

EÖTVÖS LORÁND TUDOMÁNYEGYETEM
Bölcsészettudományi Kar

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

EGEDI-KOVÁCS EMESE

**LA « MORTE VIVANTE » DANS LE RÉCIT FRANÇAIS ET OCCITAN
DU MOYEN ÂGE**

Irodalomtudományi Doktori Iskola

Doktori Iskola vezetője: Dr. Kulcsár Szabó Ernő egyetemi tanár, akadémikus

„A francia irodalom a középkortól a felvilágosodásig” program

Program vezetője: Dr. Szabics Imre habil. egyetemi tanár, DSc

A bizottság tagjai:

Dr. Pál Ferenc habil. egyetemi tanár, CSc, a bizottság elnöke

Prof. Michelle Szkilnik (Paris III - Sorbonne Nouvelle), külső bíráló

Dr. Palágyi Tivadar egyetemi docens, PhD, belső bíráló

Dr. Majorossy Imre egyetemi docens, PhD, a bizottság titkára

Dr. Pálffy Miklós egyetemi tanár, CSc, a bizottság tagja

Dr. Cseppentő István egyetemi adjunktus, PhD, a bizottság póttagja

Témavezető: Dr. Horváth Krisztina egyetemi docens, CSc

Budapest, 2011

□ Εκτορι τ φιλτςτθ

TABLE DES MATIÈRES

I. PRÉFACE	4
II. PARCOURS LINGUISTIQUE	
1. La définition et la typologie de la « morte vivante »	7
1.1. Introduction	7
1.2. La « fausse mort »	13
1.3. Définition de la « morte vivante »	16
1.4. Typologie de la « morte vivante »	18
1.5. Motifs accessoires à la « morte vivante »	27
1.6. La « vivante ensevelie »	29
1.6.1. La « simulatrice »	29
1.6.2. La « cataleptique »	30
1.7. La « belle endormie »	31
2. Le lexique de la « morte vivante »	33
2.1. <i>Gesir</i>	33
2.2. « <i>Ne remeut piet ne main</i> »	35
2.3. « <i>Sanz parole et sanz alainne</i> »	36
2.4. « <i>Pale, desculuree</i> »	37
2.5. « <i>Blanche e vermeille</i> »	38
2.6. <i>Se pasmer</i>	38
2.7. <i>Dormir</i>	39
2.8. « <i>Morte quidiés</i> »	41
2.9. <i>Se faindre</i>	41
2.10. <i>Fainte mort</i>	42

III. LES PRÉFIGURATIONS LITTÉRAIRES DE LA « MORTE VIVANTE » EN TANT QU'ÉLÉMENT ROMANESQUE

1. La « morte vivante » comme thème romanesque de l'Antiquité au Moyen Âge	43
1.1. La « morte vivante » dans les romans grecs	43
1.2. La « morte vivante » dans les romans byzantins	47
1.3. La « morte vivante » dans l' <i>Historia Apollonii regis Tyri</i>	52
2. Le voyage de la « morte vivante » d'une culture à une autre	53
3. Passage entre diverses cultures : l'<i>Historia Apollonii regis Tyri</i>	58
3.1. Au carrefour du roman grec et de l'hagiographie	58
3.2. Énigmes, songes et mensonges. L' <i>Historia Apollonii regis Tyri</i> et le <i>Perceforest</i>	65

IV. LA « MORTE VIVANTE » DANS LE RÉCIT MÉDIÉVAL I. : « RÉCITS ANTI-TRISTANIENS »

1. Marie de France : <i>Eliduc</i>	73
1.1. Analyse	73
1.2. Sagesse animale et herbe médicinale	96
2. Chrétien de Troyes : <i>Cligès</i>	107
2.1. Analyse	107
2.2. La « morte vivante » dans le <i>Cligès</i> et le roman grec	116
3. <i>Amadas et Ydoine</i>	127
3.1. Analyse	127
4. L'histoire de Néronès et Nestor (<i>Perceforest</i>)	153
4.1. Analyse	153
4.2. Non-dit et récit multiplié. Les (men)songes de Néronès	163

**V. LA « MORTE VIVANTE » DANS LE RÉCIT MÉDIÉVAL 2. : « BELLES AU BOIS DORMANT
MÉDIEVALES »**

1. L'histoire de Troïlus et Zellandine (<i>Perceforest</i>)	172
1.1. Analyse	172
1.2. Les deux variantes de la « morte vivante » dans <i>Perceforest</i>	189
2. <i>Blandí de Cornualha</i>	192
2.1. Analyse	192
3. <i>Frayre de Joy e Sor de Plaser</i>	204
3.1. Analyse	204
VI. CONCLUSION	224
VII. BIBLIOGRAPHIE	227
VIII. ANNEXES	235
SYNTHÈSE EN HONGROIS	264

I. PRÉFACE

À première vue, personne ne songerait à établir un rapport entre *Roméo et Juliette* de Shakespeare et *La Belle au Bois dormant* de Charles Perrault, deux classiques du patrimoine littéraire mondial. Elles possèdent pourtant toutes deux un certain motif qui les lie beaucoup plus étroitement l'une à l'autre qu'on ne le penserait. D'une part Juliette devenue fausse morte grâce à un breuvage somnifère pour éviter un mariage non voulu, puis enterrée vivante, d'autre part la belle princesse étendue sur un lit magnifique dans une tour inaccessible, plongée dans un sommeil léthargique dont seul le prince charmant peut la sortir, autrement dit la « vivante ensevelie » et la « belle endormie », deux thèmes presque inséparables dans le récit médiéval français et occitan. Ces deux thèmes souvent entremêlés et renouvelés sous diverses formes ont longtemps connu un développement tout à fait parallèle. Il s'agit en effet de deux variantes du même motif, celui de la « morte vivante ». La différence essentielle entre les deux thèmes est la suivante : dans le premier thème, celui de la « vivante ensevelie », l'héroïne qui donne l'apparence complète d'une morte est même mise au tombeau d'où elle finit par s'échapper, l'accent est donc mis sur la mort. Dans plusieurs récits ce motif se lie au thème du mariage non voulu et / ou à celui du triangle amoureux. Dans le deuxième thème, celui de la « belle endormie », c'est sur l'apparence miraculeuse de vie qu'insiste le récit. Celle-ci permet de penser plutôt à un sommeil magique qu'à la mort : une jeune fille plongée dans une léthargie profonde, dont la beauté et la fraîcheur de corps ne s'altèrent pas malgré le temps qui passe, est étendue dans un endroit extraordinaire pénétré de surnaturel et dont le complet isolement ne peut être rompu que par les seuls élus. Ce second thème va fournir le motif central du futur conte de « La Belle au Bois dormant » dont les récits médiévaux que je présente dans mon étude offrent sans doute les premiers représentants. Dans mon étude j'ai cherché avant tout à décrire la nature et les caractéristiques essentielles de ces thèmes narratifs en m'efforçant d'en établir une typologie fondée sur des définitions aussi précises que possible et une analyse du lexique. Une fois cette tâche accomplie, j'ai entrepris d'analyser selon les critères établis chacune des œuvres contenant ces thèmes.

En ce qui concerne le terme « récit » désignant l'ensemble des textes constituant le corpus de la présente étude, cela demande peut-être quelque explication. Certes, le terme « roman courtois » serait de plusieurs points de vue plus logique, pouvant en même temps justifier ma préférence de mettre en parallèle avant tout les occurrences françaises et occitanes du motif de la « morte vivante » avec les préfigurations des romans grecs et byzantins.

Cependant, à propos de *Frayre de Joy e Sor de Plaser*, il serait plus juste de parler de « nouvelle ». Ou bien, quant à *Eliduc* qui, bien que par sa longueur et la complexité de son histoire soit sans doute proche d'un roman, il est traditionnellement appelé « lai ». Le langage de ces œuvres ne simplifie pas non plus le choix d'un terme, car bien que la plupart de ces ouvrages soient écrits en vers, l'on pourrait donc les appeler « poèmes narratifs », il n'en est pas pour *Perceforest*, roman écrit en prose. Le mot « récit » voudrait donc tout simplement dire « narration » ou « histoire », ce qui me semble un compromis adéquat, apte à renfermer toutes les œuvres citées de différents genres et langage.

Dans mes investigations, sans vouloir m'intéresser à la filiation précise entre les œuvres en question ou déceler de nouvelles sources possibles pour la littérature courtoise, j'ai tout de même tenté de retracer le cheminement long et complexe du thème de la « morte vivante » à partir des romans grecs de l'époque hellénistique en passant par leurs héritiers byzantins du XII^e siècle jusqu'à une œuvre écrite en latin au V^e siècle, l'*Histoire d'Apollonius de Tyr*, qui est au carrefour du roman grec et de la littérature hagiographique, et dans laquelle non seulement les auteurs des romans courtois mais aussi ceux des vies de saints, notamment celui de la *Légende dorée*, ont visiblement puisé pour le motif de la « morte vivante ».

Quant à la littérature française et occitane du Moyen Âge, c'est dans deux types de récits que l'on peut retrouver le motif de la « morte vivante » : d'une part dans les récits que j'ai dénommés « anti-tristaniens » (*Eliduc*, *Cligès*, *Amadas et Ydoine*, l'histoire de Néronès et Nestor dans *Perceforest*), d'autre part dans les histoires du type de la « Belle au Bois dormant » (l'histoire de Troilus et Zellandine dans *Perceforest*, *Blandi de Cornwallha*, *Frayre de Joy e Sor de Plaser*). Pour ce qui est du premier groupe, j'entends par « récits anti-tristaniens » toutes les œuvres médiévales qui ont comme noyau de leur intrigue la problématique du *Tristan et Iseut*, c'est-à-dire le conflit entre l'amour et la contrainte d'un mariage non voulu, mais qui permettent en même temps d'éviter l'adultère et de mener l'histoire – au lieu d'une tragédie – vers une fin heureuse. Car, suite à l'apparition de la légende celte de Tristan et Iseut dans la littérature française et à son succès ambivalent, on peut apercevoir une certaine contre-tendance : nombreux récits tentent – explicitement ou non – de résoudre la problématique essentielle de cette histoire (on parle de succès ambivalent car d'une part cette légende est devenue très vite un sujet littéraire récurrent et populaire à l'époque, mais d'autre part avec son thème central, l'amour adultère, elle a visiblement choqué le public contemporain). Curieusement, dans ces récits, le moment clé qui ménage un dénouement heureux est presque sans exception la fausse mort de l'héroïne. Que ce soit volontaire (comme dans *Cligès* ou dans l'histoire de Néronès et Nestor du *Perceforest*) ou non

(comme dans *Eliduc*), l'effet est toujours le même : l'intrigue peut sortir de l'impasse et les amants peuvent s'aimer et vivre ensemble sans obstacles. (C'est seulement dans *Amadas et Ydoine* que le motif de la fausse mort ne joue pas de rôle essentiel, il n'y manque tout de même pas non plus.) Dans le deuxième type de récits, celui des « Belles au Bois dormant médiévales », le motif de la « morte vivante » apparaît sous la forme de la « belle endormie » et devient (dans deux histoires sur trois) le sujet central de toute l'intrigue. Dans l'épisode sur Zelandine endormie du *Perceforest*, ainsi que dans *Frayre de Joy e Sor de Plaser*, l'histoire est basée uniquement sur le thème de la mort apparente d'une jeune fille qu'un chevalier (ou un prince) fréquente secrètement. Visites furtives dont la jeune fille aura bientôt le « fruit » encore dans son état inconscient, c'est-à-dire en plein sommeil elle va accoucher d'un enfant. Élément qui sera plus tard complètement omis dans les versions modernes. À pâle reflet, ce thème réapparaît de manière sommaire encore dans le roman de *Blandí de Cornualha*. Le thème de la « Belle au Bois dormant » sera évidemment apprécié même plus tard, dans les époques suivantes. Cependant, comme la question de la postérité de ce thème littéraire ne faisait pas l'objet de mes investigations, j'ai laissé de côté toutes versions postérieures, notamment le conte de Giambattista Basile (1575-1632), intitulé *Sole Luna e Talia*, ou celle de Charles Perrault.

Mon étude des textes cités et ma recherche concernant les transformations de ce motif ancien vont en outre me permettre de mettre en valeur l'ingéniosité des auteurs français. En effet, c'est grâce à leur art de romanciers que les motifs étudiés acquièrent des formes dont le degré d'achèvement permettra l'émergence de classiques inoubliables comme ceux déjà cités de Shakespeare et Perrault.

II. PARCOURS LINGUISTIQUE

1. La définition et la typologie du motif de la « morte vivante »

1.1. Introduction :

La « vivante ensevelie » :

« puis qu'ele l'avra abevree / d'un boivre qui la fera froide,
/ descoloree, pale et roide / et sanz parole et sanz alainne, /
et si estera vive et saine / ne bien ne mal ne sentira / ne ja
rien ne li grevera / d'un jor ne d'une nuit antiere, / n'en
sepulture ne an biere. » (*Cligès*, v. 5442-5450)

La « belle endormie » :

« Con vivent era fresqu'e bella, / E morta pus beyla .C. tans, /
E con era l'emperi grans / E-l loch ab encantament fayt »
(*Frayre de Joy e Sor de Plaser*, v. 120-123)

Avant de passer à l'analyse concrète des récits en question, il semble tout d'abord utile de donner quelques précisions sur le motif de la « morte vivante ». Ce motif est lié évidemment dans un sens plus général à celui de la « fausse mort » qui est également à préciser, car on désigne par ce terme des scènes très diverses. En outre, il n'existe pas non plus de terminologie précise et fixée : les expressions « mort apparente », « léthargie », « sommeil léthargique », « catalepsie » ou « mort feinte » etc. sont également utilisées sans faire pourtant aucune distinction. D'abord, nous essayerons donc de donner une proposition concernant la typologie et la terminologie du motif de la « fausse mort », puis de définir l'une de ses sous-catégories, le thème de la « morte vivante » faisant l'objet de nos investigations, en éclaircissant les traits caractéristiques de celui-ci. Pour cette tâche, notre point de départ est de revoir les ouvrages et les études qui traitent du motif de la « fausse mort » en tant qu'élément romanesque. Nous allons considérer tout d'abord les études qui abordent les thèmes typiques des romans grecs et byzantins. Car visiblement le motif de la « fausse mort » comme élément romanesque, en ce qui concerne la littérature européenne, apparaît pour la première fois et peut-être même de la façon la plus marquante dans ces œuvres, dont il semble être un vrai *topos*. Ensuite, nous allons évidemment passer aux études traitant de ce sujet dans le domaine de la littérature médiévale française. Dans notre enquête, nous allons avant tout nous intéresser à la terminologie utilisée par la critique, à laquelle nous allons emprunter quelques-uns des termes pour créer notre propre terminologie. Puis, nous allons tenter d'établir une

certaine typologie de notre thème. Quant aux notions de *motif* et *thème*, bien que J.-J. Vincensini propose de faire la distinction entre les deux, ici nous nous permettons de les utiliser comme de simples synonymes l'un de l'autre.¹

Tout d'abord c'est le catalogue de H. Hunger² qu'il faut citer, regroupant en 12 points les thèmes typiques des romans grecs et byzantins. Dans le point n° 8 nous retrouvons le motif de la « fausse mort » (« *Scheintod* ») parmi d'autres thèmes caractéristiques relatifs à la mort et aux actes de violence, tels que « *Mord, Folterungen, Grausamkeiten aller Art* » (« Assassinats, tortures et cruautés de toutes sortes »), « *Giftmord* » (« Empoisonnement »), « *Selbstmord* » (« Suicide »). H. Hunger n'entreprend pas de définir les différents motifs, il les rassemble tout simplement en renvoyant à des exemples tirés des romans grecs et byzantins. Si cette liste est certes très utile et précieuse pour les recherches de motif sur le plan des romans grecs et byzantins, il est tout de même à remarquer que cela ne peut nous offrir qu'un point de départ, car la classification, nous semble-t-il, est parfois assez arbitraire et les références sont incomplètes. En effet, étant donné que l'étude de H. Hunger est avant tout orientée vers les romans byzantins, l'auteur n'indique les lieux précis des citations que pour ceux-ci. Il en résulte qu'il n'est pas toujours évident de savoir à quelle scène il fait référence concernant les romans grecs. Bien que parfois l'on ne puisse que supposer à quel moment du récit H. Hunger pense exactement, il paraît tout de même clair que ce qu'il entend par « *Scheintod* » diffère de notre notion. Dans sa classification il ne considère pas comme « *Scheintod* » par exemple le cas où Rhodanthé dans le roman de Théodore Prodrome (*Rhodanthé et Dosiclès*) devient paralysée³, mais il le range tout simplement dans le type du « *Giftmord* » (« Empoisonnement »). Cette classification semble d'une part tout à fait justifiée, car l'état paralytique de Rhodanthé est effectivement causé par un poison. Mais l'empoisonnement n'est que le moyen, tandis que le « résultat », c'est-à-dire la paralysie – qui peut être, à notre avis, considérée comme une sorte de catalepsie (c'est ce que souligne également le terme grec « ζῆσα θνῶσκει »⁴ qui paraît un équivalent parfait du terme français « morte vivante ») – se range au « *Scheintod* ». D'ailleurs, selon la logique de H. Hunger, l'exemple d'Anthia des *Éphésiaques* de Xénophon d'Éphèse⁵ devrait être rangé dans le « *Giftmord* » (il l'a mis en effet au « *Scheintod* »), car la fausse mort de cette jeune fille est

¹ « Il convient de distinguer les notions si souvent confondues de *thème* et de *motif*. L'idée est qu'une configuration peut exprimer un ou plusieurs thèmes différents ... d'où elle tire sa signification spécifique. » J.-J. Vincensini, *Motifs et thèmes du récit médiéval*, Paris, Nathan, 2000, p. 68.

² H. Hunger, *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner*, Bd. II., München, 1978, p. 123-125.

³ Théodore Prodrome, *Rhodanthé et Dosiclès*, VIII, 428-530.

⁴ Théodore Prodrome, *Rhodanthé et Dosiclès*, VIII, 496.

⁵ Xénophon d'Éphèse, *Les Éphésiaques*, Livre III, 6-8.

également causée par un « *pharmakon* » (signifiant poison ou médicament) que celle-ci pense au moment de le boire un poison mortel, et dont l'effet est très semblable à celui que reçoit Rhodanthé. Sauf que Rhodanthé n'est pas considérée comme « toute » morte, mais seulement demi-morte / « morte vivante » (« ζισα θνησκει »). Apparemment chez H. Hunger l'état cataleptique n'est pas automatiquement pris pour « fausse mort », la personne qui semble « seulement » être entre vie et mort, comme Rhodanthé, n'étant pas prise en considération.

Dans son ouvrage sur la littérature romanesque grecque à l'époque impériale,⁶ A. Billault consacre quelques pages aux « morts apparentes » en tant qu'élément de l'aventure⁷. Il distingue deux types de scènes : l'une où « la fausse mort a pour origine une substitution de victime » et l'autre qui est fondée « sur des apparences trompeuses ». Sur ce point, nous pouvons pourtant apercevoir quelque contradiction concernant le choix des termes. Comme déjà dans le titre figure le mot « apparente », il n'est pas heureux d'utiliser la même expression bien qu'en forme nominale (« apparence ») pour l'une des deux sous-catégories. Car le terme « morts apparentes » suggérerait que cela renferme uniquement des scènes où il s'agit de l'apparence de la mort, ainsi les autres exemples fondés sur la « substitution de victime » ne semblent pas de toute évidence appartenir à cette catégorie. Certes, il est visible que A. Billault ne veut pas forcément établir une typologie précise du thème en question et qu'il utilise les expressions mentionnées plutôt fortuitement. Dans son analyse, après avoir montré d'abord les différences, il s'essaie à trouver les traits communs unissant ces types de scènes. Le « premier point commun » qu'il constate est que « ces péripéties [...] se terminent » toujours « bien », du moins dans les romans grecs. Car « elles pouvaient avoir une issue tragique », ajoute A. Billault, « l'exemple de *Roméo et Juliette* souvent rapproché des *Épésiaques* est là pour le rappeler ».⁸ L'autre point commun selon lui, c'est que dans ces œuvres antiques « la victime est toujours l'héroïne ». « Les héros », ajoute-t-il, « peuvent passer pour morts, mais l'on ne voit jamais leur corps inerte ».⁹ Cependant, nous ne pouvons accepter cette affirmation qu'avec quelques réserves, car bien que l'on ne possède du roman de Jamblique (*Les Babyloniennes*) qu'un bref résumé – celui de Photius – cette œuvre contenait visiblement des scènes où le corps inerte du héros apparemment mort se voit également¹⁰. A. Billault explique ce phénomène, que ce motif soit privilégié uniquement aux

⁶ A. Billault, *La création romanesque dans la littérature grecque à l'époque impériale*, PUF, 1991.

⁷ *Ibid.*, p. 202-205.

⁸ *Ibid.*, p. 203.

⁹ *Ibid.*, p. 203-204.

¹⁰ Voici l'une des scènes de mort apparente du héros : « Ce miel était empoisonné, ainsi que les abeilles, parce qu'elles s'étaient nourries de reptiles venimeux. Les travailleurs qu'elles piquent, ou perdent une partie de leurs membres, ou meurent. Rhodanes et Sinonis, pressés par la faim, lèchent quelques gouttes de ce miel ; il leur

femmes, par « le lien particulier qui unit ces épisodes au thème de la fidélité amoureuse », car selon lui « dans tous les cas, il s'agit de frapper un corps qui était destiné à une union que les circonstances semblent interdire ». ¹¹ Certes cette explication pourrait-elle valable pour la plupart des cas (« Anthia veut se suicider pour ne pas être infidèle à Habrocomès, Chéréas frappe Callirhoé parce qu'il la croit infidèle, Thyamis désire tuer Chariclée, qu'il n'a pas encore possédée, afin que nul ne la possède à sa place », en cite les exemples A. Billault), mais pas pour tous. C'est sans doute ce dont l'auteur se rend également compte, car, par la suite, il essaie d'élargir sa notion en l'adaptant aux exemples restant, notamment aux deux fausses morts de Leucippé du roman d'Achille Tatius. Il constate que même si là ce n'est pas l'infidélité redoutée ou soupçonnée qui causent la fausse mort de l'héroïne, les deux scènes ont au moins « un rapport avec l'amour physique ». Son interprétation semble néanmoins un peu sophistiquée et forcée : le premier exemple se lie selon lui au thème de l'amour physique dans la mesure où cette scène, l'éventration de Leucippé, est décrite « en des termes que l'on peut prendre à double sens » ¹², et le deuxième, par la figure de la « prostituée dans l'exercice de sa profession » que décapitent les pirates. Dans les deux exemples, comme le souligne A. Billault, « l'héroïne est sauvée de la mort et survivra en restant chaste, l'impureté se trouvant rejetée du côté du sens symbolique du stratagème qui la sauve et de la victime immolée à sa place ». Il existe donc, selon lui, « un lien entre la pureté physique et les morts apparentes ». ¹³ C'est d'ailleurs cet aspect du motif de la « mort apparente » qui sera avant tout léguée et développée dans les œuvres françaises dont traite la présente étude, où il existe également un lien étroit entre les thèmes mentionnés. En effet, dans plusieurs de ces récits, la fidélité amoureuse et la pureté physique vont jusqu'à devenir la problématique essentielle à laquelle le seul remède semble la fausse mort de l'héroïne (voir surtout *Cligès* et *Eliduc*).

L'ouvrage de H. Hauvette ¹⁴ semble être la première (et à notre connaissance la seule) étude ¹⁵ qui traite exclusivement du motif de la « morte vivante ». Il se concentre avant tout

survient des coliques extraordinaires, et ils tombent sans mouvement sur le chemin. Les soldats, fatigués de l'assaut que leur ont livré les abeilles, s'éloignent et se mettent de nouveau à la poursuite de Rhodanes et de Sinonis. Ils aperçoivent étendus ceux qu'ils sont chargés de poursuivre ; mais ils les prennent pour des morts inconnus et continuent leur route. [...] Cependant la troupe qui défile à côté de Rhodanes et de Sinonis, couchés sur le chemin, persuadée qu'ils sont réellement morts, leur rend quelques honneurs funèbres, selon la coutume du pays. [...] Rhodanes et Sinonis reviennent enfin de l'assoupissement causé par le miel ; » Extrait de la Bibliothèque de Photius, *Les Babyloniennes* par Jamblique, chap. 5-7, traduction française : S. Chardon de la Rochette.

http://mercure.fltr.ucl.ac.be/Hodoi/concordances/photius_jamb_bab/lecture/5.htm

¹¹ A. Billault, *op. cit.*, p. 204.

¹² A. Billault se fonde pour cette affirmation sur l'article de J. Winkler (« Lollianos and the desperadoes, *JHS*, C, 1980, p. 172-173).

¹³ A. Billault, *op. cit.*, p. 204.

¹⁴ H. Hauvette, *La Morte vivante*, Paris, 1933.

sur les ouvrages italiens basés sur ce thème, dont il tire la plupart de ses exemples en les considérant comme les modèles de l'œuvre de Shakespeare (*Roméo et Juliette*) dans laquelle, selon lui, ce thème se cristallise sous une forme parfaite. Toutefois, H. Hauvette essaie de donner une liste plus ou moins complète de l'apparition de ce motif dans d'autres littératures. Ainsi, en parcourant différentes cultures, il en présente de multiples variantes de la tradition européenne et orientale, antique et médiévale. Selon H. Hauvette, « les contes, dans lesquels la péripétie essentielle du drame est constituée par la mort apparente d'une femme peuvent se classer en deux groupes nettement distincts, d'après une circonstance très caractéristique : d'une part cette mort apparente résulte d'un accident inattendu [...] d'autre part un nombre important de récits présente la mort apparente comme recherchée, simulée par la ruse, provoquée par des moyens artificiels, dans la pensée que la tombe ne sera qu'un lieu de passage, d'où l'héroïne entend bien se libérer, pour commencer une nouvelle vie. Ce sont là deux situations absolument différentes, entre lesquelles existe un seul point de contact : la sortie du tombeau de celle qu'on y croyait ensevelie à tout jamais ». ¹⁶ Il distingue donc deux catégories différentes concernant ce thème : les cas où la « mort apparente » est « accidentelle et inattendue » et ceux où celle-ci est simulée ou provoquée. Ce qui nous semble gênant dans cette définition, c'est la dernière phrase, c'est-à-dire que le « point de contact » entre ces situations est « la sortie du tombeau de celle qu'on y croyait ensevelie à tout jamais ». Car, par cette affirmation, l'auteur suggère que toutes les mortes vivantes sont sans exception enterrées. Or, le cas de Guilliadun dans *Eliduc*, mentionné par H. Hauvette lui-même dans un chapitre suivant, en est un contre-exemple. Dans cette histoire, bien que la jeune fille semble mourir et que son entourage manifeste même l'intention de l'ensevelir, elle ne le sera pas en réalité, mais seulement étendue sur l'autel d'une chapelle. Néanmoins, on peut se demander dans quelle mesure H. Hauvette veut citer ce récit à titre d'exemple, car dans le sous-titre du chapitre il parle seulement de « parenté » avec le thème de la « morte vivante » à propos d'*Eliduc*. ¹⁷ Apparemment même H. Hauvette se doutait déjà de quelque particularité distinguant la mort apparente de Guilliadun de celles des autres mortes vivantes citées dans cet ouvrage. Il s'attarde par exemple sur un « point mal défini » dans ce récit, « où il est »

¹⁵ À part l'ouvrage de H. Hauvette, il existe quelques brèves études consacrées entièrement au thème de la « morte vivante », qui se concentrent néanmoins avant tout sur la littérature italienne. A. Romano, « Influence del romanzo tardo-ellenistico e medievale sulla novellistica italiana dal Tre al Cinquecento : il tema della « Morte vivante », In *Medioevo romanzo e orientale. Il viaggio dei testi*, a cura di A. Pioletti, F. R. Nervo, S. Mannelli, Rubbettino, 1999, p. 207-215. M. Picone, « La morta viva : il viaggio di un tema novellistico », In *Autori e Lettori di Boccaccio*, Atti del Convegno internazionale di Certaldo (20-22 settembre 2001), a cura di M. Picone, Franco Cesati Editore, p. 11-25.

¹⁶ H. Hauvette, *op.cit.*, p. 64.

¹⁷ *Ibid.*, p. 85.

selon lui « permis de soupçonner un élément d'ordre surnaturel ». ¹⁸ Il pose la question suivante : « comment, après des jours et des jours qu'on la croit morte, Guilliadon conserve-t-elle toute la fraîcheur de son teint et la plénitude de sa beauté ? ». Il ne va pourtant plus loin que de s'interroger sur le fait qu'il s'agissait là de mort réelle ou seulement d'une léthargie. ¹⁹ Il n'y aperçoit cependant pas l'apparition d'un nouveau thème (ou plutôt, à notre avis, d'une variante de la « morte vivante ») : du fait que cette morte vivante n'est pas enterrée et qu'elle conserve dans sa mort (du moins apparente) « la plénitude de sa beauté », on est arrivé au thème de la « belle endormie », ce qui fait en effet de ce récit une préfiguration importante des contes du type de la « Belle au Bois dormant » (dont nous parlerons plus en détail ultérieurement). Or, H. Hauvette ne porte aucun intérêt dans cet ouvrage au thème de la « belle endormie » (ni aux contes de la « Belle au Bois dormant ») qu'il ne considère visiblement pas comme appartenant à celui de la « morte vivante ». Le vrai sujet de l'étude de H. Hauvette est donc plutôt le motif de la « vivante ensevelie », terme qu'il utilise comme simple synonyme de la « morte vivante », tandis que, à notre avis, la « vivante ensevelie » est l'une des variantes du thème de la « morte vivante » qui comprend également le motif de la « belle endormie ».

Quoique l'article de F. Lyons ²⁰ ne se veuille pas une étude approfondie ni sur le thème de la « fausse mort » ni sur celui de la « morte vivante », comme il touche à notre sujet (en utilisant d'ailleurs une vraie avalanche de termes concernant la « fausse mort »), il semble utile d'être revu. L'auteur se réfère tout d'abord à plusieurs ouvrages traitant du motif de la « fausse mort » dans le *Cligès* de Chrétien de Troyes (qui est l'objet principal de ses analyses), notamment à ceux de H. Hauvette, de G. Paris et de A. G. van Hamel. Déjà, dans l'introduction apparaissent quelques incohérences et illogismes concernant la terminologie utilisée. L'auteur cite d'abord H. Hauvette qui parle de deux groupes de « contes inspirés par le thème de la morte vivante » (1. mort apparente accidentelle et inattendue ; 2. mort apparente simulée ou provoquée) et c'est dans le deuxième groupe qu'il range le *Cligès*. ²¹ Le terme « mort apparente » est donc fixé chez lui (il l'utilise pour chacun des cas) : seule la

¹⁸ H. Hauvette, *op. cit.*, p. 93.

¹⁹ « De deux choses l'une : ou bien elle est réellement morte, et alors son retour à la vie est un miracle, comme dans les "romances" espagnols d'Angela ; ou bien elle est simplement tombée en léthargie ; mais alors on s'apercevrait bien qu'elle vit, comme dans les contes italiens. Cette dernière hypothèse a l'avantage d'être plus naturelle ; mais à la vérité, le texte de Marie de France parle toujours de la jeune fille comme réellement morte. » H. Hauvette, *op. cit.*, p. 93.

²⁰ F. Lyons, « La fausse mort dans le *Cligès* de Chrétien de Troyes », In *Mélanges de linguistique et de littérature romanes offerts à Mario Roques*, 1, 1950, p. 166-177.

²¹ « Henri Hauvette, qui range notre poème dans ce qu'il appelle le deuxième groupe des contes inspirés par le thème de la morte vivante, ceux où la mort apparente est simulée ou provoquée, juge le *Cligès* de Chrétien de Troyes de la manière suivante : [...] » F. Lyons, *art. cit.*, p. 167.

circonstance, dont résulte l'événement, permet de différencier. En revanche, en citant l'avis de G. Paris et celui de A. G. van Hamel, F. Lyons utilise presque les mêmes termes (« mort simulée » et « mort apparente ») mais dans une toute autre relation.²² F. Lyons, s'interroge d'ailleurs dans cet article avant tout sur la cause de la transformation que ce motif a subie chez Chrétien de Troyes. Ce qui nous intéresse cependant, ce n'est pas la théorie de F. Lyons (bien fondée et soutenue d'ailleurs par des exemples précis), mais uniquement la terminologie utilisée par celle-ci. Aux expressions mentionnées, F. Lyons ajoute encore le terme « mort supposée » qui désigne chez lui tous les cas où l'un des personnages du récit est pris pour mort par son entourage (et avant tout par son partenaire), quelles qu'en soient les véritables circonstances (que la personne soit inerte « sur la scène » ou qu'elle ne soit que faussement annoncée morte). F. Lyons aborde en effet le sujet du point de vue du partenaire, étant donné que l'objectif principal de cette étude est de démontrer la liaison entre les thèmes « mort supposée », « lamentation funèbre » et « tentative de suicide », qui touchent bien évidemment non la personne (fausse) morte, mais son proche. Toutefois, ce qui paraît déroutant, c'est que tout au long de cet article les mêmes expressions sont utilisées (« mort simulée », « mort apparente », « mort supposée ») pourvues cependant parfois de différentes significations. L'auteur ne se soucie donc guère d'établir une terminologie fixe, qui aurait pu d'ailleurs rendre plus claires et compréhensibles même ses analyses. Du point de vue de notre sujet, le terme « mort supposée » semble toutefois utile, que nous voudrions reprendre dans notre typologie avec une signification légèrement modifiée.

1.2. La « fausse mort » :

Dans notre classification, le terme « fausse mort » désigne tous les cas où l'un des personnages du récit passe pour mort pour un certain temps quelles qu'en soient la cause ou les circonstances. Néanmoins nous devons distinguer deux groupes différents : l'un où l'on suppose seulement la mort et l'autre où il s'agit réellement d'un corps inerte, soit parce que la personne elle-même feint la mort soit qu'elle tombe véritablement en léthargie. Autrement dit, le terme général est la « fausse mort » qui renferme en soi deux types différents : la « mort supposée » et la « mort apparente ». Notre thème, la « morte vivante » appartient au deuxième

²² « Ce dernier [Gaston Paris] ... dit que, reprenant le thème de la femme de Salomon, conte inventé pour illustrer la malice féminine, Chrétien l'utilise dans ce seul roman pour glorifier le parfait amour, non sans une certaine incohérence. Car l'épouse de Salomon simule la mort pour tromper son mari et cette légende fut exploitée par les auteurs du moyen-âge dans la veine de littérature satirique dirigée contre les femmes. Or, dans *Cligès* l'auteur semble avoir voulu transformer le conte burlesque de la mort simulée en une mort apparente [...] Le savant hollandais Van Hamel est tout à fait catégorique : Chrétien a transformé la mort simulée que lui a fournie sa source en une mort apparente. » F. Lyons, art. cit., p. 167.

type qui peut évidemment être subdivisé encore en deux, selon le genre de la personne : ainsi nous pouvons parler de « morte vivante », si la personne morte en apparence est une femme, et de « mort vivant » si c'est un homme. Cette distinction selon le genre est surtout nécessaire à propos des œuvres françaises du Moyen Âge, puisque là, contrairement aux romans grecs (du moins selon A. Billault), l'on peut même trouver des « morts vivants ». Toutefois dans la littérature médiévale aussi c'est avant tout la version féminine du motif qui prend une forme tout à fait remarquable et qui connaît un succès particulier chez les romanciers.

Voyons maintenant la typologie concrète du motif de la « fausse mort ». Dans le premier groupe, la « mort supposée », nous avons quatre types différents :

1. La fausse annonce de mort :

Dans ce type, l'un des personnages est considéré comme mort à cause d'une fausse annonce. Dans *Cligès* par exemple, cela arrive à Alexandre, le père du protagoniste : ce sera la cause de maints débats et péripéties dans la suite du roman.²³ Ou bien, dans l'*Historia Apollonii regis Tyri*, le protagoniste reçoit la fausse annonce de la mort de sa fille, ce qui le désespère à tel point qu'il ne veut plus vivre et décide de ne plus quitter son bateau.

2. Le malentendu :

Dans ce deuxième type, l'effet est dû tout simplement à un malentendu. Toujours dans le roman de Chrétien de Troyes, *Cligès* revêtant dans une bataille les armes d'un Saxon vaincu par lui-même, tout le monde le croit mort.²⁴ On peut mettre l'histoire de Pyrame et Thisbé, mythe connu surtout au poème d'Ovide mais également remanié par un auteur anonyme français du XII^e siècle, dans cette même catégorie. Certes, dans cette histoire il s'agit d'un certain prototype de *Roméo et Juliette*, cependant le thème de la mort apparente, c'est-à-dire la vraie catalepsie de l'héroïne, y reste absent. Si Pyrame pense sa bien-aimée morte, c'est par un triste concours de circonstances.

3. Le trompe-l'œil :

Un certain trompe-l'œil peut également procurer l'apparence de la mort. Par exemple dans le roman d'Achille Tatiüs (*Les aventures de Leucippé et de Clitophon*), les pirates font croire au protagoniste, Clitophon, que la fille qu'ils décapitent devant ses yeux sur leur bateau et dont ils jettent le corps dans la mer est sa maîtresse. Comme Clitophon est un peu loin, car il

²³ Chrétien de Troyes, *Cligès*, v. 2373-2430.

²⁴ Chrétien de Troyes, *Cligès*, v. 3484-3540.

contemple le spectacle de son propre bateau, il ne peut pas bien discerner le visage de la jeune victime. Plus tard, celui-ci apprend qu'en réalité la personne tuée par les pirates était une prostituée.²⁵ Toujours dans le roman d'Achille Tatius, avant la scène mentionnée, il y a un autre trompe-l'œil encore plus net : Clitophon voit de ses propres yeux l'exécution de son amour, Leucippé, que les pirates – au sens propre – éviscèrent.²⁶ Dans la suite du roman on apprendra que ce n'était qu'illusion et le spectacle sera expliqué par des accessoires théâtraux.

4. La tombe vide :

Ce motif est également récurrent dans les romans antiques et médiévaux et peut parfois se lier à une « mort apparente », mais en soi il appartient à la « mort supposée ». Autrement dit, si la tombe vide « possédait » avant une « morte vivante » (pour un « mort vivant » il n'y a apparemment pas d'exemple), nous pouvons même parler de « mort apparente », sans cela pourtant ce n'est que « mort supposée ». Par exemple dans les *Éphésiaques*, Anthia morte apparente est mise dans un sépulcre d'où des voleurs de tombeau la retirent. Plus tard, son mari, Habrocomès entend parler de cette tombe trouvée vide, sans la belle morte.²⁷ Ici, les deux thèmes sont présents à la fois. Ou encore dans le roman de *Perceforest*, Néronès qui n'a que feint la mort arrive au dernier moment à sortir de son sépulcre. Quelques heures plus tard, l'un des serviteurs du roi Fergus trouvera son tombeau vide.²⁸ En revanche dans l'*Historia Apollonii* et dans *Floire et Blanchefleur*, la tombe magnifique des héroïnes (celle de Tarsia et celle de Blanchefleur) ne sert qu'à faire croire la mort de ces jeunes filles à tout le monde (ou au moins – dans le deuxième récit – à Floire, l'ami de Blanchefleur), tandis que celles-ci ne sont ni mortes ni fausses mortes.²⁹ Dans ces deux histoires il s'agit donc tout simplement du thème de la « tombe vide », qui appartient à la « mort supposée ».

Il faut encore ajouter qu'il existe dans le roman grec d'Antonius Diogenes (*Les choses incroyables qu'on voit au-delà de Thulé*, dont on ne connaît que quelques fragments) un thème qui montre quelque parenté avec la « fausse mort », mais il est d'une forme si exagérée, qu'il serait difficile de le mettre dans les catégories mentionnées. Dans ce roman, les parents des protagonistes – à cause de la magie de Paapis, enchanteur égyptien – se voient réduits à une double existence : ils vivent la nuit tandis que le jour ils sont morts. Ici, il s'agit donc, à notre avis, plutôt d'une « existence fantomatique » que d'une véritable « fausse mort ».

²⁵ Achille Tatius, *Les Aventures de Leucippé et de Clitophon*, 5,7-9.

²⁶ *Ibid.*, 3,15.

²⁷ Xénophon d'Éphèse, *Les Éphésiaques*, Livre III, 9, 8.

²⁸ *Perceforest*, troisième partie, tome II, éd. G. Roussineau, Droz, Genève, 1991, p. 213.

²⁹ *Historia Apollonii regis Tyri*, chap. 32 ; Robert d'Orbigny, *Le conte de Floire et Blanchefleur*, publié, traduit, présenté et annoté par Jean-Luc Leclanche, Champion Classiques, Paris, 2003, p. 543-660.

1.3. Définition de la « morte vivante » :

Les exemples jusqu'ici mentionnés appartiennent donc tous selon notre classification au premier groupe, à la « mort supposée », et en conséquence ils ne font pas l'objet de nos investigations. Car ce qui nous intéresse, c'est avant tout le deuxième groupe, la « mort apparente » qui peut se définir ainsi :

Il s'agit d'une scène dans le récit où soit par simulation soit par une vraie catalepsie ou un sommeil magique l'un des personnages devient inerte pour un certain temps.

La définition de la « morte vivante » n'en diffère évidemment que sur un seul point, sur celui de la précision du genre du personnage dont il s'agit. Voici donc la définition de la « morte vivante » :

Il s'agit d'une scène dans le récit où soit par simulation soit par une vraie catalepsie ou un sommeil magique l'héroïne devient inerte pour un certain temps.

Nous parlons d'« inertie » volontairement, car le terme « inconsciente » ne semblerait pas justifié dans tous les cas, car par exemple Fénice dans le roman de Chrétien de Troyes ou Rhodanthé chez Prodrome, selon le texte, malgré la paralysie totale de leur corps ne perdent pas la conscience. Le mot « insensible » serait également discutable puisque deux des « belles endormies », Zellandine et Sœur de Plaisir, montrent des signes de sensibilité (outre le fait que leur visage reste coloré). En ce qui concerne les termes « catalepsie » et « sommeil magique », il est certes très difficile dans bien des exemples de faire la distinction. Nous entendons par catalepsie un état physiologique qui est aux frontières de la vie et de la mort : bien que la personne demeure en réalité vivante elle a l'apparence totale d'une morte en ne donnant aucun signe de vie (teint pâle, sans respiration, sans bouger, sans même réagir aux maux physiques). Autrement dit, vue de l'extérieur, elle est morte tandis qu'à l'intérieur elle est vivante. En revanche, la personne prise d'un sommeil magique, bien qu'il soit impossible de la réveiller comme d'un sommeil ordinaire, montre une certaine activité (signes de sensibilité, voire accouchement d'un enfant en plein sommeil... etc.) ou du moins son corps conserve la fraîcheur et l'aspect vivant (teint rosé, respiration... etc.). Le sommeil magique est très semblable au sommeil habituel sauf qu'il est beaucoup plus profond et comme il a été provoqué magiquement, seule une nouvelle magie pourra le briser et le détruire. De ce point de vue, le sommeil magique se situe donc entre le quotidien et le merveilleux et non entre la

vie et la mort comme la catalepsie. Assez paradoxalement d'ailleurs, il arrive parfois qu'une personne cataleptique reste plus « vivante » qu'une personne endormie : dans quelques exemples la « cataleptique » ne perd pas la conscience dans sa mort apparente (voir Fénice dans *Cligès* ou Rhodanthé dans le roman de Prodrôme) et peut ainsi discerner tout ce qui se passe autour d'elle alors que les « endormies » n'en perçoit jamais rien (deux des belles endormies par exemple seront complètement bouleversées à leur réveil en voyant le bébé dont elles ont elles-mêmes accouché en plein sommeil). Néanmoins, comme dans plusieurs exemples il serait difficile de décrire la frontière entre catalepsie et sommeil magique, nous utiliserons parfois les termes « léthargie » ou « sommeil léthargique », désignant les deux à la fois, qui semblent un juste milieu atténuant les contours trop marqués.

Quoique dans la présente étude nous nous intéressions avant tout à la version féminine du motif de la « mort apparente », il faut tout de même souligner, comme nous l'avons déjà fait, que par opposition aux romans grecs, dans les récits français nous pouvons parfois rencontrer « le corps inerte du héros », même si beaucoup plus rarement. Par exemple, dans le premier roman de Chrétien de Troyes (*Érec et Énide*), le héros évanoui est également pris pour mort. Mais l'on pourrait citer d'autres romans médiévaux (notamment dans *Bel Inconnu*, *Claris et Laris*, *Merveilles de Rigomer*) où figure le thème du sommeil magique arrivant non à une jeune fille mais à un homme. Toutefois la version masculine ne semble ni si fréquente ni si importante que son pendant féminin. En revanche, dans les récits médiévaux, il existe d'autres phénomènes qui sont, quant à leur nature et à leur fonction, comparables à la « fausse mort » (ou dans certains cas peuvent même être considérés comme tels) et qui arrivent surtout aux héros : c'est la folie, la mélancolie et la perte de mémoire. Les personnages atteints par l'un de ces troubles mentaux quittent provisoirement leur vie habituelle et deviennent isolés de la société. Ils meurent donc ainsi dire en apparence pour un temps bref. Chez Chrétien de Troyes (*Yvain ou le Chevalier au Lion*), Yvain devenu fou se retire dans une forêt loin des autres³⁰ ; Amadas (*Amadas et Ydoine*) pareillement sauf qu'il reste dans la ville ; Apollonius (*Historia Apollonii regis Tyri*) pour sa part ayant appris la (fausse) annonce de la mort de sa fille tombe dans une mélancolie si profonde qu'il refuse à jamais de sortir de la cale de son bateau ; quant à Troilus (*Perceforest*) enchanté par son hôtesse, celui-ci perd la mémoire et la raison et erre ainsi comme un « demi-fou » pendant des jours. Ce qui montre d'ailleurs un lien plus ou moins évident entre ces phénomènes et la mort apparente, c'est que dans trois des exemples cités, le trouble mental du héros est précédé ou suivi du thème de la « morte

³⁰ Selon M. N. Lefay-Toury, cet acte d'Yvain est une sorte de suicide symbolique. M. N. Lefay-Toury, *La tentation du suicide dans le roman français du XII^e siècle*, Honoré Champion, 1979, p. 101.

vivante » : peu de temps après qu'Amadas revient à lui de sa folie, c'est Ydoine qui devient cataleptique à cause d'un anneau magique ; Troilus perd la mémoire juste après avoir appris que sa bien-aimée, Zellandine a été prise d'un sommeil léthargique ; et finalement dans l'histoire d'Apollonius nous pouvons également trouver ce motif, quoiqu'un peu plus tôt dans le récit, la mort apparente de la femme de celui-ci (si l'on ne compte pas la mort supposée de Tarsia, scène qui précède directement la mélancolie d'Apollonius). En outre, dans le roman de Chrétien, la démence d'Yvain semble une folie « cathartique » dont celui-ci sort d'une qualité plus élevée, devenant un meilleur chevalier qui ne pense plus uniquement à lui-même, comme avant, mais veut avant tout secourir les autres. Cet événement ne manque sans doute pas de sens symbolique : il suggère visiblement l'idée de la résurrection, celle de Jésus Christ et celle de l'homme chrétien renaissant à une nouvelle vie en homme purifié. En effet, le motif de la « mort apparente » possède également très souvent dans les récits médiévaux cette signification, ce dont on va encore parler plus en détail. Le motif de la « mort apparente » n'est pas donc réservé uniquement aux personnages féminins. Néanmoins il faut avouer que le thème du « mort vivant » est beaucoup plus rare et semble loin d'être si décisif et remarquable au sein du récit que son équivalent féminin, la « morte vivante ».

1.4. Typologie de la « morte vivante » :

Pour établir la typologie de la « morte vivante » on pourrait évidemment prendre en considération divers aspects. Par exemple, selon l'intentionnalité et les circonstances directes de la mort apparente (qui étaient visiblement les seuls critères pour H. Hauvette) on pourrait parler de deux types : 1. celui où l'acte est volontaire (*Cligès* et l'histoire de Neronès et de Nestor dans *Perceforest*) ; 2. celui où l'événement est complètement inattendu (*Eliduc*, *Amadas et Ydoine*, l'histoire de Troilus et de Zellandine dans *Perceforest*, *Frayre de Joy e Sor de Plaser*, *Blandi de Cornualha*). Ou bien, selon la cause immédiate de la mort apparente, nous pourrions distinguer trois cas différents : 1. mort apparente sans aucun objet auxiliaire, c'est-à-dire les cas où ce n'est que la volonté acharnée de l'héroïne qui lui permet de rester complètement inerte, malgré les tortures cruelles (Neronès et Nestor dans *Perceforest*) ; 2. mort apparente due à un objet somnifère (*Cligès*, *Amadas et Ydoine*) ; 3. et finalement les cas où la mort apparente de la jeune fille reste tout à fait inexplicable (*Eliduc*, l'histoire de Troilus et de Zellandine dans *Perceforest*, *Frayre de Joy e Sor de Plaser*, *Blandi de Cornualha*). Pour établir notre propre typologie nous allons pourtant suivre une autre logique, qui est valable, précisons-le, avant tout pour les récits français et occitans du Moyen Âge. Car, dans ces œuvres, nous pouvons nettement distinguer deux versions différentes de la « morte vivante »,

l'une (la « vivante ensevelie ») remontant plutôt aux préfigurations littéraires, l'autre (la « belle endormie ») ayant ses racines avant tout dans la tradition folklorique, qui se rencontrent cependant dans quelques récits français et occitans en se mêlant l'un à l'autre pour se renouveler en diverses formes. C'est à l'aide d'index de motifs³¹ que nous tentons de distinguer ces deux thèmes l'un de l'autre, en relevant les traits essentiels qui les caractérisent ainsi qu'en démontrant les thèmes accessoires se rattachant à ceux-ci. Il faut cependant avouer qu'il n'est pas toujours très facile de trouver l'équivalent précis de tel ou tel motif dans ces catalogues de motifs. Ainsi nos choix peuvent sembler parfois arbitraires, ce qui laisse de côté la logique évidente des auteurs de ces index. En effet, si nous nous en écartons parfois en nous appropriant tel ou tel titre pour un seul thème (dans un sens beaucoup plus restreint comme celui destiné à l'origine par les auteurs de l'index), c'est uniquement dans le but de mieux élucider – de façon plus claire et plus concrète – le caractère et la nature des différents types. En outre, si jamais nous nous heurtons à un manque de motif dans l'index, faute de mieux, nous en choisirons un autre qui ne sera peut-être pas si net et précis mais qui peut tout de même décrire plus ou moins le thème en question, ou bien parfois nous nous contenterons de circonscrire celui-ci en rassemblant plusieurs titres à la fois qui représentent au moins l'un de ses aspects essentiels. Par exemple, il est impossible de trouver un titre précis pour la « morte vivante » ou pour la « vivante ensevelie » tandis que par exemple la « belle endormie » a sa désignation parfaite (D 1960.3 SLEEPING BEAUTY). Le titre « Sleeping beauty » contient tous les éléments essentiels qui caractérisent ce motif : il s'agit d'une belle fille (« beauty ») qui dort (« sleeping »). Et comme ce thème est une sous-catégorie du motif D 1960 MAGIC SLEEP, il est clair que celle-ci est prise non d'un sommeil ordinaire, mais d'un sommeil magique. En revanche, à propos du thème de la « vivante ensevelie » qui renvoie à une femme morte (en apparence) et enterrée, il faut d'abord préciser l'état spécial de celle-ci entre la vie et la mort (pour celles qui simulent la mort nous avons choisi le conte-type K 1860 DECEPTION BY FEIGNED DEATH (SLEEP), pour celles qui tombent en véritable catalepsie le D 1960.4 DEATHLIKE SLEEP). Pour signaler ensuite le fait d'être enterrée nous devons recourir au titre V 60 FUNERAL RITES (qui n'est évidemment qu'une solution approximative, car il désigne tout simplement les rites de funérailles et non l'acte de mettre quelqu'un dans le tombeau) et pourtant il nous reste une certaine lacune, car il faudrait encore préciser qu'il s'agit d'une femme et non d'un homme. L'autre point sur lequel nous nous écartons parfois

³¹ A. Aarne – S. Thompson, *The Types of the Folktale, A Classification and Bibliography*, Second Revision, Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia – Academia Scientiarum Fennica, F.F.C. n° 184, 1961. S. Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*, Academia Scientiarum Fennica, Helsinki, 1932. A. Guerreau-Jalabert, *Index des Motifs Narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII^e-XIII^e siècles)*, Genève, 1992.

de la logique de ces index, c'est que nous utilisons quelques titres dans un sens plus restreint et spécial, pour des cas bien définis. Par exemple, par opposition à la classification de A. Guerreau-Jalabert, pour le *Cligès*, nous n'allons pas user du titre D 1960.3 SLEEPING BEAUTY, car, dans notre typologie, pour qu'une scène puisse être rangée dans cette catégorie, elle doit avoir d'autres thèmes accessoires (teint rosé comme signe de vie, etc.).

Dans la classification de A. Guerreau-Jalabert – qui a été construite à partir de celle de A. Aarne et de S. Thompson, mais adaptée aux récits arthuriens du XII^e et du XIII^e siècle –, et dont nous nous servons dans la présente étude, les titres qui permettent de penser à une mort apparente figurent avant tout dans deux groupes de conte-type : d'une part dans celui qui rassemble les motifs ayant un lien avec la magie (D. MAGIC), d'autre part dans celui qui regroupe les thèmes en connexion avec la tromperie (K. DECEPTION). Dans le premier groupe nous avons le motif D 1960 MAGIC SLEEP (et ses sous-types dont on parlera plus bas), dans le deuxième les motifs K 1860 DECEPTION BY FEIGNED DEATH (SLEEP) et K 1884 ILLUSION OF DEATH. Ils semblent tous aptes à décrire la mort apparente, possédant pourtant quelque nuance de sens. Ce qui semble le type le plus général, c'est le K 1884 ILLUSION OF DEATH. Dans celui-ci, il s'agit tout simplement d'une illusion donnant l'apparence de la mort. Ce conte-type peut donc renvoyer à n'importe quelle variante de la fausse mort. En revanche, le motif D 1960 MAGIC SLEEP est déjà plus spécial, qui fait penser à un état particulier procuré par magie. Le mot « sleep », ne désigne pas forcément, dans notre lecture, l'acte de dormir, mais plutôt l'état particulier entre la vie et la mort ou entre le quotidien et le merveilleux. (D'ailleurs ni le catalogue de Aarne-Thompson, ni celui de A. Guerreau-Jalabert ne distingue la catalepsie du sommeil magique. C'est toujours le mot « sleep » qui est utilisé.) Pour ce qui est des cas où la mort n'est que simulée, c'est le K 1860 DECEPTION BY FEIGNED DEATH (SLEEP) qui semble apte à le décrire. Ici le mot clé est « feigned », c'est-à-dire feint, simulé. Le mot « sleep » peut sembler néanmoins gênant, car dans la variante où la personne simule la mort il ne s'agit évidemment pas de sommeil. C'est pour cela que, pour réserver ce conte-type uniquement à la mort simulée, nous allons laisser de côté, peut-être un peu arbitrairement, le mot « sleep » (mis entre parenthèses d'ailleurs par l'auteur de l'index). Dans la suite nous utiliserons donc le D 1960 MAGIC SLEEP pour tous les types de léthargie (sans faire de distinction entre catalepsie et sommeil magique) et le K 1860 DECEPTION BY FEIGNED DEATH (SLEEP) pour les exemples où il ne s'agit d'aucun « changement physique », c'est-à-dire où le personnage simule tout simplement la mort.

Comme nous l'avons remarqué plus haut, le thème de la « morte vivante » se divise en deux types, du moins en ce qui concerne la littérature française médiévale. Dans le premier,

c'est la croyance à la mort du personnage qui est soulignée : bien que l'héroïne soit en réalité vivante, comme elle montre l'apparence totale d'une morte, elle sera même ensevelie. Puisant dans la terminologie de H. Hauvette nous avons choisi pour cette variante le nom « vivante ensevelie ». Cependant à l'intérieur de ce type nous devons signaler encore deux sous-catégories : celle où l'héroïne simule simplement la mort (K 1860 DECEPTION BY FEIGNED DEATH (SLEEP)) et celle où elle tombe en vraie catalepsie (D 1960.4 DEATHLIKE SLEEP). Quant au deuxième type, l'accent est plutôt mis sur le spectacle miraculeux de la jeune fille prise d'une léthargie profonde et sur sa beauté exceptionnelle : celui-ci prendra donc le nom de « belle endormie » (D 1960.3 SLEEPING BEAUTY).

Voyons donc maintenant en détail ces deux variantes du motif de la « morte vivante », avec leurs thèmes accessoires. En ce qui concerne la « vivante ensevelie », dans ce type de scène – même s'il y a d'abord quelque doute (comme par exemple dans le *Cligès* ou dans l'histoire de Nérônès et de Nestor) – les personnages du récit finissent par croire entièrement à la mort de l'héroïne. Soit par simuler (K 1860 DECEPTION BY FEIGNED DEATH (SLEEP)) soit par tomber en vraie catalepsie (D 1960.4 DEATHLIKE SLEEP), avec ou sans objet somnifère (D 1040 MAGIC DRINK. D 1242.2 MAGIC POTION. D 1364 OBJECT CAUSES MAGIC SLEEP. D 1364.7 SLEEPING POTION : DRINK CAUSES MAGIC SLEEP. D 1368 MAGIC OBJECT CAUSES ILLUSIONS. D 1419.2 MAGIC OBJECT PARALYSES. D 1793 MAGIC RESULTS FROM EATING OR DRINKING etc.) reçu auparavant de quelqu'un (D 1964 MAGIC SLEEP INDUCED BY CERTAIN PERSON. D 813 MAGIC OBJECT RECEIVED FROM FAIRY /FAIRY KNIGHT/. D 2031.0.6 (G) MAGICIAN CAUSES ILLUSIONS. N 845 MAGICIAN AS HELPER etc.) ces jeunes filles meurent en apparence et sont donc enterrées (V 60 FUNERAL RITES. F 778 (B) EXTRAORDINARY TOMB).³² Elles demeurent pendant un certain temps dans le tombeau (R 49.4 (G) CAPTIVITY IN GRAVE, TOMB), mais – revenues à elles, pourvu qu'elles aient vraiment été cataleptiques (D 1978 WAKING FROM SLEEP) – elles arrivent finalement à s'en échapper. Dans plusieurs récits ce motif se lie au thème du mariage non voulu (T 108 (B) FORCED MARRIAGE. T 131.1.2.1 GIRL MUST MARRY FATHER'S CHOICE) et/ou à celui du triangle amoureux (T 92 RIVALS IN LOVE. T 92.1 THE TRIANGLE PLOT AND ITS SOLUTIONS. TWO MEN IN LOVE WITH THE SAME WOMAN ; TWO WOMEN WITH THE SAME MAN. T 92.11 RIVALS CONTESTING FOR THE SAME GIRL. T 92.18 (G) UNCLE AND NEPHEW AS RIVALS IN LOVE etc.), ce qui constitue la problématique centrale de toute l'histoire, à laquelle le seul remède semble la mort apparente de l'héroïne

³² Dans l'*Historia Apollonii*, comme la femme du protagoniste semble mourir sur un bateau en pleine mer, elle n'est évidemment pas enterrée mais jetée à la mer dans une caisse. Le cercueil est remplacé par la caisse, la terre par la mer.

(K 522.0.1 DEATH FEIGNED TO ESCAPE UNWELCOME MARRIAGE. K 1538 DEATH FEIGNED TO MEET PARAMOUR. K 1538.2 DEATH FEIGNED SO MAN CAN LIVE WITH MISTRESS. K 1862 DEATH FEIGNED TO MEET LOVER. R 227.2 FLIGHT FROM HATED HUSBAND. T 288 WIFE REFUSES TO SLEEP WITH DETESTED HUSBAND etc.). Quant à l'apparition du motif de la « vivante ensevelie » dans la littérature médiévale en France, la critique suppose avant tout l'influence de l'histoire byzantine de la femme de Salomon.³³ Cependant il faut ajouter qu'il existe une variante littéraire de ce thème (G. Paris et H. Hauvette la mentionnent seulement en passant³⁴) dont l'esprit est pourtant très semblable à celui des récits français en question, dans les *Éphestiaques* de Xénophon d'Éphèse. Certes Anthia, l'héroïne de ce roman grec, pense mourir en avalant le breuvage somnifère qu'elle croit être un poison. Toutefois les circonstances de sa mort apparente montrent des traits communs avec les récits français, surtout avec le *Cligès* et l'histoire de Néronès et de Nestor. Tout comme dans ces histoires, la fausse mort d'Anthia est en relation avec un mariage non désiré (T 108 (B) FORCED MARRIAGE) – qui dans les récits français est même déshonorable et injustifiable à cause de la trahison du « futur mari » (K 2217 TREACHEROUS UNCLE. K 2249.5 (B) TREACHEROUS REGENT. M 205 BREAKING OF BARGAINS AND PROMISES) – et ce stratagème (ou au moins pour Anthia cet acte désespéré) de se faire passer pour morte est conçu dans le but d'échapper à cette union à n'importe quel prix pour rester fidèle à son amoureux (T 210 FAITHFULNESS IN MARRIAGE (LOVE)) et non de commettre un adultère (T 481 ADULTERY. K 1500 DECEPTION CONNECTED WITH ADULTERY) comme dans l'histoire byzantine. Cette mort apparente est donc loin d'être une ruse méchante comme l'était celle de la femme de Salomon, mais plutôt un fait courageux et compréhensible. Ce type du motif apparaît avant tout dans une série de récits français que nous avons dénommés « récits anti-tristanien », du fait qu'ils ont comme noyau de leur intrigue la problématique du *Tristan et Iseut*, c'est-à-dire le conflit entre l'amour et la contrainte d'un mariage non voulu, mais qui permettent en même temps d'éviter l'adultère, et de mener l'histoire – au lieu d'une tragédie – vers une fin heureuse. Curieusement, dans ces récits, le moment clé qui ménage le dénouement heureux est presque sans exception la mort apparente de l'héroïne. Que cela soit volontaire (comme dans *Cligès* ou dans l'histoire de Néronès et Nestor de *Perceforest*) ou non (comme dans *Eliduc*) le résultat est toujours le même :

³³ Voir entre autres G. Paris, « Cligès », In *Mélanges de littérature française du Moyen Âge*, publié par M. Roques, Paris, 1912, p. 308-327 ; U. T. Holmes, *Chrétien de Troyes*, New York, 1970, p. 80-84 ; Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de D. Poirion, « Cligès », texte établi, traduit, présenté et annoté par Ph. Walter, Paris, 1994, p. 1118 ; Chrétien de Troyes, *Cligès*, Édition bilingue, Publication, traduction, présentation et notes par L. Harf-Lancner, Paris, 2006, p. 28 ; *Perceforest*, III/2, Introduction, p. XII-XIV.

³⁴ G. Paris, *op. cit.*, p. 317. H. Hauvette, *op. cit.*, p. 109-111.

l'intrigue peut sortir de l'impasse, et les amants peuvent s'aimer et vivre ensemble sans obstacles. (C'est seulement dans *Amadas et Ydoine* que le motif de la mort apparente ne joue pas de rôle essentiel, toutefois cette problématique y est également présente et le motif de la « vivante ensevelie » ne manque pas non plus.) Il faut cependant ajouter que l'exemple de Guilliadun dans *Eliduc* semble plutôt une certaine transition entre cette variante et celle (la « belle endormie ») qui sera présentée dans la suite. Car ici, bien que nous trouvions plusieurs des motifs mentionnés, avant tout celui du « triangle amoureux » (quoiqu'avec une situation renversée par rapport à *Tristan et Yseut*, puisque dans le lai de Marie de France il s'agit non d'une femme ayant deux hommes, mais d'un homme ayant deux femmes), et que dans sa fonction la mort apparente de la jeune fille joue le même rôle que dans les autres récits mentionnés (elle apporte une solution), le fait que Guilliadun ne soit pas enterrée et que son corps montre des signes de vie, c'est-à-dire que l'accent soit mis sur le spectacle de la « belle morte », le motif tend vers l'autre variante.

L'autre variante du thème de la « morte vivante », c'est la « belle endormie » (D 1960.3 SLEEPING BEAUTY), qui constituera le thème central des contes du type de la « Belle au Bois dormant ». (Les récits médiévaux que nous présentons dans cette étude offrent sans doute les premières versions du conte fameux que l'on connaît sous ce titre.) Celle-ci semble provenir avant tout de la tradition folklorique et atteint le sommet de sa carrière avec le conte de Perrault au XVII^e siècle. Dans ce type, l'accent est mis avant tout sur l'image miraculeuse de la jeune fille apparemment morte ou plongée dans un sommeil magique, dont la beauté et la fraîcheur de corps ne changent pas malgré le temps qui passe (D 2167 CORPSE MAGICALLY SAVED FROM CORRUPTION). Comme ces jeunes filles montrent des signes de vie, elles semblent en effet plutôt endormies que mortes, elles ne seront pas ensevelies mais étendues seulement sur un lit magnifique (F 846 EXTRAORDINARY BED) dans un endroit extraordinaire pénétré de surnaturel et complètement isolé qui n'est accessible qu'aux élus, dans une tour (D 1149.2 MAGIC TOWER. F 772 EXTRAORDINARY TOWER) ou un château enchantés (D 6 ENCHANTED CASTLE. F 771 EXTRAORDINARY CASTLE) – qui est dans *Frayre de Joy e Sor de Plaser*, également séparé par un pont magique (F 842 EXTRAORDINARY BRIDGE. F 842.1.1 CRYSTAL, GLASS BRIDGE). Certes, il faut avouer que le terme de « morte vivante » n'est peut-être pas justifiable dans tous les exemples. Car dans certains récits (l'histoire de Zellandine et de Troilus de *Perceforest*, *Blandí de Cornwallha*) il s'agit de façon évidente non de mort mais de sommeil. Néanmoins, selon nous, ce terme n'est pas tout à fait inexact par rapport à un tel état qui dans les apparences est très semblable à une catalepsie et qui, tout comme celle-ci, constitue un état transitoire sinon entre la vie et la mort du moins

entre le normal et le merveilleux. (En effet, comme nous l'avons remarqué plus haut, il semble même difficile de distinguer les deux : dans *Frayre de Joy e Sor de Plaser* par exemple, le texte parle systématiquement de mort, et pourtant, à bien des égards, ce récit semble l'une des variantes les plus parfaites du conte de la « Belle au Bois dormant ». En outre, dans l'imaginaire médiéval, le sommeil et la mort sont souvent mêlés.³⁵ Toutefois dans notre terminologie, nous voulons faire la distinction : le « sommeil magique » signifiera donc un état où, par opposition à la catalepsie, la personne, bien qu'il soit impossible de la réveiller, montre des signes de vie et une certaine activité.

Néanmoins, les deux types de la « morte vivante » que nous avons décrits plus haut, la « vivante ensevelie » et la « belle endormie », n'apparaissent pas toujours de façon si nette, clairement séparables l'un de l'autre. Parfois il s'agit plutôt d'un certain mélange ou de la transition entre les deux (à ce titre nous avons déjà cité *Eliduc*). En outre, la classification du type du récit ne se fait non plus sans difficulté. En ce qui concerne par exemple le roman d'*Amadas et Ydoine*, plusieurs thèmes permettent de le ranger parmi les récits « anti-tristanien » (T 92.1 THE TRIANGLE PLOT AND ITS SOLUTIONS. TWO MEN IN LOVE WITH THE SAME WOMAN ; TWO WOMEN WITH THE SAME MAN. T 108 (B) FORCED MARRIAGE. T 131.1.2.1 GIRL MUST MARRY FATHER'S CHOICE. T 210 FAITHFULNESS IN MARRIAGE (LOVE). T 288 WIFE REFUSES TO SLEEP WITH DETESTED HUSBAND) : la mort apparente de l'héroïne évoque incontestablement la première variante du thème de la « morte vivante » (la « vivante ensevelie »), mais d'autres motifs supplémentaires (l'apparition marquante du merveilleux – anneau magique, chevalier féérique [D 1076 MAGIC RING. D 1364 OBJECT CAUSES MAGIC SLEEP. F 252.5 (B) FAIRY KNIGHT. D 813 MAGIC OBJECT RECEIVED FROM FAIRY /FAIRY KNIGHT/]), ou la présence d'un thème typique des contes du type de la « Belle au Bois dormant », celui de la malédiction de l'une des trois parques invitées lors de la naissance de l'héroïne [M 301.12 (THREE) FATES PROPHECY AT CHILD'S BIRTH. F 312.1.1 FAIRIES MAKE GOOD WISHES FOR NEWBORN CHILD. F 360 MALEVOLENT OR DESTRUCTIVE FAIRIES]³⁶ soulignent sa parenté discrète avec ce dernier type de récit. Pour conclure, nous pouvons donc constater que, malgré de légères interférences, le thème de la « morte vivante » (en ce qui

³⁵ Voir dans le lai *Sir Orfeo* (version médiévale du mythe d'Orphée en anglais) la représentation de la mort d'Eurydice (*Heurodis*) comme une sorte de fausse mort. « Tels qu'ils s'étaient endormis à l'heure de midi / Ils avaient été enlevés de ce monde, / Et transportés ici par magie. / Là, Orfée vit sa propre femme, / Heurodis, sa dame bien-aimée / Qui dormait sous un arbre fruitier » (traduit par M. Th. Brouland, In *Le Substrat celtique du lai breton anglais : Sir Orfeo*, Didier Érudition, 1990).

³⁶ Certes, ce thème ne figure que dans l'une des trois « Belles au bois dormant médiévales », dans l'histoire de Zellandine et de Troilus du *Perceforest*, cependant – dans les versions modernes (notamment dans celle de Basile et dans celle de Perrault) – il devient visiblement l'un des composants les plus marquants. La figure des trois personnages féminins peut varier : elles peuvent être des fées, des déesses, des sorcières ou des parques.

concerne son apparition dans la littérature française du Moyen Âge) se divise en deux types : la « vivante ensevelie » et la « belle endormie ». La différence essentielle entre les deux est que dans le premier type l'héroïne donnant l'apparence totale d'une morte est même mise au tombeau d'où elle s'évade finalement, c'est-à-dire que l'accent est mis sur le fait de la mort alors que dans le deuxième on insiste avant tout sur le spectacle – sur l'image miraculeuse de celle-ci qui, partant, ne sera pas même ensevelie – permettant en effet de penser à un sommeil magique, ce qui est renforcé par d'autres éléments merveilleux. Quant à l'apparition de ces motifs, c'est avant tout dans deux types de récit qu'ils s'insèrent : la « vivante ensevelie » dans les récits « anti-tristaniens », la « belle endormie » dans les contes de la « Belle au Bois dormant ».

Voici donc le tableau de notre typologie (nous y avons cité à titre d'exemples uniquement les récits français et occitans faisant l'objet de la présente étude) :

fausse mort			
mort supposée	mort apparente		
fausse annonce de mort malentendu trompe-l'œil tombe vide	la « morte vivante »		le « mort vivant »
	la « vivante ensevelie »		
	la « simulatrice »	la « cataleptique »	
	Néronès (<i>Perceforest</i>)	Fénice (<i>Cligès</i>) Ydoine (<i>Amadas et Ydoine</i>)	
		Guilliadun (<i>Eliduc</i>) Zellandine (<i>Perceforest</i>) Sœur de Plaisir (<i>Frayre de Joy e Sor de Plaser</i>) Brianda (<i>Blandi de Cornualha</i>)	

1.5. Motifs accessoires à la « morte vivante » :

Nous devons encore parler des « accessoires » (objets, personnes, animaux) qui sont en relation étroite avec ces scènes de mort apparente. Ce qu'il faut d'abord mentionner ce sont les « narcotiques », objets causant une catalepsie ou un sommeil magique. Cela peut être un breuvage somnifère, potion faite de toutes sortes d'herbes (D 1040 MAGIC DRINK. D 1242.2 MAGIC POTION. D 1364.7 SLEEPING POTION : DRINK CAUSES MAGIC SLEEP. D 1793 MAGIC RESULTS FROM EATING OR DRINKING. D 965 MAGIC PLANT. D 965.12 MAGIC GRASS), ou un objet doué de pouvoir magique (D 1364 OBJECT CAUSES MAGIC SLEEP. D 1368 MAGIC OBJECT CAUSES ILLUSIONS. D 1410 MAGIC OBJECT RENDERS PERSON HELPLESS. D 1419.2 MAGIC OBJECT PARALYSES. D 1076 MAGIC RING etc.). En principe la morte vivante revient à elle lorsque ce somnifère perd sa puissance après un certain temps (D 791.1 DISENCHANTMENT AT END OF SPECIFIED TIME) ou bien sa résurrection peut également se faire par l'enlèvement de l'objet causant la léthargie (D 766.4 DISENCHANTMENT BY REMOVING CAUSE OF ENCHANTMENT). Une plante peut néanmoins être non seulement narcotique, mais aussi, ressuscitant (D 771.11 DISENCHANTMENT BY FLOWER. D 965 MAGIC PLANT. D 965.12 MAGIC GRASS. D 1241 MAGIC MEDICINE. D 1500.1.4.1 MAGIC HEALING GRASS /FLOWER/. E 105 RESUSCITATION BY HERBS. F 814 EXTRAORDINARY FLOWER). Quant aux « adjuvants », personnes et animaux assistant à la mort apparente, ces premiers (notamment un être féérique : fée / déesse / parque / sorcière / magicienne / chevalier magique) jouent plutôt un rôle pour rendre la jeune fille léthargique (D 1964 MAGIC SLEEP INDUCED BY CERTAIN PERSON) tandis que ces derniers assistent à la réanimation de celle-ci (B 300 HELPFUL ANIMAL. B 512 MEDICINE SHOWN BY ANIMAL).

Voici un tableau sur les types des « accessoires » :

	personne	animal	objet
pour provoquer la mort apparente	<p>D 2031.0.2 FAIRIES CAUSE ILLUSIONS (l'histoire de Troïlus et de Zelandine – <i>Perceforest</i>)</p> <p>N 825.3 OLD WOMAN HELPER.</p> <p>N 845 MAGICIAN AS HELPER (<i>Cligès</i>)</p> <p>F 252.5 (B) FAIRY KNIGHT. D 813 MAGIC OBJECT RECEIVED FROM FAIRY /FAIRY KNIGHT/ (<i>Amadas et Ydoine</i>)</p>		<p>D 965 MAGIC PLANT.</p> <p>D 965.12 MAGIC GRASS.</p> <p>D 1040 MAGIC DRINK.</p> <p>D 1242.2 MAGIC POTION.</p> <p>D 1364.7 SLEEPING POTION : DRINK CAUSES MAGIC SLEEP (<i>Cligès</i>)</p> <p>D 1076 MAGIC RING (<i>Amadas et Ydoine</i>)</p>
pour ressusciter la « morte vivante »		<p>B 300 HELPFUL ANIMAL (<i>Eliduc</i>)</p> <p>B 450 HELPFUL BIRDS.</p> <p>B 172 MAGIC BIRD (l'histoire de Troïlus et de Zelandine – <i>Perceforest ; Frayre de Joy et Sor de Plaser ; Blandi de Cornualha</i>)</p>	<p>E 105 RESUSCITATION BY HERBS. D 1500.1.4.1 MAGIC HEALING GRASS /FLOWER/.</p> <p>D 771.11 DISENCHANTMENT BY FLOWER.</p> <p>F 814 EXTRAORDINARY FLOWER (<i>Eliduc ; Frayre de Joy et Sor de Plaser</i>)</p> <p>D 766.4 DISENCHANTMENT BY REMOVING CAUSE OF ENCHANTMENT.</p> <p>D 771.10 DISENCHANTMENT BY RING (<i>Amadas et Ydoine</i>)</p>

Sur les listes précises de motifs cités dans chacune des œuvres analysées par cette étude ainsi que sur le système de critères établi par nous pour choisir les passages éclairants des textes, ce qui facilitera la comparaison systématique des œuvres, voir l'Annexe.

Voyons maintenant la classification concrète de nos récits, qui ne manque pas de difficulté, car comme nous venons de l'annoncer plus haut, les différentes versions ne sont pas toujours clairement séparables et certains récits peuvent en même temps appartenir à différentes catégories. Néanmoins, nous essayons d'en faire un certain classement qui permet peut-être de mieux élucider, à travers des exemples concrets, les caractéristiques essentielles des différentes variantes.

1.6. La « vivante ensevelie » :

1.6.1. La « simulatrice »

L'exemple le plus fameux en est sans doute l'histoire de la femme de Salomon à laquelle se réfère, comme nous l'avons remarqué plus haut, presque tous les critiques lorsqu'il est question du modèle supposé pour le motif de la « morte vivante » dans les récits français du Moyen Âge, notamment dans *Cligès* ou dans *Perceforest*. Toutefois, bien que la ruse de la mort feinte permette également dans ces exemples à l'héroïne d'éviter un mariage indésirable, l'esprit de ces œuvres françaises diffère en même temps sur beaucoup de points de celui de l'histoire byzantine. Tandis que dans celle-ci, il s'agit d'un acte complètement méchant et déshonorant, dans ses pendants français ce stratagème semble tout à fait acceptable, car il n'est qu'une certaine réponse à la félonie commise par le futur mari. Selon notre typologie, dans ce premier groupe il n'est évidemment pas question de *Cligès*, du fait que dans ce roman le motif du narcotique traînant la vraie catalepsie de la jeune fille est inséré. Celui-ci sera donc rangé dans la catégorie suivante.

Dans le type de la « simulatrice », nous avons l'histoire de Néronès et de Nestor qui figure dans le roman de *Perceforest*. (À titre d'exemple on pourrait encore citer un court récit, l'histoire d'un certain Cligès, inséré dans un roman du XIII^e siècle, *Marques de Rome*) Dans cette histoire nous pouvons retrouver tous les traits du premier type (la « vivante ensevelie »), ainsi que plusieurs thèmes des récits « anti-tristaniens ». Dans la scène en question, Néronès enlevée lâchement par le roi de Norvège (K 2249.5 (B) TREACHEROUS REGENT. M 205 BREAKING OF BARGAINS AND PROMISES), en désespoir de cause, car elle ne veut à aucun prix se marier avec un autre que son ami, Nestor (T 108 (B) FORCED MARRIAGE. T 210 FAITHFULNESS IN MARRIAGE (LOVE)), au cours du voyage vers la mer décide de ne plus donner aucun signe de vie. Elle feint alors si bien la mort (K 1860 DECEPTION BY FEIGNED

DEATH (SLEEP)) en restant complètement inerte même face à la torture cruelle (S 180 WOUNDING OR TORTURING) que l'une des sœurs du roi lui inflige, qu'elle sera finalement mise dans un tombeau magnifique (V 60 FUNERAL RITES. F 778 (B) EXTRAORDINARY TOMB. R 49.4 (G) CAPTIVITY IN GRAVE, TOMB) d'où elle parviendra à sortir au dernier moment. Néronès ne se sert donc d'aucun narcotique pour cette ruse et par conséquent ne tombe pas en catalepsie, mais simule seulement.

1.6.2. La « cataleptique »

En revanche dans le deuxième type de la « vivante ensevelie », il s'agit de vraie catalepsie (D 1960.4 DEATHLIKE SLEEP). Parmi les belles « cataleptiques », il faut tout d'abord mentionner Fénice du *Cligès*, dont la ruse de mort apparente pour éviter un mariage détesté (K 522.0.1 DEATH FEIGNED TO ESCAPE UNWELCOME MARRIAGE) – qui serait d'ailleurs même illégitime à cause de la trahison du futur mari (K 2217 TREACHEROUS UNCLE. K 2249.5 (B) TREACHEROUS REGENT. M 205 BREAKING OF BARGAINS AND PROMISES) – et pour rester fidèle à son amoureux (T 210 FAITHFULNESS IN MARRIAGE (LOVE)), est bien projetée et mûrie grâce à sa nourrice, Thessala (D 1964 MAGIC SLEEP INDUCED BY CERTAIN PERSON. N 845 MAGICIAN AS HELPER. D 2031.0.6 (G) MAGICIAN CAUSES ILLUSIONS. N 825.3 OLD WOMAN HELPER). Elle feint d'abord la maladie (K 523.0.1 ILLNESS FEIGNED TO ESCAPE UNWELCOME MARRIAGE), puis Thessala lui donne un breuvage somnifère (D 1040 MAGIC DRINK. D 1242.2 MAGIC POTION. D 1364 OBJECT CAUSES MAGIC SLEEP. D 1364.7 SLEEPING POTION : DRINK CAUSES MAGIC SLEEP. D 1368 MAGIC OBJECT CAUSES ILLUSIONS. D 1419.2 MAGIC OBJECT PARALYSES. D 1793 MAGIC RESULTS FROM EATING OR DRINKING) qui entraîne la paralysie temporaire de son corps (D 1960.4 DEATHLIKE SLEEP. D 2072 MAGIC PARALYSIS. PERSON OR THING RENDERED HELPLESS). Malgré les tortures brutales des trois médecins venus de Salerne (S 180 WOUNDING OR TORTURING) Fénice reste complètement immobile. Tout le monde étant donc persuadé que celle-ci a péri, on l'enterre (V 60 FUNERAL RITES. F 778 (B) EXTRAORDINARY TOMB). Elle demeure dans la tombe jusqu'à la nuit (R 49.4 (G) CAPTIVITY IN GRAVE, TOMB) d'où son ami, Cligès, la retire pour l'emmener dans une tour secrète. Après un jour et une nuit entière la potion perd sa force (D 791.1 DISENCHANTMENT AT END OF SPECIFIED TIME) et Fénice revient à elle (D 1978 WAKING FROM SLEEP).

L'histoire d'Amadas et d'Ydoine montre beaucoup de parallèles avec le *Cligès* (y figure également une scène de mort apparente), cependant quelques thèmes communs y sont tournés à l'envers. Quant au motif de la « vivante ensevelie », nous pouvons retrouver presque

tous les éléments qui figuraient dans le *Cligès*, c'est seulement le contexte dans lequel ce thème s'insère qui semble différent. Car Ydoine, par opposition à Fénice, tombe tout à fait involontairement en catalepsie, c'est-à-dire sans la projeter comme stratagème. En donnant l'apparence totale d'une morte, elle est ensevelie avec des rites funéraires somptueux (V 60 FUNERAL RITES) et c'est finalement Amadas qui la délivre du tombeau et lui retire du doigt l'anneau magique (D 1076 MAGIC RING. D 1368 MAGIC OBJECT CAUSES ILLUSIONS. D 1364 OBJECT CAUSES MAGIC SLEEP) causant sa léthargie (D 1960 MAGIC SLEEP. D 1960.4 DEATHLIKE SLEEP), anneau qui lui a été auparavant passé au doigt par un chevalier mystérieux (D 1964 MAGIC SLEEP INDUCED BY CERTAIN PERSON. F 252.5 (B) FAIRY KNIGHT. D 813 MAGIC OBJECT RECEIVED FROM FAIRY /FAIRY KNIGHT/). L'anneau une fois retiré, la jeune fille se lève vivante et en bonne santé (D 766.4 DISENCHANTMENT BY REMOVING CAUSE OF ENCHANTMENT. E 50 RESUSCITATION BY MAGIC. D 771 DISENCHANTMENT BY USE OF MAGIC OBJECT. D 771.10 DISENCHANTMENT BY RING. D 1978. WAKING FROM SLEEP).

1.7. La « belle endormie » :

En ce qui concerne le thème de la « belle endormie », comme nous l'avons déjà annoncé, il apparaît – en germe – même dans le récit de Marie de France, l'*Eliduc*. Cependant, quoique nous ayons nous-même classé ce récit dans le type de la « belle endormie » (voir le tableau), il faut avouer qu'il possède également des traits communs avec le premier groupe (la « vivante ensevelie ») et partant semble plutôt constituer une certaine transition entre les deux variantes. Par conséquent, cet exemple exige une analyse plus minutieuse et plus complexe, ce que nous allons effectuer dans un chapitre suivant.

Le motif de la « belle endormie » (D 1960.3 SLEEPING BEAUTY), en sa forme pure et complète, apparaît avant tout dans trois récits médiévaux, français et occitans, dans l'histoire de Troilus et de Zellandine du *Perceforest*, dans la nouvelle courtoise *Frayre de joy et Sor de Plaser* et dans le roman de *Blandi de Cornwallha*, qui en présentent tous les éléments essentiels. Les héroïnes de ces trois histoires sont prises d'un sommeil si profond (D 1960 MAGIC SLEEP) que leur entourage est incapable de les réveiller. C'est seulement dans *Frayre de joy* qu'il s'agit *expressis verbis* de la mort de l'héroïne (D 1960.4 DEATHLIKE SLEEP. E 175 DEATH THOUGHT SLEEP) que l'on veut même ensevelir, tandis que dans les deux autres il est évident que ce n'est qu'un sommeil magique. Toutefois dans *Frayre de Joy*, c'est le père de la jeune fille qui se doute d'emblée de la léthargie de celle-ci et c'est pour cela qu'il empêche son enterrement. Ces belles endormies, dont le corps conserve la beauté et la fraîcheur (D 2167 CORPSE MAGICALLY SAVED FROM CORRUPTION), seront donc étendues – au

lieu du tombeau – sur un lit magnifique (F 846 EXTRAORDINARY BED) dans un endroit extraordinaire, imprégné de merveilleux, complètement isolé, qui n'est accessible qu'aux élus. Dans ces trois récits il s'agit d'une tour (D 1149.2 MAGIC TOWER. F 772 EXTRAORDINARY TOWER), qui dans *Frayre de Joy* n'est franchissable que par un pont de verre (F 842 EXTRAORDINARY BRIDGE. F 842.1.1 CRYSTAL, GLASS BRIDGE). Quant au réveil de la belle (D 1978 WAKING FROM SLEEP), c'est grâce à l'intervention d'un animal qu'il se produit (B 300 HELPFUL ANIMAL. B 512 MEDICINE SHOWN BY ANIMAL), dans tous les cas à celle d'un oiseau (B 172 MAGIC BIRD. B 450 HELPFUL BIRDS). (Dans *Eliduc*, on retrouve également le thème de l'animal contribuant à la résurrection de l'héroïne : cependant ce n'est pas un oiseau mais une belette.) Dans *Frayre de Joy* c'est un geai parlant (B 211.3 SPEAKING BIRD) qui réanime par une herbe la jeune princesse (D 771.11 DISENCHANTMENT BY FLOWER. D 1500.1.4.1 MAGIC HEALING GRASS /FLOWER/. E 105 RESUSCITATION BY HERBS. F 814 EXTRAORDINARY FLOWER) ; dans *Blandí de Cornualha*, il s'agit d'un autour blanc, seul capable de sortir Brianda de son sommeil léthargique, et finalement dans *Perceforest* nous pouvons également rencontrer un oiseau, sauf qu'ici, Zéphyr (qui est en fait un esprit veillant sur le royaume de Perceforest, prenant parfois l'apparence d'un oiseau) ne contribue qu'indirectement au réveil de Zellandine endormie.

2. Le lexique de la « morte vivante »

Pour établir le lexique du motif de la « morte vivante », nous entreprenons en effet une tâche difficile, car les textes français et occitans qui forment le corpus de notre étude, contiennent visiblement peu de termes techniques. Dans ces récits, rares sont les expressions aussi précises que celles en grec « ζῆσα θνησκει » ('vivante elle se meurt')³⁷, « μιθαρσφ » / « μιθαρσφ » / « μιθνητοφ » ('demi-morte')³⁸, ou celles en latin « *falsa mors* » ('fausse mort')³⁹, « *quasi mortua* » ('quasi morte')⁴⁰, ou « *mors adultera* » ('fausse mort')⁴¹. En ce qui concerne les récits français et occitans, à part le roman d'*Amadas et Ydoine* dans lequel nous trouvons l'expression « *fainte mort* » (v. 6414 et v. 6630), ceux-ci préfèrent plutôt circonscrire la fausse mort, soit en décrivant l'apparence physique de la personne en léthargie, soit en empruntant le vocabulaire à celui d'états semblables, tel que l'évanouissement ou le simple endormissement.

2.1. *Gesir* :

Le terme le plus général semble « gésir » (« *gesir* » < lat. *jacere*). Ce mot, d'une part en décrivant la position de la jeune fille suggère l'inertie totale de celle-ci, d'autre part, comme *métalepse*, il fait entendre la cause par l'effet ('celle qui est morte, est étendue > si la jeune fille est étendue elle est donc morte').⁴² L'équivalent de ce mot apparaît même dans les récits grecs et latins (gr. : « κεῖσθαι », lat. : « *jacere* »), mais tandis que dans ces derniers, ce terme est précis, les auteurs français et occitans l'utilisent le plus souvent en soi, sans d'autre terme spécial élucidant le fait de la catalepsie.

la u giseit la dameisele.

En la pasmeisun la trovot (Marie de France, *Eliduc*, v. 968-969)⁴³

³⁷ Théodore Prodrome, *Rhodanthé et Dosiclès*, VIII, v. 496.

³⁸ Charit. 3,3,16 ; 3,4,6 ; 3,5,4 ; Achill. Tat. 3,4,6 ; 3,13,7 ; Heliod. 1,1,3.

³⁹ « medicus leniter aperuit et vidit puellam regalibus ornamentis ornatam speciosam valde {et in *falsa morte* iacentem} », *Historia Apollonii regis Tyri*, chap. 26.

⁴⁰ « non fuit mortua, sed *quasi mortua* », *Ibid.*, chap. 25.

⁴¹ « sentit gracile spirantis vitam prope lutare cum *morte adultera* », *Ibid.*, chap. 26 ; ici l'adjectif « *adultera* » est évidemment à prendre dans le sens de 'fausseté' / 'falsifié' et non 'adultère'. Pour ce même usage voir encore : « *adultera clavis* » 'fausse clef', Ovide, *Ars amatoria*, 3, 643.

⁴² L'origine de la locution verbale « ci-gît » remonte d'ailleurs à la même époque que celle où l'œuvre de Marie de France ou celle de Chrétien de Troyes ont été écrites (v. 1170, voir *Le nouveau Petit Robert*, texte remanié et amplifié sous la direction de J. Rey-Debove et A. Rey, Paris, 1993, p. 424).

⁴³ Je cite toujours le texte dans l'édition suivante : *Les Lais de Marie de France*, Traduits, présentés et annotés par L. Harf-Lancener, Paris, Le Livre de poche, collection Classiques médiévaux, 1998.

La *gist* Ydoine, vostre drue,
Que vous quidiés avoir perdue (*Amadas et Ydoine*, v. 6379-6380)⁴⁴

... c'estoit le lit ou la pucelle *gisoit* (*Perceforest*, III/3, p. 86)⁴⁵

Ou la belle de noble atour
Se *gist* orendroit comme pierre (*Perceforest*, III/3, p. 80)

Lay on la donseyla *jasia*,
On, segons que-l Libre dizia,
Avia de les jornades .C. (*Frayre de Joy e Sor de Plaser*, v. 141-143)⁴⁶

si vit la place u ele *jut* (Marie de France, *Eliduc*, v. 1040)

Dans le roman latin *Historia Apollonii regis Tyri*, nous pouvons retrouver le verbe « *jacere* » à propos de la scène de fausse mort. Cependant ici l'auteur (ou du moins le copiste à qui l'on doit les ajouts en question)⁴⁷ ne manque pas de préciser cet état cataleptique par d'autres expressions, telles que « *exanimem* » ou « *in falsa morte* ».

... cucurrit Apollonius et videns coniugem suam *iacentem exanimem* scidit a pectore vestes unguibus... (*Historia Apollonii regis Tyri*, chap. 25)⁴⁸

medicus leniter aperuit et vidit puellam regalibus ornamentis ornatam speciosam valde {et *in falsa morte iacentem*} ... (*Historia Apollonii regis Tyri*, chap. 26).

obstupuit iuvenis {quia cognovit puellam *in falsa morte iacere*} (*Historia Apollonii regis Tyri*, chap. 26).

⁴⁴ Je cite toujours le texte dans l'édition suivante : *Amadas et Ydoine*, Roman du XIII^e siècle, édité par J. R. Reinhard, Paris, 1974.

⁴⁵ Je cite toujours le texte du roman de *Perceforest* toujours dans l'édition suivante : *Perceforest*, troisième partie, tome II et III, éd. G. Roussineau, Droz, Genève, 1991 et 1993.

⁴⁶ Je cite toujours le texte dans l'édition suivante : *Nouvelles courtoises occitanes et françaises*, Éditées, traduites et présentées par S. Méjean-Thiolier et M.-F. Notz-Grob, Livre de poche, Lettres gothiques, 1997.

⁴⁷ Sur l'authenticité probable de la première phrase apportant une précision à propos de la mort (apparente) subite de la femme d'Apollonius, voir les arguments de G.A.A. Kortekaas, *Commentary on the Historia Apollonii Regis Tyri*, Leyde, Brill, 2007, p. 345.

⁴⁸ Je cite toujours le texte dans l'édition suivante : *Historia Apollonii regis Tyri*, éd. G. L. Schmeling, Bibliotheca Teubneriana, Leipzig, 1989.

Dans les récits grecs ayant le thème de la « mort apparente », nous retrouvons également l'équivalent de ce terme, « κειμαί ».

οἰδὲν τ—ν ἔΑνθῶαν κειμῶνην

[« (Péрилаos) voyant Anthia étendue sur le sol »]

(Xénophon d'Éphèse, *Les Éphésiaques*, 3,7,1)⁴⁹

≠ δὲ ἄκειτο ἄναισθητοῦσα

[« elle gît inanimée »]

(Xénophon d'Éphèse, *Les Éphésiaques*, 3,7,4)

Καλλιρῶη μὲν οὖν σφῶνονφ καὶ σπνουφ ἄκειτο νεκρῶφ ἐκῶνα πᾶσι παρῆχουσα

α

[« Callirhoé sans parole et sans haleine gisait donnant l'image de la mort à tout le monde »]

(Chariton d'Aphrodise, *Les Aventures de Chérés et de Callirhoé*, 1,5,1)⁵⁰

Dans les récits français, probablement pour des raisons narratologiques, à savoir que l'auteur ne veut pas d'emblée révéler au lecteur qu'il ne s'agit pas de mort réelle mais seulement d'une fausse mort, le verbe « gésir » apparaît donc le plus souvent en soi. Notons toutefois que dans le roman de *Blandi de Cornwallha*, la belle cataleptique ne s'étend pas mais reste assise.

E estava se *esetada*

Sobre un liech tota encantada (*Blandi de Cornwallha*, v. 1373-1374)⁵¹

2.2. « Ne remeut piet ne main »

À propos de la description physique de la morte vivante, l'on peut trouver en outre des locutions figées, au lieu donc d'un verbe, toute une *périphrase*. Toujours par *métalepse* (l'effet pour la cause), par l'image des membres immobiles – le pied et la main restant sans bouger – l'auteur suggère la léthargie de la jeune fille, voire sa mort éventuelle.

⁴⁹ Je cite toujours le texte et la traduction (quelques fois au besoin modifiée par moi-même) des *Éphésiaques* de l'édition suivante : Xénophon d'Éphèse, *Les Éphésiaques*, Texte établi et traduit par G. Dalmeyda, Paris, 1926.

⁵⁰ Je cite toujours le texte dans l'édition suivante : Chariton Aphrodisiensis: *De Callirhoe Narrationes Amatoriae*, B. P. Reardon (ed.), Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, Munich and Leipzig, K. G. Saur, 2004. La traduction est de nous.

⁵¹ Je cite toujours le texte dans l'édition suivante : *Blandin de Cornouaille*, Introduction, édition diplomatique, glossaire par C.H.M. van der Horst, Mouton, The Hague – Paris, 1974.

Ne pié ne main ne remeüst (Chrétien de Troyes, *Cligès*, v. 5765)⁵²

... *membre* qu'elle eut *ne se mouvoit* (*Perceforest*, III/2, p. 211)

... vous voiez plainement qu'elle est morte et qu'elle *ne remeut piet ne main* (*Perceforest*, III/2, p. 211).

Nous pouvons retrouver cette même locution chez Théodore Prodrome.

□χρζζε τοδ κινούντοφ, ολ κινουμ□νη

[elle avait besoin de quelqu'un pour la mouvoir, car elle ne se mouvait pas.]

(Théodore Prodrome, *Rhodanthé et Dosiclès*, VIII, v. 447)⁵³

Ολ γε□ρ□κε□ πρςττουσα κα□ κινουμ□νη

[Il n'y a pas là-bas main agissant et bougeant]

(Théodore Prodrome, *Rhodanthé et Dosiclès*, VIII, v. 453-456)

κα□ ζ|σα θνσκει, μηδαμ□ κινουμ□νη:

νοσθ□ ᾤδενθη ...

[elle ne bouge en aucune manière, Rhodanthé est malade,...]

(Théodore Prodrome, *Rhodanthé et Dosiclès*, VIII, v. 496)

2.3. « *Sanz parole et sanz alainne* »

Pour ce qui est encore des traits physiologiques d'une personne cataleptique, dans les récits grecs l'on trouve les termes « *σπνυοφ* » ('sans souffle', 'sans vie' ; du verbe « *'ποπν□ω* » 'souffler', 'exhaler', 'exhaler son âme', 'mourir'), et « *οφωνοφ* » ('sans voix' ; du verbe « *'φων□ω* » 'être sans voix', 'ne pouvoir pas parler') qui, juxtaposés l'un à l'autre, s'utilisent pour désigner un état comateux.

Καλλιπρη μ□ν ο@ν οφωνοφ κα□ σπνυοφ □π□κειτο νεκρ♥φ ε□κ@να π♥σι παρ□χουσα
α

⁵² Je cite toujours le texte dans l'édition suivante : Chrétien de Troyes, *Cligès*, éd. L. Harf-Lancner, Paris, 2006.

⁵³ Je cite toujours le texte dans l'édition suivante : *Theodori Prodromi De Rhodanthes et Dosiclis amoribus libri IX*, edidit M. Marcovich, Stuttgartiae et Lipsiae : In Aedibus B.G. Teubneri, 1992. La traduction est de nous.

(Chariton d'Aphrodise, *Les Aventures de Chéréas et de Callirhoé*, 1,5,1)

À propos de la brève catalepsie de Dosiclès, ce qui précède juste de quelques vers celle plus permanente de Rhodanthé, Théodore Prodrome utilise également cette locution qu'il modifie néanmoins légèrement :

᾽ποστερηθεῖ φ τῆ φ πνοῆ φ καὶ τοῶ λῶ γου
(σεῖ νεκρῶ φ καθῆστο ...
[privé d'haleine et de parole, il gisait comme un cadavre]
(Théodore Prodrome, *Rhodanthé et Dosiclès*, VIII, v. 362)

Cette tournure réapparaît même dans *Cligès* :

et sanz parole et sanz alainne (Chrétien de Troyes, *Cligès*, v. 5445).

Un équivalent approximatif du verbe « ποπνῶ » (« *suspirer* ») apparaît dans la scène de mort apparente d'*Eliduc*.

qu'el ne revint ne *suspira* (*Eliduc*, v. 856).

ne reveneit, ne *suspirot* (*Eliduc*, v. 970)

2.4. « *Pale, desculuree* »

Quant à la description de l'apparence physique, ce qui semble encore caractéristique, c'est l'insistance sur la couleur de la morte vivante. Ici, nous pouvons cependant apercevoir une différence nette concernant les couleurs citées, ce qui distingue clairement l'un de l'autre les deux types du thème de la « morte vivante » (la « vivante ensevelie », la « belle endormie »). Car, dans le cas de la « vivante ensevelie », c'est la pâleur de la jeune fille qui est avant tout soulignée.⁵⁴

tute *pale, desculuree* (Marie de France, *Eliduc*, v. 854)

et a le vis si *pale et blanc* (Chrétien de Troyes, *Cligès*, v. 5763)

⁵⁴ C'est seulement dans *Amadas et Ydoine* que le teint de la jeune fille se montre non simplement pâle mais « noirice », ce qui s'explique, à notre avis, par des raisons intertextuelles (voir l'analyse de ce roman).

d'un boivre qui la fera froide,
descolorée, pale et roide (Chrétien de Troyes, *Cligès*, v. 5443-5444)

... elle estoit tant *pale* et tant deffaitte que tous ceulx qui la veoient la tenoient morte pour vray
(*Perceforest*, III/2, p. 210).

2.5. « *Blanche e vermeille* »

En revanche, dans le deuxième type, lorsqu'il s'agit d'une « belle endormie », cette séquence se modifie à tel point que la pâleur est remplacée par l'image du teint coloré. La couleur blanche peut également y apparaître, mais juxtaposée à la rougeur, elle suggère la fraîcheur du visage et du corps et non la pâleur.

qu'il la veoit *blanche e vermeille* (Marie de France, *Eliduc*, v. 972)

qui sy doucement dormoit qu'il sambloit qu'elle fust tout droit endormie, tant estoit *coulouree, blanche* et tendre. (*Perceforest*, III/3, p. 87).

... belle comme une deesse, tendre et *vermeille* comme une rose et de char *blanche* comme la fleur de lys (*Perceforest*, III/3, p. 87)

Dans *Frayre de Joy e Sor de Plaser*, c'est la fraîcheur du teint de la jeune fille qui est soulignée *expressis verbis*, comparée à une rose et un lys, tout comme dans *Perceforest*.

Lur fiyla era *fresca* ab clar vis
Coma *rosa* ni flors de *lis* (*Frayre de Joy e Sor de Plaser*, v. 79-80)

E cant viu la *fresqua color*
E la beutat de la donseyla (*Frayre de Joy e Sor de Plaser*, v. 146-147)

(cf. : comme une *rose* et de char blanche comme la fleur de *lys* (*Perceforest*, III/3, p. 87)

2.6. *Se pasmer*

Le terme précis « fausse mort » n'apparaissant guère dans les récits médiévaux, la léthargie est souvent décrite par un vocabulaire emprunté à des états physiques analogues, tel que la pâmoison ou l'endormissement. Le choix de termes se lie cependant souvent à des

considérations dramatiques. Dans *Eliduc* (ainsi que dans l’histoire de Néronès ou dans le roman d’*Amadas et Ydoine*) si les termes relatifs à la pâmoison (*pasmer / pasmeisun / pasme(e)*) s’utilisent à propos de la fausse mort de l’héroïne, c’est que la léthargie de celle-ci est en effet précédée et préparée par un évanouissement, certes moins grave qu’une léthargie, mais également suscité par l’émotion intense.

Desur sun vis cheï *pasmee*,
tute pale, desculuree.
En la *pasmeisun* demura,
qu’el ne revint ne suspira (*Eliduc*, v. 853-856).

Encor jut ele en *pasmeisun* (*Eliduc*, v. 871)

En la *pasmeisun* la trovot (*Eliduc*, v. 969)

Quant de sa femme oï parler,
de duel que oï m’estut *pasmer* (*Eliduc*, v. 1079-1080)

bien quid qu’il vus trova *pasmee* (*Eliduc*, v. 1092)

2.7. Dormir

L’autre état semblable à la léthargie est évidemment le sommeil. Dans le roman de Xénophon la catalepsie d’Anthia est décrite par le mot « $\Leftrightarrow\pi\nu\omicron\phi$ » (‘sommeil’) ; de même le breuvage qui la rend léthargique est qualifié de « $\neg\pi\nu\omicron\tau\iota\kappa[\Gamma]\nu$ » (‘somniafère’).

$\square\pi\iota\epsilon\ \tau\Gamma\ \phi\leq\rho\mu\alpha\kappa\omicron\nu$, $\kappa\alpha\ \square\ \epsilon\lambda\theta\hat{\iota}\phi\ \Leftrightarrow\pi\nu\omicron\phi\ \tau\epsilon\ \alpha\lambda\tau\text{---}\nu\ \kappa\alpha\tau\epsilon\ \square\chi\epsilon\ \kappa\alpha\ \square\ \pi\iota\pi\tau\epsilon\nu\ \epsilon\ \square\phi\ \gamma\aleph\nu$
[elle boit le breuvage et sur le champs, saisie par le sommeil, tombe sur la terre]
(Xénophon d’Éphèse, *Les Éphésiaques*, 3,6,5)

$\square\rho\chi\epsilon\tau\alpha\ \kappa\omicron\mu\ \square\zeta\omicron\nu\ \theta\alpha\nu\leq\sigma\iota\mu\omicron\nu\ \langle\mu\ \square\ \nu\rangle\ \sigma\lambda\chi\ \square\ \phi\leq\rho\mu\alpha\kappa\omicron\nu$, $\neg\pi\nu\omicron\tau\iota\kappa[\Gamma]\nu\ \delta\ \square$
[il apporte un breuvage non de mort, mais de sommeil]
(Xénophon d’Éphèse, *Les Éphésiaques*, Livre 3,5,11)

Dans *Eliduc*, l’héroïne étant revenue de sa longue léthargie constate avoir tout simplement dormi.

« Deus », fet ele, « tant ai dormi ! » (*Eliduc*, v. 1066)

Dans l'histoire de Zellandine de *Perceforest* cependant, l'auteur utilisant constamment le verbe « *dormir* » rend d'emblée clair que la jeune fille n'est pas morte mais prise d'un sommeil magique, ce qui ouvre la voie à une nouvelle variante du thème de la « morte vivante », celle de la « belle endormie ».

... la ou elle seoit entre les pucelles, elle *s'endormy* tellement que oncques puis ne s'esveilla (*Perceforest*, III/3, p. 58).

... c'estoit le lit ou la pucelle gisoit, qui *dormoit* continuellement (*Perceforest*, III/3, p. 86).

il oÿ que la pucelle reprenoit alaine en son *dormant* (*Perceforest*, III/3, p. 87).

Et lors vey Troÿlus plainement le viaire de la pucelle, qui sy doucement *dormoit* qu'il sembloit qu'elle fust tout droit *endormie* (*Perceforest*, III/3, p. 87).

Et lors print a regarder la pucelle qui *dormoit* (*Perceforest*, III/3, p. 87)

... il dist a lui mesmes que c'estoit fort *dormy* (*Perceforest*, III/3, p. 88)

Et ce lui advint en *dormant* et sans soy mouvoir en rien (*Perceforest*, III/3, p. 90).

Et lors qu'elle fut au lit, elle trouva illecques le beau filz au pres de sa mere, qui *dormoit* comme devant. Quant la bonne dame vey l'enfant et que la damoiselle *dormoit* encores, elle en fut moult esmerveillie. (*Perceforest*, III/3, p. 209-210)

... du premier filé de lin qu'elle traitra de sa quenouille il lui entrera une arreste au doy en telle maniere qu'elle *s'endormira* a coup et ne s'esveillera jusques atant qu'elle sera suchee hors. » (*Perceforest*, III/3, p. 212)

Ce décalage était déjà apparu, très discrètement, dans le récit latin racontant la vie de Marie-Magdeleine dans *La Légende dorée*. Ici, quoique tout le monde pense la femme morte, la remarque de Pierre suggère la léthargie éventuelle de celle-ci.

Nec moleste feras, si mulier tua *dormit*, si parvulus cum ea quiescit (Iacobus de Voragine, *Legenda Aurea*, « Historia de Sancta Maria Magdalena »).

La femme revient ensuite à elle, comme l’auteur le constate, « quasi comme d’un sommeil ».

Ad haec verba mulier respiravit et *quasi a somno evigilans* ait (Iacobus de Voragine, *Legenda Aurea*, « Historia de Sancta Maria Magdalena »).

Or, cette léthargie semble également procéder d’un certain sommeil magique, car la jeune femme une fois réveillée prétend avoir tout vu et assisté au pèlerinage que son mari faisait pendant qu’elle était inerte.

2.8. « *Morte quidiés* »

Une autre possibilité de décrire la fausse mort, c’est insister sur la croyance des autres personnages du récit, qui sont certains que la jeune fille est morte.

τ—ν δοκοῦσαν τεθνηκῆναι

[ils la croient morte]

(Xénophon d’Éphèse, *Les Éphésiaques*, 3,7,1)

Καλλιρῶη μὲν οὖν σφθονοφ καὶ σπνουφ ἰπῆκειτο νεκρῶφ εἰκῶνα πῶσι παρῆχουσα

α

(Chariton d’Aphrodise, *Les Aventures de Chéréas et de Callirhoé*, 1,5,1).

Cil ki ensemble od lui l’en porte

quidot pur veir qu’ele fust *morte* (Marie de France, *Eliduc*, v. 857-858).

nen ot *semblant* se de *mort* nun (Marie de France, *Eliduc*, 872).

e *cum pur morte la laisserent* (Marie de France, *Eliduc*, v. 934).

Il *quide* que vus seiez *morte* (Marie de France, *Eliduc*, v. 1089).

Morte quidiés que ele soit (*Amadas et Ydoine*, v. 6381)

2.9. *Se feindre*

Dans les cas où la jeune fille se fait passer pour morte volontairement, les expressions « se feindre » ou « se faire morte » apparaissent également.

Je *me* cuidai gaber et *feindre* (Chrétien de Troyes, *Cligès*, v. 6253).

Elle *se feint*, mais je la feray remouvoir ou elle y morra a bon escient (*Perceforest*, III/2, p. 211).

[Cuit] je molt bien venir a chief,
car je *me* voldrai *feire morte* (Chrétien de Troyes, *Cligès*, v. 5316-5318)

qu'an la fin *morte se fera* (Chrétien de Troyes, *Cligès*, v. 5423)

2.10. *Fainte mort*

Citons enfin *Amadas et Ydoine*, le seul récit qui contient un terme précis pour la fausse mort.

Maintenant d'une *fainte mort*,
Mais de droite mort n'est ce mie (*Amadas et Ydoine*, v. 6414-6415)

Pour coi il la convint morir
De *fainte mort* et enfour (*Amadas et Ydoine*, v. 6629-6630)

Pour conclure, nous tenons à constater qu'apparemment les auteurs français et occitans, à l'encontre des auteurs grecs et latins, au lieu de se servir de termes précis préfèrent plutôt circonscrire le fait de la fausse mort, ce qui s'explique probablement par des raisons narratologiques. Nous pouvons néanmoins déceler quelques séquences et tournures typiques apparaissant dans de nombreux récits qui constituent, nous semble-t-il, une base solide voire indispensable pour l'élaboration du thème de la « morte vivante ».

III. LES PRÉFIGURATIONS LITTÉRAIRES DE LA « MORTE VIVANTE » EN TANT QU'ÉLÉMENT ROMANESQUE

1. La « morte vivante » comme thème romanesque de l'Antiquité à Moyen Âge

Certes, le motif de la « morte vivante » est tout à fait universel existant dans nombreuses cultures, il faut cependant souligner qu'en tant que thème littéraire romanesque c'est avant tout dans les romans antiques et dans ses héritiers, les romans byzantins, que celui-ci apparaît de façon significative et très récurrente, en devenant une véritable topique.

1.1. La « morte vivante » dans les romans grecs :

En ce qui concerne le terme du « roman grec » ou « roman antique », j'aimerais remarquer qu'il ne faut évidemment pas le confondre avec les « romans d'antiquité », c'est-à-dire les trois romans français, écrits au XII^{ème} siècle, ayant pour sujet des histoires antiques : *Troie*, *Éneas* et *Thèbes*. Car ce qui fera ici l'objet des investigations c'est le roman proprement dit grec, des œuvres qui sont nées à l'époque hellénistique. Il s'agit avant tout d'histoires d'amour, pleines de péripéties et d'aventures.⁵⁵ Le schéma typique de ces œuvres est le suivant : il y a deux jeunes gens, une fille et un garçon de beauté exceptionnelle qui s'éprennent l'un de l'autre au premier regard. Les parents les marient mais à cause du destin ou d'un Dieu en colère ils doivent se séparer et c'est seulement après d'innombrables périls et vicissitudes qu'ils se retrouvent finalement et peuvent vivre heureux ensemble. Dans ces histoires, la fidélité totale des amants est essentielle : malgré toutes les épreuves et tentations ils restent fidèles à tout prix l'un à l'autre. Les thèmes typiques de ces histoires ont été regroupés par H. Hunger en 12 points :⁵⁶

1. La séparation des amants et leur réunion à la fin de l'histoire.
2. Toutes sortes de menaces et d'aventures qui s'abattent sur les amants.

⁵⁵ Sur les romans d'amour grecs et byzantins voir entre autres : A. Billault, *La création romanesque dans la littérature grecque à l'époque impériale*, PUF, 1991 ; S. MacAlister, *Dreams and suicides. The Greek novel from Antiquity to the Byzantine Empire*, Routledge, London-New York, 1996 ; H. Hunger, *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner*, Bd. II., München, 1978 ; H. Hunger, *Antiker und byzantinischer Roman*, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1980 ; R. Beaton, *The Medieval Greek Romance*, London – New York, 1996² ; F. Meunier, *Le roman byzantin du XI^e siècle. À la découverte d'un nouveau monde ?*, Honoré Champion, Paris, 2007 ; G. Dagron, « Byzance et la Grèce antique : un impossible retour aux sources », In Colloque « La Grèce Antique sous le regard du Moyen Âge » actes, J. Leclant et M. Zink éd., Diffusion de Boccard, Paris, 2005, p. 195-206.

⁵⁶ H. Hunger, *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner*, p. 123-125.

3. La mise à l'épreuve des amants par d'autres personnages, parfois par la menace et la violence.
4. Voyages exotiques, paysages orientaux, récits de merveilles.
5. Amour au premier regard.
6. Oracles et songes qui font progresser l'action.
7. Parents qui ramènent leurs enfants perdus à la maison.
8. Assassinat, tortures, brutalités – tentative d'empoisonnement, tentative de suicide, fausse mort.
9. Éros comme « Tyran ».
10. Tyché comme influence hostile et omnipotente.
11. La faiblesse et l'extrême sensibilité du héros.
12. L'importance marquée de la fidélité charnelle de la part des deux amants.

Sur cette liste de thèmes, on retrouve le motif de la fausse mort sous le N° 8. D'autres thèmes caractéristiques des romans grecs, absents dans le catalogue de H. Hunger sont mentionnés dans l'ouvrage de C. Gesner :⁵⁷

1. La beauté exceptionnelle du héros et de l'héroïne qui sont si beaux que les gens les prennent pour des dieux.
2. Héroïne courageuse et vaillante, héros indécis et un peu efféminé.
3. La première rencontre où les jeunes gens s'éprennent se fait souvent à l'occasion d'une fête – dans un temple ou un sanctuaire.
4. Maladie d'amour (l'amour se manifeste en symptômes physiques).
5. Enlèvement.
6. Fausse annonce de la mort de quelqu'un.
7. Erreur d'identité.
8. Naufrage.
9. Potion entraînant la fausse mort.

Le thème de la mort apparente est dans ces œuvres l'un des composants importants, voire un élément presque indispensable.⁵⁸ En ce qui concerne le motif de la « morte vivante », et

⁵⁷ C. Gesner, *Shakespeare & the Greek Romance. A study of origins*, University Press of Kentucky, Lexington, 1970, passim.

surtout sa première variante, la « vivante ensevelie », l'on y en trouve des exemples remarquables qui n'étaient même pas, selon tout apparence, sans laisser de traces importantes dans la littérature européenne, concernant le développement de ce thème au cours des siècles suivants. Que la mort apparente d'Anthia dans le roman de Xénophon d'Éphèse ait servi de modèle, quoique indirectement, au *Roméo et Juliette* de Shakespeare, ce soit depuis l'ouvrage de C. Gesner un fait démontré.⁵⁹ Quant à l'influence possible du roman grec sur la littérature française du Moyen Âge, il s'agit évidemment d'une question plus délicate.⁶⁰ Quoiqu'il en soit, l'apparition du thème de la « morte vivante » dans la littérature française en tant qu'élément romanesque semble être le fruit d'un certain mûrissement plutôt qu'une toute nouvelle invention. Ce fait pourtant, loin d'éclipser le talent des auteurs français, permet une fois de plus de déceler leur art de romancier. Car c'est bien sous leur plume que ce thème atteint une forme toute élaborée et complexe que ceux-ci adaptaient en même temps parfaitement au goût contemporain. Pour démontrer le changement que ce thème a subi au cours de son long voyage pendant les siècles, il paraît tout d'abord nécessaire de revoir son apparition dans les romans antiques et byzantins. Quant à la production romanesque de l'Antiquité, nous allons considérer uniquement les romans d'amour grecs. Certes, quelques auteurs latins ont également composé des œuvres que l'on appelle aujourd'hui « roman », cependant l'esprit de celles-ci ne suit guère la tradition hellénistique. Elles sont plutôt des histoires d'aventures et moins d'amour, partant le motif de la « morte vivante », qui se lie selon A. Billault étroitement au thème de l'amour et de la pureté de l'héroïne,⁶¹ n'y apparaît pas. Pour la « fausse mort », on peut y en trouver quelques exemples (notamment dans le roman d'Apulée), mais pour la « morte vivante » apparemment aucun, ainsi ces œuvres seront donc laissées de côté dans notre étude. Parmi les romans grecs de l'époque hellénistique nous pouvons citer deux exemples qui semblent intéressants du point de vue de notre sujet : c'est le roman de Chariton d'Aphrodise, *Les Aventures de Chéréas et Callirhoé*, et celui de Xénophon d'Éphèse, *Les Éphésiaques*.

Quant au roman de Chariton c'est dans le premier livre que l'on retrouve le motif de la « vivante ensevelie ». Chéréas, le mari de la belle Callirhoé, étant persuadé de la perfidie de

⁵⁸ A. Romano souligne que ces textes témoignent probablement de « la propagation d'un phénomène biologique, déjà bien connu dans l'Antiquité ». Il se réfère alors à un certain incident d'Empédocle empêchant pendant un mois l'enterrement d'une femme tombée dans catalepsie, ainsi qu'à un passage de l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien qui décrit également ce phénomène biologique. A. Romano, art. cit., p. 209.

⁵⁹ Sur l'influence du roman grec sur les œuvres de Shakespeare, voir encore S. Gillespie, « Shakespeare and Greek romance : 'Like an old tale still' », In *Shakespeare and the classics*, Ch. Martindale – A. B. Taylor (ed.), Cambridge University Press, 2004, p. 225-237.

⁶⁰ Sur cette question voir nos remarques dans le chapitre « La "morte vivante" dans le *Cligès* et le roman grec ».

⁶¹ A. Billault, *op. cit.*, p. 204.

sa femme, ce que ses ennemis lui ont suggéré par fraude, frappe celle-ci si fortement au ventre qu'elle semble tomber raide morte. Cependant en réalité Callirhoé n'est que fausse morte (D 1960.4 DEATHLIKE SLEEP) et après les funérailles (V 60 FUNERAL RITES. F 778 (B)) elle revient à elle dans le sépulcre (D 1978 WAKING FROM SLEEP. R 49.4 (G) CAPTIVITY IN GRAVE, TOMB) d'où, peu de temps après, sera retirée par des pilliers de tombes.⁶² Déjà dans cette version l'on peut rencontrer tous les éléments de base du motif de la « vivante ensevelie », la scène de la mort apparente dans le roman de Xénophon d'Éphèse semble toutefois encore plus complexe et plus remarquable. Tandis que dans l'œuvre de Chariton la mort apparente de l'héroïne est involontaire et inattendue, dans le roman de Xénophon elle est bien projetée et prévue, du moins par le médecin d'Éphèse, qui – ayant pitié pour la jeune fille – ne lui donne qu'un « *pharmakon* » somnifère au lieu de poison. En effet Anthia de sa part pense aller mourir en avalant le breuvage qu'elle croit un poison mortel. Comme elle donne l'apparence totale d'une morte (D 1960.4 DEATHLIKE SLEEP), elle est enterrée (V 60 FUNERAL RITES. F 778 (B) EXTRAORDINARY TOMB). Lorsque la potion perd sa force (D 791.1 DISENCHANTMENT AT END OF SPECIFIED TIME) elle se réveille dans son tombeau (D 1978 WAKING FROM SLEEP). Elle ne doit cependant pas attendre beaucoup (R 49.4 (G) CAPTIVITY IN GRAVE, TOMB) pour que ses « sauveurs » arrivent. Des voleurs de tombeau ayant entendu parler des trésors fabuleux que l'on avait ensevelis avec la belle morte font irruptions dans la tombe et en retrouvant Anthia toute vivante ils l'amènent avec eux. Dans cette variante nous retrouvons donc même deux motifs « accessoires » : d'une part celui du narcotique (D 1040 MAGIC DRINK. D 1242.2 MAGIC POTION. D 1241 MAGIC MEDICINE. D 1364.7 SLEEPING POTION : DRINK CAUSES MAGIC SLEEP. D 1793 MAGIC RESULTS FROM EATING OR DRINKING), d'autre part celui de la personne qui « assiste » à la mort apparente (D 1964 MAGIC SLEEP INDUCED BY CERTAIN PERSON). En outre le contexte de cette scène comporte plusieurs motifs qui seront propres même aux récits « anti-tristaniens » : le mariage forcé (T 108 (B) FORCED MARRIAGE), la fuite au mari détesté (R 227.2 FLIGHT FROM HATED HUSBAND), et le refus de dormir avec le mari détesté (T 288 WIFE REFUSES TO SLEEP WITH DETESTED HUSBAND etc.). Or la mort apparente est issue de ces problématiques, l'héroïne voulant à tout prix éviter un mariage forcé et être fidèle à son amour (K 522.0.1 DEATH FEIGNED TO ESCAPE UNWELCOME MARRIAGE. T 210 FAITHFULNESS IN MARRIAGE (LOVE)), même si sa mort n'est pas tout à fait « *feigned* », car en réalité Anthia ne connaît pas l'effet réel du breuvage.

⁶² Chariton d'Aphrodise, *Les Aventures de Chéréas et de Callirhoé*, 1, 4-9.

1.2. La « morte vivante » dans les romans byzantins :

Les romans hellénistiques, bien qu'ils aient été considérés à leur époque comme un genre « sous-littéraire », ont connu une vraie renaissance au XII^e siècle à Byzance où on ne les a pas seulement lus mais s'inspirant de ceux-ci de nouveaux récits ont vu le jour. Ici, comme la redécouverte de ces œuvres ne se faisait que récemment, et du fait que peu de monographie a été consacré entièrement à ce sujet, je me permets de m'attarder sur la présentation de l'ouvrage de F. Meunier, auquel j'ajouterais même quelques remarques critiques.

F. Meunier dans son étude sur les romans byzantins du XII^e siècle⁶³ aborde un sujet jusqu'ici peu exploré. (À part la monographie de R. Beaton⁶⁴, nous ne pouvons guère citer d'autre ouvrage qui serait entièrement consacré à la création romanesque byzantine. Et apparemment en français c'est celui de F. Meunier qui semble le premier.) Il s'agit de quatre romans parvenus jusqu'à nous, qui prolongent la tradition des romans grecs de l'époque impériale : *Rhodanthé et Dosiclès* de Théodore Prodrome, *Aristandre et Callithée* de Constantin Manasses (à l'état de fragments), *Drosilla et Chariclès* de Nicétas Eugenianos, *Hysminé et Hysminias* d'Eustathe Makrembolitès. Ce sujet semble d'autant plus intéressant que ces œuvres longtemps considérées comme de simples plagiat des romans grecs et ainsi fortement méprisées par la critique, ne sont accessibles en édition moderne que depuis peu.⁶⁵ (D'ailleurs, les traductions contemporaines, parues sporadiquement à partir de la seconde moitié du XX^e siècle en sont également peu nombreux. En français par exemple, il n'existe encore, à notre connaissance, que le roman de Makrembolitès.⁶⁶) Ces romans, pareillement à leurs ancêtres grecs, sont des histoires « érotiques », c'est-à-dire consacrées à Éros, et à la fois initiatiques, dont la thématique est toujours la même : amour et aventures.

Dans la première partie de son ouvrage, F. Meunier présente le contexte politique, économique et socio-culturel de Byzance au XII^e siècle en relevant les *realia* dont ces romans abondent visiblement. Dans la deuxième partie, elle examine les caractéristiques de la fiction elle-même (cadre spatio-temporel, structure, matière) tout en soulignant les décalages des modèles antiques (structure simplifiée, accent mis sur la virginité sous l'influence chrétienne, etc.)⁶⁷. Dans la dernière partie, F. Meunier s'intéresse à la question de la *mimesis* qu'elle

⁶³ F. Meunier, *op. cit.*

⁶⁴ R. Beaton, *op. cit.*

⁶⁵ *Theodori Prodromi De Rhodanthes et Dosiclis amoribus libri IX*, edidit M. Marcovich, Stuttgartiae et Lipsiae : In Aedibus B.G. Teubneri, 1992 (édition du texte grec) ; *Il romanzo bizantino del XII secolo*, éd. F. Conca, Turin, 1994 (texte grec des quatre romans byzantins et traduction en italien) ; *Eustathius Macrembolites, de Hysmines et Hysminiae amoribus libri XI*, ed. M. Marcovich, Munich – Leipzig, 2001 (édition du texte grec).

⁶⁶ F. Meunier, *Les amours homonymes*, Paris, 1991.

⁶⁷ Sur ce décalage des romans hellénistiques voir encore entre autres J. P. Arrignon – J. F. Duneau, « Le roman byzantin : Permanence et changements », In *Le monde du roman grec*, Actes du colloque international tenu à

examine du point de vue linguistique, rhétorique ainsi que sous l'angle des modèles antiques et contemporains. Elle guide donc ses lecteurs de façon minutieuse, ne se perdant toutefois pas dans les détails, dans cette « contrée » jusqu'ici guère parcourue.

Néanmoins, le chapitre dans lequel elle s'interroge sur l'influence possible des œuvres contemporaines (« Des sources médiévales ? ») contient quelques points problématiques. Ayant démontré l'influence évidente de l'hagiographie et d'une épopée arabo-byzantine (*Digénis Akritas*) sur les romans byzantins, F. Meunier passe à l'examen des récits français du XII^e siècle (surtout à ceux ayant un sujet grec ou byzantin)⁶⁸. Constatant cependant chaque fois que les différences sont plus nombreuses que les similitudes, elle finit par conclure que ces récits n'ont sans doute exercé aucune influence sur la littérature romanesque de Byzance. Les constatations de F. Meunier soulèvent cependant parfois quelques doutes. Par exemple, elle affirme que pour les héros de Chrétien de Troyes, les aventures « initiatiques » se font uniquement dans la solitude, alors qu'elles sont vécues à deux dans les textes byzantins.⁶⁹ Cependant à propos de l'*Érec et Énide* ce n'est pas, me semble-t-il, si évident : à part un court épisode du début du récit, tout au long de l'histoire femme et mari sont soumis aux épreuves de concert. Ou encore, l'argument de l'auteur selon lequel dans le *Cligès* c'est l'adultère qui est avant tout célébré,⁷⁰ semble un peu forcée (même si aujourd'hui on commence à douter

l'École normale supérieure (Paris 17-19 décembre 1987), rassemblés par M.-F. Baslez, Ph. Hoffmann et M. Trédé, Presses de l'École normale supérieure, 1992, p. 283-290 ; C. Jouanno, « Les jeunes filles dans le roman byzantin du XII^e siècle », In *Les personnages du roman grec*, Actes du colloque de Tours, 18–20 novembre 1999, éd. par B. Pouderon avec la collaboration de Ch. Hunzinger et D. Kasprzyk, p. 329-346.

⁶⁸ F. Meunier soumet à l'examen les récits français suivants : les trois romans d'antiquité (*Roman de Thèbes*, *Roman de Troie*, *Roman d'Énéas*), les cinq romans arthuriens de Chrétien de Troyes (surtout *Cligès*), *Floire et Blancheflor*, *Parthonopeu de Blois* et *Éracle*.

⁶⁹ « Le schéma diffère dans son ensemble de celui des romans byzantins mais le rejoint sur un point : tous ces romans sont des œuvres initiatiques, célébrant la conquête de soi à travers la découverte du monde et l'aventure douloureuse. Mais elle se fait dans la solitude pour le chevalier, à deux (malgré les épisodes de séparation) dans les textes byzantins où le couple se trouve formé dès le début du récit. » F. Meunier, *op. cit.*, p. 248.

⁷⁰ « Mais surtout, paradoxalement et plus encore si on les compare aux romans byzantins prônant la valeur chrétienne de la virginité, ils [=les romans arthuriens de Chrétien de Troyes] célèbrent la passion charnelle (*Érec et Énide*, *Le chevalier au lion*), et même adultère de Lancelot et Guenièvre (*Le chevalier de la charrette*). Bien que dans *Cligès* divers artifices tentent de masquer l'adultère, il se trouve tout de même au fondement de l'amour qui unit Fénice, femme de l'empereur byzantin Alis, et Cligès. [...] Dans ce contexte d'adultère projeté par Fénice, l'éloge de la chasteté qu'elle prononce en présence de Cligès (v. 5173-5220) n'a pas la même résonance que la volonté ferme des héroïnes de Prodrome, Eugenianos et surtout Makrembolitis de rester vierges jusqu'à leur mariage par respect des conventions et conviction religieuse. Certes, Fénice, bien que mariée à Alis, veut se conserver vierge pour celui qu'elle aime vraiment. Mais elle entend bien user de subterfuges pour se donner à lui tout en échappant à la vengeance de son époux. Et la sauvegarde de sa virginité avait aussi été présentée par elle dans un premier temps comme un enjeu politique, le seul moyen d'empêcher Alis, son époux, d'avoir un héritier, et de permettre à Cligès, le cas échéant, de remonter sur le trône usurpé par son oncle (v. 3097-3155). » F. Meunier, *op. cit.*, p. 248 et 250.

que Chrétien, avec son *Cligès*, aurait vraiment voulu offrir une version corrigée et revue de l'histoire de Tristan et Iseut, comme la critique l'a longtemps suggéré⁷¹).

Toutefois, ce qui paraît le plus bizarre, c'est de considérer comme source possible du roman byzantin, une œuvre qui a sans doute été écrite plus tard que son « pendant » : car le roman de Prodrome (*Rhodanthé et Dosiclès*), selon la datation également acceptée par F. Meunier,⁷² a été composé entre 1143 et 1149 mais le *Cligès* en 1176. D'ailleurs, il paraît qu'à l'exception de *Floire et Blancheflor* (1150) et les trois romans d'antiquité (*Thèbes* [~1150], *Eneas* [~1160], *Troie* [~1165]), les récits français cités par F. Meunier sont tous postérieurs aux romans byzantins (*Cligès* 1176, *Parthonopeu de Blois* 1185, *Éracle* 1176 / 1181; Cf. : *Rhodanthé et Dosiclès* 1143 / 1149, *Aristandre et Callithée* 1160, *Drosilla et Chariclès* 1157-58, *Hysminé et Hysminias* [?]). Cette chronologie suggérerait donc une « direction » toute contraire. (La postérité des romans byzantins est traitée dans la conclusion, mais là on ne parle plus du *Cligès*.) Le thème de la fausse mort, à propos duquel l'auteur rejette d'ailleurs définitivement l'idée d'une « parenté » entre ces deux romans, me semble pourtant un moment clé dans cette question. Certes, en examinant de façon superficielle l'épisode en question dans les deux romans, l'on pourrait dire qu'il n'y en a que des différences : la fausse mort de Fénice est décidée par elle-même alors que celle de l'héroïne de Prodrome est due à un « agent extérieur », ensuite, à la jalousie de Myrilla est « substitué le désir de Fénice » de vivre son amour avec Cligès, ou encore les « préparations médicales » de Thessala ne sont pas non plus comparables à « l'herbe trouvée dans la nature » par Dosiclès.⁷³

Cependant, si la fausse mort de Rhodanthé diffère peut-être en plusieurs points de celle de Fénice (la ressemblance entre les descriptions de l'effet de la potion et de l'état cataleptique des héroïnes reste toutefois à souligner, voir *Rhod. et Dos.* : VIII, 440-447, 453-459 ; *Cligès* : 5442-5450, 5760-5770), elle montre beaucoup de parallèles avec celle d'un

⁷¹ L. Harf-Lancner dans sa traduction du *Cligès*, récemment parue, à propos du rapport de celui-ci avec la légende de Tristan et Iseut, en propose même un nouveau terme : selon elle c'est un « simili-Tristan », plutôt qu'un « anti-Tristan » ou qu'un « néo-Tristan », termes utilisés par l'ancienne critique (L. Harf-Lancner, « Un simili-Tristan », In Chrétien de Troyes, *Cligès*, p. 18-24).

⁷² « Aucun de quatre romans byzantins n'étant sûrement daté, on pense que Prodrome a écrit *Rhodanthé et Dosiclès* entre 1143 et 1149, période marquée pour lui par une éclipse de faveur à la cour impériale. » F. Meunier, *op. cit.*, p.36.

⁷³ « Mais quoi de commun entre *Cligès* et les romans byzantins ? Quelques thèmes exploités différemment : la fausse mort de l'héroïne due non pas à un agent extérieur mais à une décision prise par elle-même et mûrement réfléchie, censée l'aider à commettre un adultère avec Cligès (v. 5340-6196). Sa nourrice compose à cet effet un breuvage puissant et la guérit ensuite, grâce à des onguents miraculeux, des blessures qu'on lui a infligées. On pense évidemment, dans le roman de Prodrome, à l'épisode où l'héroïne tombe inanimée après avoir absorbé un breuvage offert par Myrilla puis reprend connaissance grâce à l'herbe médicinale aux vertus quasiment magiques (VIII, 434-509). Mais à la jalousie, ressort fondamental de cet épisode chez Prodrome, Chrétien de Troyes a donc substitué le désir de Fénice de concrétiser son amour pour Cligès et de surcroît les onguents de la nourrice, préparations médicales, ne sont comparables à l'herbe trouvée dans la nature et utilisée telle quelle, sans transformation, par Dosiclès pour sauver Rhodanthé. » F. Meunier, *op. cit.*, p. 249.

autre récit français également du XII^e siècle, l'*Eliduc* de Marie de France, qui – sans doute à cause de la différence de genre, n'étant pas de roman mais un *lai*⁷⁴ – a échappé à F. Meunier (herbe de couleur blanche-rouge-pourpre / vermeille montrée par un animal, grâce à laquelle la jeune fille est ressuscitée, voir *Rhod. et Dos.* : 466-479, 504-509 ; *Eliduc* : 1032-1065).⁷⁵ Et comme ce motif (mort apparente d'une jeune fille, causée par une potion) apparaissait déjà bien antérieurement, dans un des romans grecs, *Les Éphésiaques* de Xénophon, dans lequel Prodrôme lui aussi puise visiblement⁷⁶, il semble plus vraisemblable que ce sont les romanciers français qui se sont inspirés de leurs collègues grecs (et byzantins) et non l'inverse.

La fausse mort était, comme nous l'avons remarqué, un thème presque « obligatoire » des romans grecs et byzantins, dont F. Meunier parle longuement dans un des chapitres précédents à propos des matières romanesques. Mais, dans le roman de Manasses, il est, à notre avis, faux de supposer une telle scène.⁷⁷ Dans le fragment auquel l'auteur renvoie, il s'agit tout simplement de l'emprisonnement de l'héroïne et non de sa fausse mort. Certes l'expression grecque Παστ[Πφ ≠ γ]Σ ... τϙ Καλλιθ[ι]θ[ι]ω (« le lit est la terre [...] pour Callithée », traduit par nous)⁷⁸ peut être au premier regard ambiguë, en permettant de penser, très vaguement d'ailleurs, à l'enterrement de la jeune fille, comme si elle voulait dire « Callithée n'a plus pour lit que la terre », c'est-à-dire qu'elle serait ensevelie. (Est-ce que c'est bien ce qui a mené F. Meunier à la conviction d'y supposer une fausse mort ? Car, selon nous, rien d'autre n'y fait pas penser.) Toutefois, justement « par comparaison aux autres romans », notamment à celui d'Achille Tatius, dont Manasses s'inspire ouvertement (il utilise en effet les mêmes mots), il devient clair que la jeune fille n'était qu'emprisonnée.⁷⁹

Tout bien considéré, l'ouvrage de F. Meunier bien construit et clairement structuré nous offre une étude approfondie et minutieuse sur la création romanesque byzantine, et

⁷⁴ Toutefois, bien que l'*Eliduc* fait partie des douze lais de Marie de France, par sa longueur et la complexité de son histoire, il semble proche du genre romanesque.

⁷⁵ Sur cette question, voir encore le chapitre sur l'analyse du roman de Théodore Prodrôme, mis en comparaison avec *Eliduc*.

⁷⁶ L'éditeur aussi, dans sa note sur les vers 437-440, établie un parallèle entre le roman de Prodrôme et celui de Xénophon d'Éphèse. Dans le premier, avec sa potion donnée à Rhodanthé, Myrilla tente par jalousie d'empêcher le mariage de celle-ci avec son fiancé, Dosiklès, alors que dans *Les Éphésiaques*, le breuvage du médecin Eudoxos permet à Anthia d'éviter le mariage contre sa volonté avec Périlaos. *Il romanzo bizantino del XII secolo*, éd. F. Conca, p. 273, note 16.

⁷⁷ « Le peu de renseignements qu'Aristandre dans les fragments de Manasses livre sur le compte de Callithée laisse croire aussi, par comparaison aux autres romans, à une fausse mort. Certes Callithée a été tuée et enterrée, dit Aristandre (v. 68-69), mais on imagine qu'elle a par la suite trouvé, comme les autres héroïnes, un moyen de ressusciter. » F. Meunier, *op. cit.*, p. 135.

⁷⁸ Constantin Manasses, *Aristandre et Callithée*, IV, 68, 6 (*Il romanzo bizantino del XII secolo*, éd. F. Conca, p. 721).

⁷⁹ Achille Tatius, *Leucippé et Clitophon*, III, 10, 5.

semble surtout indispensable pour nos investigations. Néanmoins, il paraît que le chapitre sur le rapport entre ces œuvres et les récits français du XII^e siècle reste encore à revoir.

Notre motif se survit donc également dans les romans byzantins, bien qu'en des formes beaucoup moins développées, si l'on peut le juger d'après ces quatre romans parvenus jusqu'à nous. Dans le roman de Macrembolite, les marins jettent l'héroïne dans la mer, puisque avec ce sacrifice ils espèrent apaiser la colère de Poséidon. Son amant, Hysminias la croit longtemps morte, pourtant plus tard ils se rencontrent de nouveau. C'est alors que la jeune fille explique qu'elle était sauvée en effet par un dauphin. Chez Eugenianos l'héroïne, Drosille tombe d'un chariot dans les montagnes, et tout le monde pense qu'elle fait une chute mortelle sur le bord de la mer couvert de roches. Plus tard on apprend qu'elle y a miraculeusement échappé. Dans le roman de Théodore Prodrome intitulé *Rhodanthé et Dosiclès*, les deux amants se pensent également plusieurs fois morts l'un l'autre.

En ce qui concerne ces œuvres byzantines, c'est surtout le roman de Théodore Prodrome sur lequel je voudrais insister. Car dans cette œuvre on peut rencontrer une scène de mort apparente qui même préfigure la deuxième variante de la « morte vivante », celle de la « belle endormie ». Dans l'épisode en question (dont nous donnerons une analyse plus complète dans un chapitre suivant) l'héroïne devient toute paralysée (D 1960.4 DEATHLIKE SLEEP. D 2072 MAGIC PARALYSIS. PERSON OR THING RENDERED HELPLESS) ayant bu le breuvage (D 1040 MAGIC DRINK. D 1242.2 MAGIC POTION. D 1364.7 SLEEPING POTION : DRINK CAUSES MAGIC SLEEP. D 1410 MAGIC OBJECT RENDERS PERSON HELPLESS. D 1419.2 MAGIC OBJECT PARALYSES. D 1793 MAGIC RESULTS FROM EATING OR DRINKING) que lui donne sa rivale jalouse. La jeune fille, qui ne semble que demi-morte, ne sera pas enterrée, mais reste « sur scène ». Dans ce cas aussi, l'accent est mis sur l'image de la belle fille inerte (D 1960.3 SLEEPING BEAUTY). Bien que les éléments merveilleux qui caractériseront plus tard les contes de la « Belle au Bois dormant » y soient visiblement absents, la description de la belle paralysée projette à notre avis la figure d'une « belle endormie ».

1.3. La « morte vivante » dans l'*Historia Apollonii regis Tyri* :

Si l'on cherche des préfigurations du motif de la « morte vivante », on ne peut évidemment pas passer sous silence un exemple important qui se retrouve en fait au carrefour de diverses traditions : l'*Historia Apollonii regis Tyri*, roman latin rédigé au V^e ou au VI^e siècle.⁸⁰ Celui-ci paraît d'une part une progéniture tardive des romans hellénistiques dans la mesure où il suit très probablement un modèle grec. Il est en même temps une préfiguration significative des romans courtois, auquel ceux-ci doivent sans doute beaucoup. En ce qui concerne le motif en question, le roman latin semble pourtant s'inscrire dans une tradition « intermédiaire » : celle de la littérature hagiographique. La mort apparente de la femme d'Apollonius quoiqu'elle montre les caractéristiques essentielles du thème de la « vivante ensevelie », le contexte auquel elle s'insère et son rôle structural la mettent en parenté plutôt avec les vies de saints qu'avec les romans grecs / byzantins. Dans cet épisode la jeune femme d'Apollonius devient morte apparente (D 1960.4 DEATHLIKE SLEEP) après avoir mis au monde une fille pendant leur voyage en bateau. Proprement dit, elle n'est pas enterrée car loin du continent elle n'est que mise dans une caisse que l'on jette ensuite dans la mer. Toutefois cet acte en pleine mer équivaut sans doute à des rites funéraires (V 60 FUNERAL RITES). Elle sera retrouvée par un médecin dont l'un des disciples découvre, lorsqu'il prépare la jeune femme à l'enterrement, que celle-ci n'est que cataleptique. Le jeune homme arrive finalement même à la ranimer (D 1978 WAKING FROM SLEEP. N 694 APPARENTLY DEAD WOMAN REVIVES AS SHE IS BEING PREPARED FOR BURIAL). Dans cette scène nous pouvons apercevoir des *topoi* de vies de saints : celui de l'accouchement sur un bateau en plein mer et la fausse mort de l'accouchée, ce qui semble tous les deux néfastes mettant en danger tous ceux qui sont sur ce bateau.⁸¹ L'absence provisoire de ce personnage ne semble guère décisive par rapport au cours de l'intrigue : même si elle ne revenait plus jamais dans l'histoire, cette dernière serait ronde et complète. En effet la femme d'Apollonius n'est pas selon toutes apparences l'héroïne principale de l'histoire, et depuis sa mort apparente elle la serait encore moins. En vérité, c'est la fille de

⁸⁰ Selon M. Zink, même la transmission manuscrite témoigne d'une certaine hésitation de la postérité envers le genre et l'appartenance de cette œuvre. « Ils copient l'œuvre dans des contextes assez cohérents, mais qui trahissent une hésitation bien compréhensible à en définir la nature et le genre : histoire antique (on copie volontiers l'*Historia Apollonii* en compagnie du *De excidio Troiae* de Darès le Phrygien), mais aussi textes hagiographiques. Tout au long du Moyen Âge, en même temps qu'on insère cette histoire d'Apollonius dans des compilations historiques, on tend à la traiter comme un récit hagiographique et à voir dans son héros un presque saint ou, comme on a pu l'écrire, un "Job chrétien". » M. Zink, « Apollonius de Tyr : Le monde grec aux sources du roman français », In *Colloque « La Grèce antique sous le regard du Moyen Âge occidental »*, actes J. Leclant et M. Zink éd., Diffusion de Boccard, Paris, 2005, p. 138.

⁸¹ « Il existe des ressemblances entre l'*Historia Apollonii* et de nombreuses légendes hagiographiques (le manteau partagé, la vierge conduite au lupanar, l'exposition d'un corps en mer, l'accouchement en mer suivi de la mort apparente de la parturiente). » M. Zink, « Apollonius de Tyr : Le monde grec aux sources du roman français », p. 139.

celle-ci, Tarsia qui occupe une place importante dans le récit où le couple amoureux est visiblement remplacé par le couple père-fille.

2. Le voyage de la « morte vivante » d'une culture à une autre

Si nous avons jugé nécessaire de présenter brièvement l'évolution du motif en question dans la littérature romanesque à partir de l'Antiquité grecque en passant par la Byzance médiévale jusqu'à un roman latin du haut Moyen Âge, c'est que ces occurrences montrent des parallèles intéressants avec les récits qui constituent le corpus de notre enquête concernant le motif de la « morte vivante ». Notre objectif n'était évidemment pas de trouver de nouvelles sources possibles du roman courtois ou de prouver l'influence – d'ailleurs évidente – des Anciens. La vraie cause pour laquelle nous avons voulu toucher à ce sujet, c'est que l'analogie du genre, étant donné qu'il s'agit de romans dans tous ces cas (mis à part deux récits français, *Frayre de Joy e Sor de Plaser* et *Eliduc*), permet d'effectuer une comparaison et partant de démontrer les changements qu'a subits le motif de la « morte vivante » en tant qu'élément romanesque, qu'il a subit au cours de son cheminement dans l'espace et dans le temps, d'une culture à une autre, de l'Antiquité jusqu'au Moyen Âge.⁸² En effet ce qui semble remarquable concernant l'apparition de ce motif dans les œuvres françaises et occitanes, c'est d'une part le rôle qu'il joue au sein de ces récits, soit en tant que moment décisif quant au dénouement final, soit en tant que thème unique et central de toute l'histoire, d'autre part la forme qu'il prend – toute élaborée, raffinée et complexe, renfermant en soi plusieurs traditions –, ainsi que le message qu'il véhicule, reflétant visiblement l'esprit d'un monde déjà christianisé.

Pour illustrer les changements qu'a subits le motif qu'il a subis au cours de son « voyage », en ce qui concerne son rôle structural et son message, j'insisterai surtout sur deux récits français qui peuvent être facilement mis en parallèle avec deux romans antiques : l'*Eliduc* de Marie de France avec l'*Histoire d'Apollonius de Tyr*, qu'il n'est pas donc tout à fait faux de ranger parmi les romans grecs, et le *Cligès* de Chrétien de Troyes avec *Les Éphésiaques* de Xénophon d'Éphèse. Dans *L'Histoire d'Apollonius de Tyr*, comme nous venons de le rapporter, c'est la femme du protagoniste qui semble mourir subitement au cours

⁸² Cette question nous semble d'autant plus intéressante qu'apparemment jusqu'ici peu de choses ont été écrites à ce sujet. Certes S. Capello effleure également le sujet de la relation entre les romans médiévaux français et les romans grecs et byzantins en le mettant cependant dans une toute autre perspective (« relation entre idylle et romanesque ») et en examinant dans une époque postérieure. S. Cappello, « Réception et réécritures du roman idyllique au XVI^e siècle », In *Le récit idyllique. Aux sources du roman moderne*, J. J. Vincensini et C. Galderisi (dir.), Éditions Classiques Garnier, Paris, 2009, surtout p. 180-181.

d'un voyage en bateau, après avoir mis au monde une fille. Tout le monde la croyant morte, on la jette à la mer dans une caisse et c'est à Éphèse que le corps inanimé de la femme s'échoue, où un médecin découvre qu'elle vit encore. Par la suite – jusqu'à ce que son mari la retrouve tout à la fin du récit – elle sera prêtresse dans le sanctuaire de Diane. Cette scène possède de grandes similitudes avec l'épisode identique de l'*Eliduc* : c'est aussi sur un bateau que la jeune fille semble brusquement mourir après s'être rendu compte que son amant, Eliduc, était déjà marié. Son corps inanimé sera déposé par Eliduc sur l'autel d'une chapelle où après quelque temps elle sera ressuscitée grâce à la femme de son amant. Il y a donc beaucoup de ressemblances entre les deux scènes : les héroïnes semblent subitement mourir sur un bateau (toutes les deux sont accusées par les marins d'avoir causé la tempête) et restent dans un lieu sacré jusqu'à ce qu'elles puissent « revenir » dans le récit. Mais alors que dans *Apollonius de Tyr* cette scène n'est que l'une des innombrables péripéties et l'un des épisodes romanesques, dans le lai de Marie de France elle devient un moment-clé qui bouleverse toute l'histoire et résout le problème central. Car c'est justement ce spectacle céleste, une jeune fille visiblement morte dont la beauté n'a en rien changé malgré les jours passés, qui touche profondément la femme d'Eliduc et lui inspire le sacrifice (pour ne pas se mettre en travers du bonheur des amants elle décide d'entrer au couvent), ce qui apporte une solution à la situation désespérée d'Eliduc ayant deux femmes à la fois. (Quant à l'*Histoire d'Apollonius de Tyr*, le fait que ce motif ne soit pas forcément nécessaire au récit est également visible du fait que dans *Jourdain de Blaye*, une de ses adaptations, qui reprend presque à l'identique l'histoire latine, ce thème est complètement omis.)

On peut apercevoir ce même changement du motif concernant son rôle structural entre le roman de Xénophon d'Éphèse et celui de Chrétien de Troyes. Dans *Les Éphésiaques*, lorsque l'héroïne Anthia se retrouve dans une situation difficile, puisque le Préfet de paix en Cilicie veut l'épouser, elle demande un poison à un médecin pour ne pas devenir infidèle à son mari. Cependant, celui-ci étant pris de pitié pour elle, il ne lui donne qu'un certain « *pharmakon* » qui provoque seulement une mort apparente. Anthia l'ingère avant la nuit de noces et semble mourir sur le coup. Ce sont finalement des voleurs qui la retirent du tombeau. L'épisode de la fausse mort de Fénice dans le roman de Chrétien de Troyes y ressemble beaucoup. Fénice, elle aussi, veut à tout prix échapper au mariage avec l'empereur byzantin, Alis, afin de rester fidèle à son bien-aimé, Cligès. D'abord, elle garde sa virginité grâce à une potion qui donne l'illusion à son mari de la posséder pendant les nuits, par la suite c'est toujours une potion qui apporte la solution en provoquant la fausse mort de la jeune fille. C'est son amant Cligès qui la fait sortir du sépulcre. Cependant, malgré toutes ces

ressemblances il y a une différence nette entre les deux épisodes. Tandis que dans le roman de Xénophon la mort apparente d'Anthia s'intercale tout simplement dans une suite d'innombrables aventures, sans contribuer cependant au dénouement final, la fausse mort de Fénice change fondamentalement le cours de l'intrigue en offrant une solution non seulement aux amants du récit mais aussi à la problématique « tristanienne », ce qui était l'un des objectifs principaux de Chrétien en écrivant une version modifiée de l'histoire de *Tristan et Iseut*, considérée par le public de l'époque comme fortement immorale.

Quoi qu'il en soit, Chrétien de Troyes, pareillement à Marie de France, reprend le motif de la fausse mort d'une façon très originale qui diffère complètement de ses préfigurations antiques, en en faisant un élément central et décisif du récit. Que pour les romanciers antiques ce motif n'ait pas eu tant d'importance se manifeste dans la narration même. Dans les romans grecs, chaque fois que ce thème apparaît l'auteur ne manque pas de rassurer ses lecteurs dès le début de l'épisode qu'il ne faut pas le prendre au sérieux car il s'agira seulement d'une mort apparente.

θανασιμον <μ□ν> <αλχ□ φ&ρμακον, -πρωτικ□πν δ□ (« une potion non mortelle, mais somnifère »), (Xénophon d'Éphèse, *Les Éphésiaques*, 3,5,11).⁸³

non fuit mortua, sed quasi mortua (*Historia Apollonii regis Tyri*, chap. 25).⁸⁴

in falsa morte iacentem (*Historia Apollonii regis Tyri*, chap. 26).

En effet, cette sorte d'anticipation n'est pas rare non plus ailleurs dans ces œuvres. Dans *Les Éphésiaques* par exemple, déjà tout au début du roman, un oracle anticipe la fin heureuse en révélant que les protagonistes – bien qu'ils doivent se séparer pour un certain temps l'un de l'autre et subir de dures épreuves – seront à nouveau ensemble à la fin du récit et vivront heureux.⁸⁵ Ainsi les romanciers grecs renoncent d'emblée à un certain effet de suspense produit par des thèmes tels que celui de la fausse mort.⁸⁶ Marie de France, en revanche, en profite dans son *Eliduc* car, en ne disant rien de précis, elle suggère seulement très discrètement l'éventualité d'une fausse mort (v. 858 « **quidot pur veir qu'ele fust morte** » ;

⁸³ Je cite toujours le texte et la traduction des *Éphésiaques* dans l'édition suivante : Xénophon d'Éphèse, *Les Éphésiaques*, Texte établi et traduit par G. Dalmeyda, Paris, 1926.

⁸⁴ Je cite toujours le texte dans l'édition suivante : *Historia Apollonii regis Tyri*, éd. G. L. Schmeling, Bibliotheca Teubneriana, Leipzig, 1989.

⁸⁵ G.A.A. Kortekaas, *Commentary on the Historia Apollonii Regis Tyri*, p. 345-346.

⁸⁶ Sur cette sorte d'anticipation et d'autres techniques narratives dans les romans grecs voir T. Hägg, *Narrative Technique in Ancient Greek Romances*, Stockholm, 1971, passim.

v. 872 « *nen ot semblant se de mort nun* » ; v. 934 « *e cum pur morte la laisserent* »). Même sa remarque concernant le visage de la jeune fille, qui a gardé toute sa beauté et sa couleur rosée, ne révèle rien en réalité. Le lecteur reste donc ignorant de sa mort apparente et regrette de tout cœur – avec la femme d’Eliduc – la mort prématurée de la jeune princesse. Ainsi Marie de France parvient-elle à maintenir une certaine tension tout au long de l’épisode.

Toutefois, ce n’est pas seulement le rôle structural du motif qui semble changer, mais on peut aussi remarquer un certain décalage dans sa signification même. Dans les romans grecs, comme le remarque R. Beaton, l’amour, par sa nature paradoxale, va souvent de pair avec la mort. C’est ce que montrent selon lui également les histoires d’amour des personnages secondaires qui finissent souvent mal et qui éclairent le dénouement heureux de l’histoire principale ou constituent un contraste.⁸⁷ À titre d’exemple, l’on peut citer une histoire d’amour, assez curieuse d’ailleurs, qu’un vieux pêcheur originaire de Sparte, nommé Aigialée, raconte à Habrocomès dans le roman de Xénophon. Le vieillard, lorsqu’il était encore jeune, s’est épris d’une jeune fille avec laquelle, comme leur mariage était impossible car les parents de celle-ci l’avaient déjà promise à un autre jeune homme du pays, il a fini par quitter en secret leur patrie. Les jeunes gens parvenus en Sicile vivent ensuite dans un extrême bonheur jusqu’à la mort de la femme. Alors, le vieillard ne l’enterre pas mais, ayant embaumé son corps « à la mode égyptienne » il la garde dans une chambre intérieure.

« ... Καὶ τῆσθινεκεν ἄνταῶθα οἱ πρὸ πολλοῦ Θελεξινῶη καὶ τῆσθι σῆμα οἱ τῆσθαπαται, ἄλλε ἄχω ἄφρ μετ’ ἄμαυτοῦ καὶ ἔσθι φιλεῖ καὶ σννειμι». Καὶ ἄμα λῆγων εἰσῆγει τῆσθι Ἄβροκομῆν εἰφ τῆσθι ἄνδῶτερον δωμῆτιον καὶ δεικνεει τῆσθι Θελεξινῶην, ἄνωκα πρεσῶδτιν μῆν ἰδη, καλῆσθι φαινομῆσθιν ἄτι Ἄθιαλεῖ κῶρησθι τῆσθι δῆ σῆμα αἰτῆσθι τῆσθαπτο τῆσθι Ἄθιοπῆσθι ἄνω φρ καὶ τῶντων ἄμπειροφ ἄγῶρων.

[« ... Peu de temps s’est écoulé depuis que ma chère femme est morte ; mais je n’ai pas livré son corps à la terre : je le garde avec moi, je la couvre de baisers, et nous vivons toujours à deux, comme autrefois. » À ces mots, il mène Habrocomès dans la chambre intérieure et lui montre Thelxinoé : c’était une femme déjà vieille ; mais Aigialée la voyait encore comme une belle jeune fille : le corps avait été embaumé à la mode égyptienne que le vieillard connaissait bien.], (Xénophon d’Éphèse, *Les Éphésiaques*, 5,1,9-10).

Cette femme quasi « morte vivante », dont le corps « οἱ τῆσθαπαται » (‘n’est pas enterré’), ne pourra cependant jamais plus revenir à la vie : l’histoire finit donc mal. L’image de la vieille

⁸⁷ R. Beaton, *op. cit.*, p. 59.

femme embaumée semble d'ailleurs une version grotesque du thème de la « belle endormie » : bien que ce soit « une femme déjà vieille » (« γυναίκα πρεσβύτιν »), son mari « la voyait encore » dans son sommeil éternel « comme une belle fille » (« κάλ—ν...κῶρην »).

L'amour et la mort, les deux extrémités de l'existence humaine, sont donc toujours ensemble dans les romans antiques. À notre avis, au niveau des personnages principaux, c'est la fausse mort qui remplace le thème de la mort, d'un aspect tellement rassurant que l'on peut se douter, grâce à l'intervention du narrateur, qu'il ne s'agit en réalité pas d'une véritable tragédie. Dans les œuvres françaises par contre – sans doute à cause de l'influence chrétienne – un autre trait du motif de la fausse mort sera mis en avant. Ici, ce n'est pas l'opposition entre l'amour et la mort qui domine mais plutôt l'aspect de la résurrection à une nouvelle vie, une certaine forme de purification. Fénice meurt dans l'œuvre de Chrétien pour qu'elle renaisse – en se libérant de toutes ses contraintes et sans que l'ombre d'un soupçon ne pèse sur elle – à une nouvelle vie aux côtés de son amant, Cligès. C'est d'ailleurs ce que le nom de l'héroïne suggère aussi : Fénice – l'oiseau Phénix était le symbole de la résurrection dès les débuts de la chrétienté. Dans l'*Eliduc* on remarque le même phénomène : là aussi, c'est la fausse mort de l'héroïne qui permet aux amants de renaître à une nouvelle vie, de vivre leur passion jusque-là coupable et inacceptable dans des cadres purs et légitimes.

Ce qui est à noter encore, c'est le changement concernant les « accessoires » (objets, personnes, animaux) liés à ce motif : on peut y apercevoir un certain décalage vers le merveilleux dans les récits français. Tandis que dans *Les Éphésiaques* c'est un médecin qui donne non pas une potion magique mais un simple « *pharmakon* »⁸⁸ somnifère, dans les récits médiévaux on trouve des fées, sorcières, déesses ou chevalier magique, et toutes sortes d'herberies, objets et animaux merveilleux.

⁸⁸ Le mot grec « *pharmakon* » peut d'ailleurs dans certains cas également désigner un « breuvage magique », mais ici il semble plus probable que l'auteur l'utilise dans son sens ordinaire, c'est-à-dire « médicament » ou ici plutôt « poison ».

3. Passage entre diverses cultures : l'*Historia Apollonii regis Tyri*

3.1. Au carrefour du roman grec et de l'hagiographie :

L'*Historia Apollonii regis Tyri*, roman latin en prose d'un auteur anonyme du V^e ou du VI^e siècle, histoire d'aventures et d'amour, a connu au Moyen Âge un immense succès ; son influence sur la naissance du roman français est incontestable. Deux articles ont été entièrement consacrés à ce que la littérature française doit à cette œuvre latine,⁸⁹ qui a été souvent traduite et adaptée au Moyen Âge. Il existe en français six versions différentes, dont les manuscrits les plus anciens datent du XIV^e siècle et qui pourraient toutes remonter à un prototype en vers français du XII^e siècle, aujourd'hui disparu.⁹⁰ Assez paradoxalement, comme M. Zink le remarque, tout comme pour la légende de Tristan et Iseut, c'est justement la grande célébrité de ce texte, qui a causé en même temps sa perte.⁹¹

À propos de l'*Historia Apollonii*, la question principale est avant tout de savoir s'il existait originellement un roman grec avant la rédaction des œuvres latines. G.A.A. Kortekaas, qui a écrit un commentaire monumental⁹² sur ce roman, prend parti pour cette hypothèse en se fondant sur des éléments philologiques et culturels.⁹³ M. Zink en est également convaincu.⁹⁴

Toutefois, surtout en ce qui concerne l'épisode qui nous intéresse, la mort apparente de la femme d'Apollonius, il faut avouer que cette œuvre latine porte les marques de la littérature hagiographique à tel point qu'il est même difficile de déterminer son genre. Dans l'épisode en question il s'agit d'un voyage en bateau qu'entreprend Apollonius avec sa femme enceinte. Celle-ci au neuvième mois accouche d'une fille, mais tout de suite après tombe en catalepsie que tout le monde prend pour la mort.

⁸⁹ M. Delbouille, « Apollonius de Tyr et les débuts du roman français », In *Mélanges offerts à R. Lejeune* II, Gembloux 1969, p. 1171-1204. M. Zink, « Apollonius de Tyr : Le monde grec aux sources du roman français », p. 131-145.

⁹⁰ *Dictionnaire des lettres françaises : le Moyen Âge*, éd. G. Hasenohr et M. Zink, Paris, Fayard, 1992, p. 81.

⁹¹ « Ce sont deux œuvres à la fois omniprésentes et absentes, centrales et marginales. Encore le terme d'œuvre est-il mal choisi : dans les deux cas, il s'agit de "textes vivants" et donc protéiformes. Peut-être cette notion de "texte vivant" peut-elle rendre compte de ce paradoxe. Une histoire connue de tous peut vivre d'allusions et de fragments sans avoir besoin d'être toujours racontée ou recopiée *in extenso*. Sa popularité finit par la fragiliser et par menacer sa conservation. » M. Zink, « Apollonius de Tyr : Le monde grec aux sources du roman français », p. 143.

⁹² G.A.A. Kortekaas, *Commentary on the Historia Apollonii Regis Tyri*, Leyde, Brill, 2007.

⁹³ G.A.A. Kortekaas, *The Story of Apollonius, King of Tyre : A Study of its Greek Origin and an Edition of the Two Oldest Latin Recensions*, Brill, 2004, passim.

⁹⁴ « Et malgré tout, il ne fait désormais plus de doute que l'*Historia Apollonii regis Tyri* se fonde sur une source grecque que bien des éléments invitent à placer au III^e siècle de notre ère... », M. Zink, « Apollonius de Tyr : Le monde grec aux sources du roman français », p. 135.

... nono mense cogente Lucina, enixa <est> puella<m>. sed secundis rursus redeuntibus coagulato sanguine conclusoque spiritu subito defuncta est. {non fuit mortua, sed quasi mortua} quod cum videret familia <cum> clamore et ululatu magno, cucurrit Apollonius et videns coniugem suam iacentem exanimem scidit a pectore vestes unguibus ... (*Historia Apollonii regis Tyri*, chap. 25).⁹⁵

La femme fausse morte sera ensuite mise dans une caisse et jetée à la mer à la demande du gouverneur du bateau, car selon lui « le bateau ne pouvait pas souffrir la présence d'une morte ».

... introivit gubernius, qui sic ait : « domine, tu quidem pie facis, sed navis mortuum sufferere non potest. iube ergo corpus in pelagus mitti, ut possimus undarum fluctus evadere » (*Historia Apollonii regis Tyri*, chap. 25).

Au troisième jour la caisse échoue à Éphèse où un médecin et ses disciples recouvrent la femme « *falsa morte iacentem* ».

Tertia die ciciunt undae loculum, et devenit ad litus Ephesiorum non longe a praedio cuiusdam medici, qui in illa die cum discipulis suis deambulans iuxta litus vidit loculum effusus fluctibus iacentem et ait famulis suis : « tollite hunc loculum cum omni diligentia et ad villam afferte ! » quod cum fecissent famuli, medicus leniter aperuit et vidit puellam regalibus ornamentis ornata speciosam valde {et in falsa morte iacentem} ... (*Historia Apollonii regis Tyri*, chap. 26).

Ils commencent alors à préparer la jeune femme pour l'enterrement et l'un des disciples est chargé d'oindre le corps de baumes. En le faisant, celui-ci découvre cependant que la femme n'est pas morte.

... at vero adulescens tulit ampullam unguenti et ad lectum devenit puellae et detraxit a pectore vestes, unguentum fudit et per omnes artus suspiciosa manu retractat sentitque a praecordiis {pectoris} torporis quietem; obstupuit iuvenis {quia cognovit puellam in falsa morte iacere}. palpat venarum indicia, rimatur auras narium, labia labiis probat, sentit gracile spirantis vitam prope luctare cum morte adultera et ait : « supponite faculas per quattuor partes <lentas>. » quod

⁹⁵ Je cite toujours le texte dans l'édition suivante : *Historia Apollonii regis Tyri*, éd. G. L. Schmeling, Bibliotheca Teubneriana, Leipzig, 1989.

cum fecisse<n>t, {lentas} lente suppositas retrahere <iubet> manus et sanguis ille, qui par unctioni coagulatus fuerat, liquefactus est (*Historia Apollonii regis Tyri*, chap. 26).

Lorsque le jeune homme la voit vivante, il court sur-le-champ annoncer la bonne nouvelle à son maître :

Quod ut vidit iuvenis, ad magistrum suum cucurrit et ait : « magister, puella, quam credis esse defunctam, vivit. et ut facilius mihi credas, spiritum praeclusum patefaciam. » adhibitis secum viribus tulit puellam in cubiculo suo et posuit super lectulum, velum divisit, calefecit oleum, madefecit lanam et effudit super pectus puellae. sanguis vero ille, qui intus a perfrictione coagulatus fuerat, accepto tepore liquefactus est coepitque spiritus praeclusus per medullas descendere. venis itaque patefactis aperuit puella oculos et recipiens spiritum, quem iam perdiderat, levi et balbutienti sermone ait (...) iuvenis ut vidit {quod} in arte {viderat} quod magistrum fallebat, gaudio plenus vadit ad magistrum suum et ait : « veni, magister, et <vide> discipuli tui apodixin. » magister introivit cubiculum et ut vidit puellam iam vivam quam mortuam putabat, ait discipulo suo : « probo artem, peritiam laudo, miror diligentiam. (...) » (*Historia Apollonii regis Tyri*, chap. 27).

Ce qui nous frappe dans ce récit de fausse mort par rapport aux autres textes examinés, c'est que dans l'*Historia Apollonii* la catalepsie de la jeune femme est décrite presque comme un cas médical, alors que les œuvres françaises témoignent d'un certain dilettantisme. Ainsi chez Marie de France par exemple, la léthargie, quant à la terminologie utilisée, se confond même avec l'évanouissement. Dans la plupart des récits français (sinon dans tous), c'est simplement l'apparence (la personne restant inerte, sans parole et sans haleine etc.) qui est traitée, sans le moindre effort de la part de l'auteur de rendre son récit réel. Nous pouvons même constater que concernant la fausse mort, peu de termes précis sont utilisés : le fait de la mort apparente est plutôt circonscrit que nommé (à part dans le roman d'*Amadas et Ydoine* dont l'auteur introduit le terme de « *fainte mort* »). Dans l'*Historia Apollonii* en revanche, l'auteur cherche à en donner une explication savante et à établir un certain diagnostic en utilisant des termes plutôt techniques que poétiques. M. Zink met sous un angle intéressant cet épisode qui est selon lui la confirmation ultime d'une hypothèse, fort séduisante, selon laquelle plusieurs éléments de ce roman permettent de supposer un intérêt de la part de l'auteur pour le néo-

pythagorisme, ce qui rapproche cette œuvre dans sa mentalité beaucoup plus de l'Antiquité que du Moyen Âge.⁹⁶

Cependant ce n'est pas seulement l'apparition textuelle du motif de la « mort apparente » – les descriptions étant dans l'œuvre latine très rationalistes voire naturalistes – qui marque une différence nette avec les romans courtois, mais aussi son contexte. Dans les récits français le motif de la « morte vivante » se lie sans exception à l'amour formant le thème central et fondamental de ces histoires, tandis que dans l'*Historia Apollonii* le thème de l'amour semble même presque absent ou du moins n'est sans doute pas le ressort essentiel de l'intrigue. L'amour ne naît d'abord qu'uniquement dans le cœur de la princesse de Cyrène : elle s'éprend d'Apollonius dès leur première rencontre, lorsque celui-ci, naufragé, raconte ses malheurs. Les sentiments de la princesse restent cependant longtemps unilatéraux. Cet épisode contenant de multiples réminiscences de l'*Énéide* de Virgile nous propose l'image d'un amour plutôt désespéré que passionné, tel celui de Didon, duquel l'auteur s'inspire visiblement. Apollonius n'est d'abord que le précepteur de la jeune fille dont le nom même reste inconnu tout au long du roman. Par la suite, c'est toujours la jeune fille qui prend l'initiative et par une inscription énigmatique fait savoir à son père qu'elle ne veut épouser personne d'autre qu'Apollonius. La mort apparente de cette femme paraît également peu significative par rapport aux autres péripéties, sinon que cette léthargie préfigure les deux autres fausses morts, celle d'Apollonius et celle de Tarsia (Apollonius désespéré, reste quasi faux mort dans son bateau après avoir appris la fausse nouvelle de la mort de sa fille dont le tombeau lui est même montré) : toutes semblent jouer un rôle structural, en constituant des tournants décisifs dans l'histoire. Bien que l'*Historia Apollonii* ait donc sans doute exercé une influence considérable sur la création romanesque française, en ce qui concerne l'épisode de la fausse mort de la femme d'Apollonius, il n'est visiblement guère passé tel quel sous la plume des auteurs français : dans *Eliduc* par exemple, bien que nous retrouvions le motif de la brusque catalepsie en pleine mer au cours d'un voyage en bateau (il est pourtant étroitement lié au fil d'amour), le thème de l'accouchement y est totalement absent, alors que dans

⁹⁶ « Cette hypothèse trouve une confirmation dans l'attention que le récit porte aux questions médicales : description et explication (par une coagulation du sang et une obturation du souffle) du malaise et de la léthargie de la princesse de Cyrène, découverte de son corps sur le rivage d'Éphèse par un médecin accompagné de ses disciples et extension du passage consacré à l'examen, au diagnostic, aux soins. Or le double intérêt, d'une part pour les révolutions des astres et leur influence sur la vie des hommes, d'autre part pour la médecine, est caractéristique du néo-pythagorisme et de ses avatars religieux dans le monde hellénisé de l'Antiquité tardive. » M. Zink, « D'Apollonius de Tyr à Tristan. Roman volé, roman voilé », In *Los caminos del personaje en la narrativa medieval*. Actas del colloquio internacional, Santiago de Compostela, 1-4 diciembre 2004, dir. Pilar Lorenzo Gradín, Florence, Edizioni del Galluzzo, 2006 (Archivio romanzo 12, Pubblicazioni della scuola di dottorato europea in filologia romana 2), p. 48.

Jourdain de Blaye, qui reprend presque entièrement l'histoire d'Apollonius, concernant ce même épisode c'est seulement le thème de la fausse mort qui est laissé de côté (la femme de Jourdain accouche aussi d'un enfant sur le bateau, mais comme les marins l'accusent d'avoir causé la tempête, elle sera jetée à la mer dans une caisse, sans qu'elle soit fausse morte). L'ensemble des motifs de la scène en question survit apparemment moins dans les récits courtois que dans la littérature hagiographique, notamment dans l'histoire de Marie-Magdeleine dans *La Légende dorée*, ouvrage rédigé en latin entre 1261 et 1266 par Jacques de Voragine, qui reprend presque tous les éléments de l'épisode de fausse mort de l'*Historia Apollonii*, en confèrent cependant à l'histoire une coloration religieuse.⁹⁷ Dans cette histoire, une femme enceinte (tout comme celle d'Apollonius), en accompagnant son mari en voyage accouche d'un enfant sur un bateau et semble soudainement mourir. Laisseée sur une île pendant deux ans, elle sera maintenue dans un sommeil léthargique par Marie-Magdeleine ce qui permet à l'enfant de s'allaiter.

Navem igitur omnibus necessariis copiose onerantes, ceteia, quae habebant, in Mariae Magdaleneae custodia relinquentes proficisci coeperunr. Iamque unius diei et noctis cursu consummato coepit nimium mare intumescere, ventus flare, ita ut omnes et maxime matrona gravida et debilis tam saeva inundatione fluctuum quassati gravissimis angustiis urgerentur, in tantum, quod in eam subito dolor partus irruit et inter angustias ventris et pressuras temporis filium parturiens expiravit. Natus igitur puerulus palpitabat et mamillarum maternarum quaerens solacia lamentabiles dabat vagitus. Proh dolor! Et natus est infans vivus et matricida effectus. Mori eum convenit, cum non sit, qui vitae tribuat alimentum.

Quid faciet peregrinus, et cum uxorem mortuam videat et puerum vagientem querulis vocibus matris mammam appetentem! Lamentabatur plurimum et dicebat: "Heu miser, quid facies! Filium habere desiderasti, et matrem cum filio perdidisti." Nautae acclamabant dicentes: "Proiciatur in mare hoc corpus, antequam insimul pereamus. Quamdiu enim nobiscum fuerit, haec quassatio non cessabit." Et cum corpus appredendissent, ut illud in mare iactarent: "Parcite" inquit peregrinus, "parcite, et si nec mihi nec matri parcere volueritis, misereamini saltem parvuli vagientis. Sinite modicum et sustinete, si forte mulier prae dolore in exstasi posita adhuc valeat respirare." Et ecce non procul a navi quidam collis apparuit. Quo viso

⁹⁷ « The *HA* may also have influenced the episode of the "false death" in childbirth in the popular legendary "Life of Mary Magdalene", which is found in a variety of texts including two important thirteenth-century story collections, the *Speculum Historiale* of Vincent of Beauvais and the *Legenda Aurea* of Jacobus de Voragine, and is dramatized in a fifteenth-century English miracle play. [...] Just as *Jourdain de Blaye* seems to be a metamorphosis of *HA* into a chivalric romance, so this episode in the legend of Mary Magdalene seems to be a metamorphosis of the "false death" section of *HA* into an *exemplum* of the power of Christian faith, something which is strikingly absent from most of the versions of the Apollonius story described above. » E. Archibald, *Apollonius of Tyre. Medieval and Renaissance Themes and Variations*, D.S. Brewer, 1991, p. 56-57.

utilius esse credidit corpus et puerulum illuc deferri, quam marinis beluis ad devorandum dari et vix a nautis prece et pretio extorsit, ut illic applicarent. Cumque illic prae duritia foveam non potuisset effodere, in secretiori parte collis, chlamyde supposita, corpus collocavit et puerulum mammis eius apponens cum lacrimis ait: "O Maria Magdalena, ad perditionis meae cumulum Massiliae applicuisti: Cur infelix admonitione tua hoc iter arripui! Petiistine Deum, ut mulier mea hac de causa conciperet et periret! Ecce enim concepit et pariendo mortem subiit. Conceptus est natus, ut pereat, cum non sit, qui enutriat. Ecce, quod prece tua obtinui, tibi enim omnia mea commendavi Deoque tuo commendo. Si potens es, memor sis animae matris, et prece tua misereatur, ne pereat natus." Tunc chlamyde sua corpus cum puero circumquaque operuit et postmodum navem conscendit. Cumque ad Petrum venisset, Petrus ei obvius fuit, qui viso signo crucis in umero suo, qui esset et unde veniret, sciscitatus est. Qui omnia sibi per ordinem narravit, cui Petrus: "Pax tibi fiat, bene venisti et utili consilio credidisti. Nec moleste feras, si mulier tua dormit, si parvulus cum ea quiescit. Potens enim est Dominus, cui vult, dona dare, data auferre, ablata restituere, et maerorem tuum in gaudium commutare." Petrus autem ipsum in Hierosolymam duxit et omnia loca, in quibus Christus praedicavit et miracula fecit, locum etiam, in quo passus est et in quo caelos adscendit, eidem ostendit. Cumque de fide fuisset instructus diligenter a Petro, biennii spatio iam elapso navem adscendit repatriare curans. Cum igitur navigarent, Domino disponente iuxta collem, in quo corpus uxoris cum puero positum fuerat, pervenerunt. Qui prece et pretio eos ibi ad applicandum induxit.

Puerulus autem ibidem a Maria Magdalena incolumis conservatus frequenter ad litus maris procedebat et ibidem, ut puerorum moris est, cum lapillis et glareis ludere solitus erat. Et, cum applicuisset, vidit puerulum more solito in litore maris cum lapillis ludentem, et quid esset, admirari non desinens, de scapha exsiliit. Quem videns parvulus, cum numquam tale quid vidisset, expavit et ad solita matris recurrens ubera occulte sub chlamyde latitabat. Peregrinus vero, ut manifestius videret, illuc accessit et puerulum pulcherrimum matris ubera sugentem invenit et accipiens puerum ait: "O beata Maria Magdalena, quam felix essem, quam mihi cuncta prospera advenissent, si mulier respiraret et mecum repatriare valeret. Scio equidem, scio et procul dubio credo, quod tu, quae puerum dedisti et in hac rupe per biennium pavisti, poteris matrem suam prece tua pristinae restituere sanitati."

Ad haec verba mulier respiravit et quasi a somno evigilans ait: "Magni meriti es, beata Maria Magdalena, et gloriosa, quae in partus mei pressuris obstetricis implevisti officium et in omnibus necessitatibus ancillae servitium explesti." Quo audito peregrinus admirans ait: "Vivisne uxor mea dilecta?" Cui illa: "Vivo equidem et nunc primo de peregrinatione, de qua et tu venisti, venio. Et sicut beatus Petrus te Hierosolymam duxit et omnia loca, in quibus Christus passus est, mortuus et sepultus, et alia plura loca ostendit, sic et ego una cum beata Maria Magdalena duce et comite vobiscum fui et conspecta memoriae commendavi." Et

incipiens loca omnia, in quibus Christus passus est, et miracula, quae viderat, adeo plene explicuit, ut nec in aliquo deviare.⁹⁸

Assez curieusement, cette légende au thème et au ton purement religieux contribuera, selon toute apparence, à l'apparition des variantes les plus piquantes de la « morte vivante ». Dans les premiers représentants du conte de la « Belle au Bois dormant » qui ont comme sujet central le thème de la « belle endormie », notamment dans l'histoire de Zellandine de *Perceforest* ou dans la nouvelle occitane *Frayre de Joy e Sor de Plaser*, le thème de l'accouchement lié à la fausse mort et celui de la mère qui, malgré sa catalepsie, nourrit son nouveau-né sont également présents. Dans l'histoire latine, comme dans tous les récits de la « belle endormie », plusieurs remarques renvoient plutôt à une forme de sommeil qu'à la mort (« *Sinite modicum et sustinete, si forte mulier prae dolore in exstasi posita adhuc valeat respirare.* » ; « *Nec moleste feras, si mulier tua dormit, si parvulus cum ea quiescit.* » ; « *Ad haec verba mulier respiravit et quasi a somno evigilans ait...* »). Néanmoins tous ces thèmes sont mis sous un tout autre angle dans les récits français et occitans : c'est en plein sommeil que la belle endormie donne le jour à un enfant qui est en effet le fruit de la visite furtive d'un jeune chevalier. Outre ce décalage de mentalité, c'est de nouveau le rapport étroit des deux thèmes qui est à souligner : pour ce qui est du thème de l'accouchement lié à la fausse mort, à partir de l'histoire d'Apollonius où le motif de la « morte vivante » se présente incontestablement sous la forme de la « vivante ensevelie », en passant par la *Légende dorée*, on arrive finalement à la deuxième variante, celle de la « belle endormie ».

⁹⁸ Iacobus de Voragine, *Legenda Aurea*, « Historia de Sancta Maria Magdalena ». http://www.intratext.com/IXT/LAT0025/_PM.HTM

3.2. Énigmes, songes et mensonges. L'*Historia Apollonii regis Tyri* et le *Perceforest*

En ce qui concerne l'influence et la postérité de l'*Historia Apollonii*, il faut ajouter qu'à côté des nombreuses traductions et adaptations,⁹⁹ il existe aussi, comme nous venons de le remarqué, des récits qui reprennent et développent certains thèmes ou même des scénarios entiers. À part le *Jourdain de Blaye*, roman de la fin du XII^e ou du début du XIII^e siècle, où l'influence de l'*Historia Apollonii* est très visible et déjà démontrée¹⁰⁰ – il reprend presque à l'identique l'histoire latine –, le roman de *Perceforest* semble encore un exemple intéressant et peu connu. Dans un des épisodes de cette vaste composition, nous pouvons voir renaître plusieurs motifs du roman latin ainsi que s'épanouir une certaine technique narrative qui n'était encore qu'à l'état embryonnaire dans l'*Historia Apollonii*. Dans l'analyse suivante, je cherche à démontrer le renouvellement et le perfectionnement de ce procédé narratif.

Comme nous venons de constater plus haut, à propos de l'*Historia Apollonii* la question primordiale c'est de savoir si ce roman remonte à un originel grec, ce qui semble très probable selon plusieurs chercheurs, selon G.A.A. Kortekaas et M. Zink entre autres. Toutefois, même si nous acceptons cette hypothèse et supposons l'existence d'un modèle grec, il reste à savoir si cette œuvre peut encore être considérée en quelque manière comme une « progéniture » tardive des romans grecs de l'époque impériale, et si oui, dans quelle mesure elle en porte encore les caractéristiques. É. Wolff a minutieusement démontré les différences entre cette œuvre et ses modèles grecs pour ce qui est des personnages et des situations¹⁰¹. Selon lui, bien qu'elle conserve de multiples caractéristiques du roman grec, l'*Historia Apollonii*, qui a subi l'influence d'autres traditions, notamment celle de la littérature hagiographique, en diffère sur plusieurs points. Toujours selon É. Wolff, ce sont surtout deux thèmes qui la distinguent du roman grec (liés, d'un certain point de vue, l'un à l'autre) : d'une part le thème de l'inceste, qui est introduit dès les premières lignes du récit et qui hante d'ailleurs toute l'histoire, d'autre part les énigmes, éléments importants qui jouent un rôle prépondérant dans le roman. Wolff y a consacré tout un article¹⁰², dans lequel il relève trois fonctions essentielles de l'énigme dans l'*Historia Apollonii* : structurer le récit, démontrer la sagesse et la culture de certains personnages, et lier le roman au seul mythe antique agencé

⁹⁹ Voir E. Archibald, *op. cit.*, passim.

¹⁰⁰ *Dictionnaire des lettres françaises : le Moyen Âge*, p. 872.

¹⁰¹ É. Wolff, « Les personnages du roman grec et l'*Historia Apollonii regis Tyri* », In *Les personnages du roman grec*, Actes du colloque de Tours, 18-20 novembre 1999, éd. par B. Pouderon avec la collaboration de Ch. Hunzinger et D. Kasprzyk, p. 233-240.

¹⁰² É. Wolff, « Le rôle de l'énigme dans l'*Historia Apollonii regis Tyri* », In *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, 73/2, 1999, p. 279-288.

autour d'une énigme, celui d'Édipe, lien qui de plus souligne – peut-être sans que l'adaptateur chrétien l'ait vu – le thème de l'inceste dans tout le récit.

L'un des épisodes où l'énigme occupe un rôle important, qui fera l'objet de notre analyse, est celui où le père et sa fille, Apollonius et Tarsia, se retrouvent après quatorze ans. À peine née, Tarsia, après la fausse mort de sa mère qui semble trépasser soudainement après l'accouchement au cours du voyage en bateau, est confiée par son père à un couple, Stranguillion et Dionysias. Quant à Apollonius, accablé de douleur, il décide de ne plus se faire couper ni la barbe, ni les cheveux, ni les ongles et de ne pas revenir avant que sa fille ne soit en âge de se marier. Quatorze ans s'étant écoulés, Stranguillion, la mère adoptive de Tarsia, par jalousie de la beauté de la jeune fille qui pourrait, selon elle, éclipser celle de sa propre fille, ordonne à l'un de ses serviteurs de la tuer sur-le-champ. Tarsia échappe cependant au meurtre : au moment où le serviteur essaie de la poignarder dans un sanctuaire, des pirates y entrent et l'emmenent. Stranguillion, qui pense qu'elle est morte, lui fait bâtir une tombe magnifique en faisant croire à tout le monde que la jeune fille a été victime d'une brusque maladie. Quant à Tarsia, elle est emmenée par les pirates à Mytilène et vendue à un tenancier de maison close. Néanmoins, grâce à son éloquence, elle arrive à persuader ses « clients » de sortir la « main vide » et de la laisser vierge. Pendant ce temps-là, Apollonius pense que le moment est venu de partir retrouver sa fille. Il se présente donc chez Stranguillion et Dionysias qui lui annoncent la mort de Tarsia. Apollonius, désespéré, ne songe qu'à rendre l'âme sur la mer et demande qu'on le jette à fond de cale du navire. Il pense naviguer vers Tyr, mais le vent ayant tourné, son bateau parvient à Mytilène. Là, on célèbre justement la fête de Neptune, mais Apollonius, qui est dans une léthargie profonde, ne veut pas quitter son bateau. Athenagora, le roi de la ville, ordonne de faire venir Tarsia pour qu'elle distraie cet homme et le fasse sortir de sa mélancolie. Sans savoir qu'il s'agit de son père, la jeune fille lui chante d'abord une chanson dont elle est elle-même le sujet, puis lui propose des énigmes. Celui-ci les résout mais reste complètement insensible. Tarsia dans son impuissance finit par essayer de le tirer vers la lumière, mais celui-ci la repousse brutalement. La jeune fille tombe à terre et saigne du nez. Elle commence alors à raconter avec des paroles amères son histoire à partir de sa naissance jusqu'à sa vente au lupanar et Apollonius comprend ainsi que cette jeune fille d'une sagesse exceptionnelle n'est autre que sa propre fille. Ce qui nous intéressera dans cette scène, ce sont avant tout les devinettes qui reprennent certains thèmes du récit principal, c'est-à-dire une certaine technique narrative qui semble néanmoins ici peu travaillée. Car ces récits miniatures intercalés au sein du roman, qui offrent en quelque sorte une mise en abyme, pourraient produire des effets supplémentaires et même

ouvrir la voie à des jeux narratifs. D'une part, du point de vue de l'intrigue, ils pourraient faciliter par exemple la reconnaissance entre le père et sa fille¹⁰³, ou bien, s'ils étaient plus frappants, ils pourraient faire monter la tension et redoubler l'effet de cette scène de retrouvaille. D'autre part, ces courts textes pourraient donner lieu à des réflexions, car il est toujours intéressant de voir la version « officielle » à côté d'une autre, placée dans la bouche d'un des personnages du récit. En effet, les devinettes de Tarsia sont visiblement toutes empruntées au recueil du poète africain Symphosius, qui sont venues sans doute « remplacer des énigmes grecques qu'il était difficile de traduire ».¹⁰⁴ Car il semble que le texte original grec que le rédacteur latin résume et christianise contenait déjà des énigmes. Nous pouvons certes remarquer un certain effort de la part de l'auteur de choisir le sujet de ses énigmes de telle façon qu'elles soient plus ou moins en relation avec l'histoire elle-même.¹⁰⁵ Étant donné que dans l'histoire d'Apollonius les voyages maritimes jouent un rôle essentiel, le romancier préfère les thèmes qui ont un lien avec l'eau, la mer et la navigation, tels que « onde, poisson, canne, bateau, ancre et éponge¹⁰⁶ ». Ou encore, le thème du « ballon »¹⁰⁷ renvoie sans doute discrètement à l'un des épisodes de la première partie du roman, celui où Apollonius arrive à Cyrène et se fait remarquer du roi dans un gymnase par son talent au jeu de balle. Toutefois, le rédacteur latin se contente visiblement de cette « discrète coïncidence » et ne se soucie guère de mieux adapter ses devinettes à son histoire en les rendant plus frappantes et

¹⁰³ Selon É. Wolff les énigmes de Tarsia ont bien cette fonction (« ... elles ont un lien évident avec l'histoire d'Apollonius, et permettent à celui-ci de donner indirectement à sa fille des renseignements sur lui-même qui peuvent faciliter leur reconnaissance. », É. Wolff, « Le rôle de l'énigme dans l'*Historia Apollonii regis Tyri* », p. 282). Cette explication semble cependant un peu forcée et artificielle. Il n'est pas très clair comment Apollonius donnerait « indirectement à sa fille des renseignements sur lui-même », car c'est Tarsia elle-même qui invente les énigmes. Cela paraît d'ailleurs même invraisemblable, car séparée de son père depuis sa naissance, la jeune fille ne peut pas forcément connaître l'histoire d'Apollonius. Enfin, c'est la complainte de Tarsia qui se montre révélatrice et non ses devinettes.

¹⁰⁴ É. Wolff, « Le rôle de l'énigme dans l'*Historia Apollonii regis Tyri* », p. 282.

¹⁰⁵ Cet effort est également visible dans la chanson de Tarsia, précédant les devinettes de celle-ci, dans laquelle la jeune fille fait allusion aux malheurs qu'elle a dû subir et à son origine réelle : « *per sordes gradior, sed sordis conscia non sum, / sic rosa in spinis nescit compungi mucrone. / piratae rapuerunt me gladio ferientis iniquo. / lenoni nunc vendita non violavi pudorem. / ni fletus luctus lacrimae de amissis essent, / nobilior me nulla, pater si nosset ubi essem. / regali genere et stirpe propagata piorum, / sed contemptam habeo et iubeor adeo laetari !* », *Historia Apollonii regis Tyri*, chap. 41.

¹⁰⁶ « *est domus in terris clara quae voce resultat. ipsa domus resonat, tacitus sed non sonat hospes. ambo tamen currunt, hospes simul et domus una.* » (= onde, poisson) ; « *dulcis amica dei semper vicina profundis, suave canens Musis, nigro perfusa colore nuntia sum linguae digitis signata magistri.* » (= canne) ; « *longa feror velox formosae filia silvae, innumera {turba} pariter comitum stipata caterva. curro vias multas, vestigia nulla relinquo.* » (= bateau) ; « *mucro mihi geminus ferro coniungitur unco. cum vento luctor, cum gurgite pugno profundo. scrutor aquas medias, imas quoque mordeo terras.* » (= ancre) ; « *ipsa gravis non sum, sed aquae mihi pondus inhaeret. viscera tota tument patulis diffusa cavernis. intus lymphae laet, sed non se sponte profundit.* » (= éponge), *Historia Apollonii regis Tyri*, chap. 42.

¹⁰⁷ « *non sum vincita comis et non sum nuda capillis. intus enim mihi crines sunt, quos non videt ullus. me manibus mittunt, manibusque remittit in auras.* » (= ballon), *Historia Apollonii regis Tyri*, chap. 43.

d'exploiter les possibilités offertes par ce procédé narratif – en effet, le reste des énigmes¹⁰⁸ n'a rien à voir avec l'intrigue –. D'ailleurs le fait que cette scène ait dû avoir une grande importance au sein du récit originel et ait été sans doute soigneusement élaborée (contenant même peut-être des énigmes plus frappantes), est également visible au fait qu'elle répond aux préceptes d'Aristote, qui préfère à la simple révélation cette forme complexe de la scène de reconnaissance, pourvue même de quelque péripétie¹⁰⁹.

Tout cela semble cependant survivre et s'épanouir, mais de façon beaucoup plus développée, voire raffinée, dans un récit français médiéval, le *Perceforest*, roman du XIV^e siècle. Sans m'intéresser à la question de la filiation entre ces deux œuvres, assez évidente d'ailleurs, je cherche seulement à mettre en lumière l'éclosion et la perfection de cette technique narrative. Dans l'histoire de Néronès et de Nestor, l'un des épisodes du *Perceforest*¹¹⁰, la scène de reconnaissance peut être, à mon avis, considérée à bien des égards comme un « pendant » de l'épisode mentionné plus haut de l'*Historia Apollonii*. Premièrement, tout comme dans l'œuvre latine, cette scène est précédée de la mort supposée d'une jeune fille et du motif de sa tombe vide. La jeune Néronès, l'amie de Nestor, est lâchement enlevée de force par Fergus, le roi de Norvège. Au cours du voyage vers la mer, elle décide de feindre la mort. Tout le monde étant persuadé qu'elle est morte, on la place dans le sépulcre d'où elle sort en secret au dernier moment. Quelques heures plus tard, l'un des serviteurs de Fergus ouvre le tombeau dans l'intention de le piller et le trouve vide, sans la belle « morte ». Ensuite, dans cette histoire aussi, il est question d'énigmes, ou plus exactement de songes énigmatiques liés à une scène de reconnaissance. Après être sortie de son sépulcre, Néronès s'enfuit et pour que ses poursuivants ne puissent la reconnaître, elle se teint le visage et se déguise en jeune berger. Elle rencontre bientôt son ami, Nestor, mais comme tous les deux ont changé d'apparence – Néronès a l'apparence d'un petit berger et Nestor, tout juste guéri d'une grave blessure, est sans armes, malade, amaigri et vêtu d'une peau de mouton –, ils ne se reconnaissent pas. Néronès-petit berger confie alors la garde d'une alouette au jeune homme ; celui-ci l'attache à l'anneau qu'il a reçu auparavant de son amie. Cependant l'oiseau parvient à s'envoler emportant avec lui l'anneau. Nestor part alors sans

¹⁰⁸ « nulla mihi certa est, nulla est peregrina figura, fulgor inest intus radianti luce coruscus, qui nihil ostendit, nisi <si> quid viderit ante. » (= miroir) ; « quattuor aequales currunt ex arte sorores sic quasi certantes, cum sit labor omnibus unus; cum prope sint pariter, non se peringere possunt. » (= roues) ; « non sumus, ad caelum quae scandimus alta petentes, concordī fabrica quas unus conserit ordo. quicumque alta petunt, per nos comitantur ad auras. » (= échelle), *Historia Apollonii regis Tyri*, chap. 43.

¹⁰⁹ Aristote, *Poétique*, chapitre XVI.

¹¹⁰ *Perceforest*, III/2.

prendre congé.¹¹¹ Plus tard, toujours sous les traits d'un jeune homme, Néronès entre au service d'un chevalier en qui elle reconnaît après un certain temps son ami Nestor. Mais pour ne pas l'effrayer, (car elle craint qu'il la prenne pour une aventurière), elle conçoit un stratagème étonnant en vue de suggérer sa véritable identité à son ami. Elle lui raconte des songes qu'elle prétend avoir eus en dormant, mais qu'elle a en réalité inventés. Ces récits s'inspirent des événements passés et contiennent tous des moments véridiques renvoyant à leur propre histoire mais avec une forme tout à fait remaniée.¹¹² Néronès espère ainsi doucement mener son ami à la révélation, mais Nestor n'y comprend rien. La jeune fille se voit finalement contrainte de raconter son histoire sans remaniement, cette fois-ci dans une chanson (*Lai piteux*),¹¹³ en présence également des parents de Nestor, dont la mère comprend la vérité. Dans le *Perceforest* on voit donc une scène de retrouvaille très semblable à celle de l'*Historia Apollonii*, sauf qu'ici au père est substitué l'ami de l'héroïne. D'ailleurs, dans le roman latin le rôle de ces deux personnages n'est pas tout à fait clair. D'abord, sur la relation d'Apollonius avec sa fille plane l'ombre de l'inceste, comme É. Wolff le souligne¹¹⁴. Le lien

¹¹¹ Cet épisode est d'ailleurs raconté deux fois, d'abord du point de vue de Nestor, puis de celui de Néronès ; cela offre un jeu narratif exceptionnel reposant sur l'omission de détails importants (notamment le fait que le petit berger est Néronès, ou par la suite, que le jeune homme n'est autre que Nestor) et sur la réduplication du récit, ce qui ne cesse de se poursuivre tout au long de cette histoire avec les prétendus songes de Néronès.

¹¹² Voici le résumé des trois songes de Néronès : 1^{er} songe : Cuer d'Acier (pseudonyme de Néronès déguisée en garçon) et Nestor chevauchent en direction de l'Estrange Marche quand ils rencontrent un jeune homme qui décourage le chevalier d'entreprendre le voyage en lui disant que sa bien-aimée est tout près de lui. ; 2^{ème} songe : Cuer d'Acier prétend avoir assisté dans son sommeil à une aventure qui s'est produite avant que le jeune écuyer n'entre au service du chevalier : parti en quête de Néronès, Nestor avait rencontré un jeune berger qui lui avait confié son alouette. Le chevalier avait attaché l'oiseau à la bague que lui avait donnée sa bien-aimée. Mais l'oiseau était parvenu à s'échapper, emportant la bague au grand désespoir de Nestor. Dans la deuxième partie du rêve, Cuer d'Acier prétend avoir vu Nestor chevaucher en compagnie du berger. Les deux personnages de son rêve se seraient ensuite endormis côte à côte près d'une fontaine; puis le berger, éveillé, se serait transformé en une belle jeune fille qui aurait passé au doigt de Nestor toujours endormi un anneau. Néronès combine en ce rêve deux récits que nous avons déjà entendus dans les chapitres précédents (celui de l'alouette et celui de l'anneau passé par Néronès au doigt du jeune homme endormi près d'une fontaine). ; 3^{ème} songe : Cuer d'Acier rêve qu'il s'endort mais est brusquement réveillé par une jeune fille. La demoiselle du rêve révèle à Cuer d'Acier qu'elle est Néronès et raconte toute son histoire depuis l'enlèvement par le roi de Norvège jusqu'au récit de l'anneau mystérieusement passé au doigt du Chevalier Doré. (Résumé fait d'après l'article de M. Szkilnik, « Des femmes écrivains. Néronès dans le "Roman de Perceforest", Marte dans "Ysaÿe la Triste" », *Romania*, 117, 1999, p. 480-481.)

¹¹³ *Perceforest*, III/2, p. 351-362.

¹¹⁴ « Quels sont les personnages de l'*Historia Apollonii* ? Il y a d'abord le couple incestueux initial, qui disparaît ensuite du texte. Il définit une sorte de tentation originelle à vaincre, celle de l'inceste. La conduite d'Apollonius vise à éviter ce risque : dès la mort soupçonnée de sa femme, il abandonne sa fille, qu'il déclare pourtant être sa seule consolation, pour quatorze ans – c'est-à-dire le temps qu'elle soit nubile et donc bonne à marier –, et fait alors l'étonnant serment de ne pas se couper les cheveux, la barbe ni les ongles avant de l'avoir mariée (chap. 28), se rendant donc hideux pour ne pas être un objet de désir. [...] On a supposé que l'horoscope qu'il établit dans l'elliptique chap. 6 lui aurait aussi appris qu'il devrait plus tard, quand sa femme serait morte en lui donnant une fille, s'éloigner de celle-ci s'il voulait éviter le sort d'Antiochus. », É. Wolff, « Les personnages du roman grec et l'*Historia Apollonii regis Tyri* », p. 235. « Notre histoire peut ainsi constituer une sorte de pendant de celle d'Édipe. Elle traite en effet de l'inceste père-fille en présentant quatre couples père veuf – fille unique dans lesquels le père (Antiochus, le roi Archistratès, Apollonius, et Athénagoras, *princeps* de la cité de Mytilène)

de parenté est donc un peu effacé entre eux, ce qui est encore renforcé par le fait qu'à partir d'un certain point du récit, Tarsia « vient au premier plan (...) et remplace presque sa mère comme héroïne »¹¹⁵. Apollonius et Tarsia deviennent, comme le sont normalement les amoureux dans les romans grecs, le couple central. Hormis les motifs identiques : la mort supposée de la jeune fille, sa tombe vide et les énigmes liées à une scène de reconnaissance, nous pouvons aussi apercevoir un certain parallélisme entre les deux personnages féminins. Tout comme Tarsia, Néronès possède un talent pour composer des poèmes et des chants ou inventer des énigmes.

Ces deux épisodes diffèrent pourtant beaucoup pour ce qui est de l'élaboration du procédé narratif. En effet, le procédé dans l'*Historia Apollonii* ne semble qu'une modeste esquisse par rapport à celui du *Perceforest*. La différence la plus marquante est peut-être à chercher dans l'intentionnalité. Dans le récit latin, tout est caractérisé par l'éventualité et le hasard au niveau des personnages comme de l'auteur. Comme ni la fille ni le père ne sont conscients de l'identité de l'autre, ils ne se reconnaissent que par pur hasard. Il en résulte que la parole de Tarsia ne doit pas être forcément intentionnelle ou volontairement composée. Car le seul but de la jeune fille avec ses énigmes est de divertir l'homme inconnu qui est profondément plongé dans sa mélancolie et de lui rendre la joie de vivre. Si elle raconte finalement sa propre histoire qui s'avère révélatrice, ce n'est pas non plus dans l'intention de se faire reconnaître mais seulement par désespoir. Néanmoins, nous pouvons percevoir quelque effort de la part de l'auteur de rendre ces énigmes intéressantes du point de vue de l'histoire : bien qu'elles ne soient donc pas destinées à être révélatrices, et elles ne le sont en effet pas, elles renvoient à l'histoire elle-même mais de façon un peu brouillonne et maladroite. D'une part, comme on l'a remarqué plus haut, empruntées tout simplement au recueil de Symphosius, ces énigmes semblent d'un certain point de vue un « corps étranger » au sein du roman, car elles ne s'insèrent que très superficiellement à l'histoire ; d'autre part, il y réside également une certaine invraisemblance, car la jeune fille fait même allusion à des événements qu'elle serait bien en peine de connaître. On pense ici à la devinette du « ballon » rappelant l'un des épisodes du tout début du roman. Comme Tarsia a été séparée de son père et même de sa mère dès sa naissance, elle ne peut pas connaître cet épisode. Il semble donc que le choix de sujet des devinettes ne soit pas toujours bien réfléchi et raisonnable. Cette

entretien des relations ambiguës avec sa fille : l'inceste n'est consommé que dans un cas, mais sa menace plane partout. », É. Wolff, « Le rôle de l'énigme dans l'*Historia Apollonii regis Tyri* », p. 288.

¹¹⁵ É. Wolff, « Les personnages du roman grec et l'*Historia Apollonii regis Tyri* », p. 236.

négligence est également visible à propos de la première énigme du roman¹¹⁶ que le roi Antioche qui consomme l'inceste avec sa propre fille propose aux prétendants la main de celle-ci. Cette devinette semble complètement incompréhensible et illogique dans ce contexte, qui renvoie à l'inceste d'une mère et de son fils plutôt qu'à celui d'un père et de sa fille. Probablement, tout comme dans le cas des devinettes de Tarsia, nous sommes face à un simple emprunt à un texte dans lequel il était question d'un inceste mère-fils, peut-être celui d'Œdipe.¹¹⁷ L'incohérence de cet énoncé a visiblement troublé même les traducteurs et les adaptateurs français du roman qui « se sont débrouillés comme ils ont pu »¹¹⁸, en le modifiant pour lui donner un sens logique. « L'adaptation de Vienne, quant à elle, passe sous silence l'énoncé de l'énigme¹¹⁹ et se contente de dire qu'elle est en grec et qu'Apollonius l'élucide grâce à ses compétences philologiques, transposant ainsi la question du sens dans le domaine purement linguistique ». ¹²⁰ En revanche, dans l'histoire de Néronès et de Nestor du *Perceforest* les possibilités que renferme ce procédé narratif semblent bien développées, voire poussées à l'extrême. Ayant reconnu son ami, Néronès compose ses songes énigmatiques tout à fait consciemment et de façon d'ailleurs très délicate. Elle ne veut pas tout révéler d'emblée mais seulement suggérer la vérité à son ami. Dans ses songes, qui sont en effet des mensonges, elle recompose son histoire, relie les éléments entre eux, les restructure et les réorganise de telle façon qu'ils soient révélateurs et rassurants en même temps.¹²¹ Néronès agit donc, contrairement à Tarsia, en toute conscience et avec un raffinement exceptionnel. Or, ses récits mettent même en jeu la narration car à côté de la version « officielle » rapportée par le romancier, elle nous présente la sienne : dans son *Lai piteux* par exemple, Néronès va jusqu'à recomposer son histoire en déplaçant même parfois l'accent, en omettant quelques éléments – probablement pénibles pour elle-même –, et en s'attardant parfois plus longtemps sur certains. L'auteur du *Perceforest* exploite donc bien plus consciemment et minutieusement ce procédé narratif.

L'*Historia Apollonii* (ou l'une de ses versions françaises) préfigure donc en quelque sorte le *Perceforest*, comme c'était d'ailleurs sans doute le cas pour tant de récits médiévaux,

¹¹⁶ « *scelere vehor, materna carne vescor, quaero fratrem meum, meae matris virum, uxoris meae filium <et> non invenio.* », *Historia Apollonii regis Tyri*, chap. 4.

¹¹⁷ É. Wolff, « Le rôle de l'énigme dans l'*Historia Apollonii regis Tyri* », p. 281.

¹¹⁸ *Le Roman d'Apollonius de Tyr*, publié et traduit par M. Zink, Le livre de poche, Lettres gothiques, 2006, Introduction, p. 17.

¹¹⁹ « Et lors Apolonie, qui estoit bien endoctriné des sept ars, et aussi pour les chevaliers qui la estoient assemblez, dist : "Sire, je ne refuseroi pas vostre dit, et le vueil." Et lors quant Apolonie tint le devinail, lequel estoit escript en grec, lors le contrint en latin et sceust toute la desconvenue du devinail. », *Le Roman d'Apollonius de Tyr*, p. 76.

¹²⁰ *Le Roman d'Apollonius de Tyr*, Introduction, p. 17.

¹²¹ M. Szkilnik, art. cit., p. 480.

du moins en ce qui concerne l'épisode en question. Hormis les motifs identiques, comme la mort supposée d'une jeune fille, sa tombe vide et la scène de reconnaissance, ce qui établit un parallèle remarquable entre ces deux récits c'est d'une part la ressemblance entre la figure de Tarsia et celle de Néronès, qui sont toutes les deux des « poétesses » douées d'une sagesse exceptionnelle et d'un génie inventif, d'autre part les énigmes ou les songes énigmatiques qu'elles proposent. Néanmoins le procédé narratif lié à la scène de reconnaissance qui dans l'*Historia Apollonii* n'existait qu'à l'état rudimentaire, à savoir les énigmes et songes énigmatiques, courts récits insérés dans le roman qui reflètent l'histoire elle-même, prend, dans le *Perceforest*, une forme très élaborée, au point de devenir un jeu narratif exceptionnel.

IV. LA « MORTE VIVANTE » DANS LE RÉCIT MÉDIÉVAL 1. :

« RÉCITS ANTI-TRISTANIENS »

1. Marie de France : *Eliduc*

1.1. Analyse :

La mort apparente de la belle Guilliadun dans l'*Eliduc* se montre, comme nous l'avons déjà remarqué dans le chapitre sur la définition et le classement, une certaine transition entre les deux types de la « morte vivante » : nous pouvons y retrouver multiples traits de la « vivante ensevelie » et de la « belle endormie » à la fois. En ce qui concerne le type du récit, le contexte dans lequel ce motif s'intègre le classe sans doute parmi les récits « anti-tristaniens ». Car le sujet principal de cette histoire, semblable au *Tristan et Iseut*, comporte un triangle amoureux (T 92.1 THE TRIANGLE PLOT AND ITS SOLUTIONS. TWO MEN IN LOVE WITH THE SAME WOMAN ; TWO WOMEN WITH THE SAME MAN). Cependant, bien que l'ombre de l'adultère y plane également pour un certain temps, dans l'*Eliduc*, celui-ci sera finalement bel et bien évité, et même une solution heureuse et rassurante émerge à la fin de l'histoire, qui mène, au lieu de la tragédie, à une fin heureuse. En outre, tout comme dans les autres récits de ce genre, dans le lai de Marie de France aussi c'est la mort apparente de l'héroïne qui précède et « arrange » ainsi dire le dénouement final.

Dans l'*Eliduc*, qui est le récit le plus long du recueil des *Lais*, et dont la longueur permet de mettre en place une histoire complexe, Marie de France reprend la base de l'intrigue de *Tristan et Iseut*, mais de façon complètement inverse. Ici, ce n'est pas l'héroïne qui se trouve dans l'embarras, mais le héros : aimant deux femmes à la fois, sa femme et une belle princesse, et étant aimé de celles-ci, il se trouve devant le dilemme de choisir entre l'amour et la contrainte matrimoniale.¹²² Voici brièvement le début de l'histoire : Eliduc, calomnié auprès de son roi, est contraint de quitter son pays ainsi que sa femme, Guideluec, à qui, avant de partir, il promet fidélité. Arrivé dans un autre pays, Eliduc entre au service du roi. Celui-ci a une belle fille, nommée Guilliadun qui s'éprend d'emblée du chevalier. Eliduc de son côté, étant déjà marié, hésite longtemps, cependant après de sombres réflexions il finit par répondre aux sentiments de la belle fille. Le conflit de base, le « ménage à trois » et la désespérance qui en résulte, est donc assez semblable à celui de *Tristan et Iseut*, sinon dans le

¹²² Sur la légende du « mari avec deux femmes » voir J. E. Matzke, « The Lay of Eliduc and the Legend of the Husband With Two Wives », *Modern Philology*, 5, 1907-08, p. 211-39 ; W. A. Trindade, « The Man With Two Wives – Marie de France and an Important Irish Analogue », *Romance Philology*, 27, 1973-74, p. 466-78.

lai de Marie de France il est évident, dès le début, que la question de l'adultère ne se pose même pas. Bien qu'Eliduc soit également amoureux de la jeune fille, leur liaison reste absolument chaste et pure : « ils ne se sont rendus coupables de la moindre folie », leur liaison se résumant « à de tendres entretiens ».

573-580

kar anguissusement l'amot
e ele lui que plus ne pot.
Mes n'ot entre els nule folie,
joliveté ne vileinie ;
de duneier e de parler
e de lur beals aveirs doner
esteit tute la druërie
par amur en lur cumpaignie.¹²³

Dans l'*Eliduc* cette problématique connaîtra en outre une certaine solution : grâce à un événement inattendu, la mort apparente de Guilliadun, et à la générosité de la « première » femme, Guildeluec, Eliduc peut finalement sortir de sa gêne. Dans ce récit, on voit donc arriver à un dénouement heureux la même situation qui dans *Tristan et Iseut* n'était que la source de malheurs et de dépérissement. Il faut cependant reconnaître que le lai d'*Eliduc* n'est pas l'« anti-Tristan par excellence » comme le sera le *Cligès* dans lequel l'auteur critique ouvertement la morale de *Tristan*, surtout celle d'Yseut, et semble vouloir en donner une version corrigée¹²⁴. Néanmoins, la façon dont Marie de France renouvelle cette histoire est bien remarquable. Elle joue visiblement avec les possibilités que donne l'échange des personnages et le renversement de la perspective. Elle a d'ailleurs tenu compte, même auparavant, de cette légende celte, traitant de l'un des épisodes de l'histoire de Tristan et d'Iseut dans son *Chèvrefeuille*. L'histoire des amoureux celtes a sans doute été très vivace dans la tête de Marie écrivant son *Eliduc*, les multiples réminiscences que J. Ribard démontre scrupuleusement¹²⁵ apparaissent clairement. D. Rocher de son point de vue s'interroge sur la

¹²³ Je cite toujours le texte dans l'édition suivante : *Les Lais de Marie de France*, Traduits, présentés et annotés par L. Harf-Lancner, Paris, Le Livre de poche, collection Classiques médiévaux, 1998.

¹²⁴ Toutefois, aujourd'hui la critique n'est pas unanime sur la vraie intention de Chrétien. Voir l'interprétation de L. Harf-Lancner, In Chrétien de Troyes, *Cligès*, p. 18-24.

¹²⁵ « Mais c'est surtout le roman de *Tristan* – dont le lai du *Chèvrefeuille* montre assez qu'il habitait l'esprit de Marie – qui semble avoir exercé une influence privilégiée sur le lai d'*Eliduc*. Comme Tristan, en effet, Eliduc est victime des *loengiers* (v. 50 et v. 559-61) et contraint à s'exiler. Plus révélatrice encore est l'affirmation, répétée, que la séparation d'avec l'être aimé ne peut conduire qu'à la mort [...]. Il n'est pas jusqu'à l'enlèvement de

parenté d'esprit concernant la conception de l'amour dans les lais de Marie de France et dans les multiples versions de l'histoire de *Tristan et Iseut*¹²⁶ ; c'est avant tout celle de Thomas de Bretagne qui lui paraît intéressante en raison des ressemblances frappantes. Sans « vouloir rechercher si l'un a influencé l'autre en ces matières, comme l'ont plus d'une fois tenté les critiques de façon contradictoire » – quoiqu'il lui semble également probable qu'une relation personnelle entre Marie et Thomas existât, étant donné que selon toute apparence tous les deux étaient liés à la même cour royale, celle de Henri II Plantagenêt –, D. Rocher cherche à répondre surtout aux questions suivantes : « dans quelle mesure Marie conçoit-elle l'amour de même manière que Thomas » ; si « les "contes d'amour et d'aventure" de Marie » « font-ils écho à la "matière tristanesque" en général, telle qu'elle pouvait circuler à la fin du siècle dans ses diverses versions » ; si la poétesse « l'oppose-t-elle à la société avec la même radicalité que Thomas, ou cherche-t-elle des accommodements, voir une réparation comme celle que Tristan offre au roi Marc en lui rendant sa femme, chez Bérout ». ¹²⁷ Après une enquête minutieuse il finit par souligner la différence la plus marquante qui caractérise – malgré toute parenté d'esprit, étant Marie aussi, tout comme Thomas, « enthousiaste de l'amour ... jusqu'à la mort d'amour » – l'attitude de la poétesse par rapport à l'auteur de *Tristan*, à savoir qu'elle « préfère ... une issue heureuse de ce sentiment ». ¹²⁸ Or, l'*Eliduc* est un bon exemple pour illustrer ce décalage vers l'« issue heureuse » et « l'accord avec la société ».

Dans ce lai, Marie détourne donc d'une part la situation « tristanesque » en intervertissant les personnages : ce n'est plus la femme qui se voit contrainte de se partager

Guilliadon, avec son cadre nocturne et le motif du déguisement qui lui est associé (v. 771-802), jusqu'à la tempête qui vient à sa manière, compromettre l'union des amants, jusqu'à l'évocation du « saint ermite » (v. 893) de la forêt que souhaite rejoindre Eliduc, qui n'éveillent en nous les harmoniques du *Tristan*. Et il faudrait encore citer la déclaration du héros se disant prêt à renoncer, par fidélité amoureuse, à sa vocation naturelle, à « *armes porter* » (v. 939), qui fait écho à la célèbre plainte de Tristan dans Bérout : « *Oublié ai chevalerie...* ». La façon aussi dont l'épouse inquiète fait appel au service d'un « *suen vadlet* » (v. 981) pour découvrir la chapelle de la forêt où repose sa rivale n'est pas sans rappeler l'épisode de la loge de feuillage au cœur du Morrois et le rôle d'espion joué par le forestier. Comme Marc, Guildehuec est en quête d'une vérité – vérité redoutable, mais qu'elle saura regarder en face : *Or seit ele la verité* (v. 1016). » J. Ribard, « *Le Lai d'Eliduc* : étude thématique », In *Mélanges de langue et littérature françaises du moyen âge et de la Renaissance offerts à Charles Foulon*, I, Rennes : Institut de Français, Université de Haute Bretagne, 1980, p. 296.

¹²⁶ D. Rocher, « Marie de France et l'amour tristanesque », In *Tristan et Iseut, mythe européen et mondial*, Actes du colloque des 10, 11 et 12 janvier 1986, publiés par les soins de D. Buschinger, Kümmerle Verlag, Göppingen, 1987, p. 341-350.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 341.

¹²⁸ « ... Marie nous apparaît donc comme une interlocutrice privilégiée des romanciers de *Tristan*, très proche sans doute de Thomas, même si, dans certains lais, elle se rapproche davantage des conceptions officielles, de l'Eglise et de la société féodale, sur le mariage et ses devoirs. Conteuse de diverses "matières", il est normal qu'elle soit amenée, mieux que les romanciers d'un thème unique, à changer parfois de point de vue. Mais, dans l'ensemble, l'esprit qui l'anime reste le même. Enthousiaste de l'amour, comme Thomas et Gottfried, jusqu'à la mort d'amour, elle préfère cependant une issue heureuse de ce sentiment. Et c'est peut-être la femme, chez elle, qui cède à ce besoin de bonheur, mais aussi à celui de voir l'amour s'épanouir dans la maternité et, si possible, l'accord avec la société, l'harmonie sociale. » *Ibid.*, p. 350.

entre deux hommes, mais l'homme entre deux femmes. D'autre part, elle élabore ainsi dire un certain plan d'évasion, qui dégage l'intrigue de l'impasse en en attribuant tout rôle uniquement aux deux femmes : rôle passif à Guilliadun, rôle actif à Guildeluec. Le changement des rapports entre les personnages semble également intéressant. Tandis que dans *Tristan* il existe un triangle amoureux dès le début, du fait que Tristan est le neveu du mari de sa maîtresse, dans l'*Eliduc* ce triangle ne se produit que plus tard et de façon un peu ambiguë. La femme d'Eliduc en voyant l'inertie de sa rivale (T 92 RIVALS IN LOVE), au lieu d'être jalouse semble complètement fascinée et charmée par la beauté de celle-ci, et c'est finalement grâce à sa bienveillance que la jeune fille sera même ressuscitée. Cette attitude équivoque semble également être renforcée par la fin de l'histoire où les deux femmes se rejoignent dans le même couvent. La constatation de F. Pomel va encore plus loin concernant le rapport des deux personnages féminins.¹²⁹ Même s'il ne faut penser à aucun « mal » comme le suggère discrètement F. Pomel, il est bien clair qu'en effet ce sont les deux femmes qui sont « en pair » et non Eliduc avec son amie, comme l'étaient Tristan et Iseut face au roi Marc.¹³⁰ Tout cela semble être suggéré également par le fait que la princesse reste longtemps inconsciente de la vérité et ce n'est qu'au reproche violent du marin qu'elle apprend que son ami est déjà marié, ce qui provoque même sa léthargie profonde dans la suite.

581-584

Ceo fu s'entente e sun espeir :
 el le quidot del tut avoir
 e retenir s'ele peüst ;
 ne saveit pas que femme eüst.

¹²⁹ « La substitution récurrente de Guildeluec à Eliduc dans les structures analogiques mises en relief n'est pas sans intriguer le lecteur. Le partage de la même syllabe initiale dans les deux prénoms féminins et le titre proposé par Marie renforcent cette mise en place d'un couple féminin. [...] L'opération de transformation du titre comme le dénouement du lai, placent Eliduc en tiers-exclu et déplacent la focalisation du couple amoureux habituel vers un couple féminin inédit, certes lui-même dépassé semble-t-il dans une nouvelle communauté spirituelle et religieuse. Pourtant, l'« amour » qu'éprouve Guildeluec face à la fausse-morte n'est pas dépourvu d'une fascination trouble : l'épouse est séduite par la jeune fille. Compassion et co-passion sont ici imbriquées de façon curieuse et le mot « amour » ménage l'ambiguïté. Marie de France évoquerait-elle ici un possible amour de femmes ? La trahison par les éditeurs modernes du titre revendiqué par Marie ne serait-elle pas une volonté plus ou moins inconsciente de gommer trouble ou gêne ? » F. Pomel, « Les belettes et la *florete* magique ou le miroir trouble du merveilleux dans *Eliduc* », In *Furent les merveilles pruvees et les aventures trueves*, Hommage à F. Dubost, études recueillies par F. Gingras, F. Laurent, F. Le Nan et J.R Valette, Paris, Champion, 2005, p. 519.

¹³⁰ Sur « l'instauration du couple de femmes qui se substitue au couple d'Eliduc et Guilliadun » voir l'interprétation de F. Pomel, art. cit., p. 513-515 et 519.

del mal que ele aveit en mer
 e de ceo qu'ele oï numer
 que femme espuse ot sis amis,
 altre que li, en sun païs.

M. Glasser restructure différemment ce triangle : selon lui, Guildeluec et Guilliadun sont en effet les mêmes, incarnant la partie féminine du couple, qui présentent toutefois des miroirs différents à leur conjoint.¹³¹

Eliduc reste donc tout seul avec son problème auquel il ne voit aucune solution. Ce sont enfin les deux femmes qui, l'une de façon active, l'autre de façon passive, arrangent l'affaire. L'esprit chrétien qui teint apparemment tout le récit et surtout la fin étonnante, inspirait plusieurs interprétations. Selon M. Glasser « les implications de Marie envers l'amour » dans *Eliduc* reflète l'attitude dominante de l'époque envers l'amour passionné et l'amour spirituel.¹³² Selon L. C. Brook, le « ton religieux de la fin » était en effet bien suggéré, et développé même auparavant dans la narration. Il relève même quelques points importants de ce développement.¹³³ D. Nelson accentuant les parallèles concernant la structure et le sens entre *Eliduc* et le drame liturgique médiéval, notamment *Le jeu d'Adam* et *Le Miracle de Théophile*, et en rapprochant de la belette et de la Vierge dans l'*Ovide moralisé*, va jusqu'à voir dans ce lai une allégorie de la tentation de l'homme et de sa rédemption ultérieure¹³⁴. J. Ribard, quant à lui, atténue la pointe de cette vision chrétienne, en voyant dans la prise de

¹³¹ « Car comme dans toute histoire romanesque médiévale où mari et femme sont le reflet l'un de l'autre, il en va de même dans *Eliduc* : il est à la fois Guildeluëc et Guilliadun et elles sont Eliduc. Il apprend l'insuffisance de sa rationalité par Guilliadun, et par Guildeluëc il découvre le pouvoir transcendant de la sagesse spirituelle. » M. Glasser, « Les "actions raisonnées" opposées aux "actions impulsives" dans *Eliduc* », *Vox Romanica*, t. 42, 1983, p. 143.

¹³² « Les implications de Marie envers l'amour dans ce lai, qui est le plus long qu'elle ait jamais écrit, correspondent à l'attitude dominante au Moyen-Age envers l'amour passionné et l'amour spirituel. Dans *Eliduc*, l'amour romantique trouble la raison d'un homme essentiellement bon. D'un autre côté, l'amour spirituel trouve même un moyen de rendre valable la passion humaine et par cela, l'amour spirituel transforme la passion humaine en un reflet de l'amour de Dieu pour les hommes. La fin du poème montre clairement que les souffrances d'Eliduc et celles qu'il a causées à Guildeluëc et Guilliadun leur ont permis à tous les trois d'accéder à une grande sagesse car il a, avec les deux femmes, transformé le ménage à trois en une trinité figurative des personnes saintes. Leur ultime évaluation par Marie indique qu'ils ont finalement obtenu la plus grande louange possible pour une âme médiévale : "E mut par firent bele fin" (1. 1179). » M. Glasser, art. cit., p. 143.

¹³³ « This progression follows a natural narrative development, and the religious tone of the ending has in fact been hinted at quite strongly : Eliduc's reflection when he has to leave Guilliadun in Exeter that 'S'a m'amie esteie espusez, Nel suff[e]reit crestientez' (601-02), the sailor's accusation that the abduction of the damsel is 'Cuntre Deu e cuntre la lei' (837), the 'seinz hermites' (891) and Eliduc's intention to found an abbey in honour of his beloved (895-902 : 927-28), his laying of the apparently lifeless Guilliadun before the altar (929-30), his intention to become a monk once he has buried her (947-48), and his attention to religious worship (965). » L. C. Brook, « A Note on the Ending of *Eliduc* », *French Studies Bulletin*, 32, 1989, p. 15.

¹³⁴ D. Nelson, « *Eliduc's Salvation* », *The French Review*, 55, 1981-82, p. 37-42.

voile de Guildehuec plutôt un moyen narratif pour mettre « provisoirement "hors circuit" une des deux femmes ». ¹³⁵ O. Jodogne renvoie à quelques points équivoques de la fin du récit dont le dénouement lui semble « particulièrement embarrassant » ¹³⁶, et qu'il essaie d'éclaircir par la réinterprétation du vers 1152 (« *tant que a Deu se cunvertirent* »). F. Pomel, de sa part, formule également quelque doute sur cette « prégnance du modèle chrétien ». ¹³⁷

L'épisode auquel nous nous intéresserons, c'est la mort apparente de la belle princesse. L'analyse la plus minutieuse et sans doute la plus fascinante de cet épisode est celle de F. Pomel ¹³⁸ qui en démontre tant de finesse et d'entrelacement avec d'autres scènes de ce même récit ainsi qu'avec d'autres lais qu'il serait difficile de le surmonter. Cependant, ajoutons-y, c'est un tout autre aspect dont nous voulons examiner cette scène. Tandis que F. Pomel se penchait sur l'aspect narratologique, nous allons nous intéresser à la nature et à la forme que prend le motif de la « morte vivante » dans cette histoire. Il faut encore mentionner l'article de B. E. Fitz, qui traite des problèmes avant tout théologiques dans cet épisode (ainsi que dans celui de la tempête), ¹³⁹ et l'étude de J. H. McCash qui met, dans une perspective plus large, l'un des éléments importants de cette scène, la « cure » de la belette : tout comme la première magie animale, la malédiction de la biche dans *Guigemar* qui ouvre le recueil, cette dernière aussi, fermant celui-ci, révèle un sens symbolique qui reflète, selon l'auteur, sans doute le message de l'ensemble des 12 lais. ¹⁴⁰

Voici le résumé de cet épisode : Eliduc une fois excusé auprès de son roi, peut retourner dans son pays. Cependant, face à la réaction véhémement et désespérée de son amie (celle-ci ayant appris la mauvaise nouvelle s'évanouit sur le champ), il promet de revenir dès qu'il lui sera possible et d'amener la jeune fille avec lui. Il tient sa parole et revient pour enlever Guilliadun qui ne se doute toujours pas de l'existence de l'autre femme. Cependant au cours du voyage en bateau, une tempête violente éclate. L'un des matelots accusant alors la jeune fille et l'acte coupable d'Eliduc ayant amené celle-ci tandis qu'il possédait déjà une épouse légale, révèle le secret.

¹³⁵ J. Ribard, art. cit., p. 298.

¹³⁶ O. Jodogne, « La "conversion" dans le lai d'*Eliduc* », In *Mélanges de Langue et Littérature Françaises du Moyen-Âge offerts à P. Jonin*, Aix-en Provence, Diffusion Champion, Paris, 1979, p. 353.

¹³⁷ « La structure analogique et le traitement du merveilleux comme miroir négent ainsi une lecture suspicieuse attribuant au lai une dimension trouble qui semble incompatible avec la lecture chrétienne et plus ou moins moralisante habituellement proposée. » F. Pomel, art. cit., p. 519-522.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 509-523.

¹³⁹ B. E. Fitz, « The Storm Episode and the Weasel Episode : Sacrificial Casuistry in Marie de France's *Eliduc* », *Modern Language Notes*, 89, 1974, p. 542-549.

¹⁴⁰ J. H. McCash, « The Curse of the White Hind and the Cure of the Weasel : Animal Magic in the *Lais* of Marie de France », In *Literary Aspects of Courtly Culture*, Selected Papers from the Seventh Triennial Congress of the International Courtly Literature Society, Ed. by D. Maddox and S. Sturm-Maddox, D. S. Brewer, Cambridge, 1994, p. 199-209.

831-846

[...] 'Que fâimes nus ?
Sire, ça enz avez od vus
cele par qui nus perissuns.
Ja mes a terre ne vendruns !
Femme leial espuse avez
e sur celi altre en menez
cuntre Deu e cuntre la lei,
cuntre dreiture e cuntre fei.
Laissez la nus geter en mer,
si poüm sempres ariver.'
Elidus oï que cil dist,
a poi de l'ire ne mesprist.
'Fiz a putain', fet il, 'malvais,
fel traître, nel dire mais !'
Se s'amie peüst laisser,
il li eüst vendu mult chier.

Eliduc a beau essayer alors de reconforter son amie en la tenant dans ses bras, car « aux souffrances de la tempête s'ajoutait celle d'apprendre que son ami avait dans son pays une autre épouse qu'elle », accablée de douleur, la belle Guilliadun tombe évanouie et ne revient plus à elle (F 1041.21.7 SWOONING FROM GRIEF. T 24.2 SWOONING FOR LOVE).

847-859

Mes entre ses braz la teneit
e cunfortout ceo qu'il poeit
del mal que ele aveit en mer
e de ceo qu'ele oï numer
que femme espuse ot sis amis,
altre que li, en sun païs.
Desur sun vis cheï pasmee,
tute pale, desculturee.
En la pasmeisun demura,
qu'el ne revint ne suspira.
Cil ki ensemble od lui l'en porte

quidot pur veir qu'ele fust morte.
Mult fêt grant doel. [...]

Eliduc dans une colère noire « se relève pour se précipiter sur le matelot et lui donner un coup d'aviron si violent qu'il le renverse à terre ». Puis il jette son corps à la mer. Guilliadun reste pourtant toujours pâmée « donnant toutes les apparences de la mort ».

859-872
[...] Sus est levez,
vers l'eschipe en est tost alez.
De l'avirun si l'a feru
qu'il l'abati tut estendu.
Par le pié l'en a jeté fors ;
les undes en portent le cors.
Puis qu'il l'ot lancié en la mer,
a l'estiere vait gouverner.
Tant guverna la nef e tint,
le hafne prist, a terre vint.
Quant il furent bien arivé,
le pont mist jus, ancre a geté.
Encor jut ele en pasmeisun,
nen ot semblant se de mort nun.

Bien que le texte décrive tout au long du récit l'état cataleptique de la jeune fille de vocabulaire propre à l'évanouissement (v. 853-855 : *desur sun vis cheï pasmee./ tute pale, desculuree./ En la pasmeisun demura, ...* ; v. 871 : *encor jut ele en pasmeisun* ; v. 969 : *en la pasmeisun la trovot* ; v. 1080 : *de duel que oi m'estut pasmer* ; v. 1092 : *bien quid qu'il vus trova pasmee*) dans l'histoire, la jeune fille est considérée par tout le monde comme sûrement morte (D 1960.4 DEATHLIKE SLEEP. E 175 DEATH THOUGHT SLEEP). De ce point de vue, le motif de la « morte vivante » montre ici une parenté plutôt avec le premier type, la « vivante ensevelie », puisque le fait que Guilliadun soit morte semble certain et indubitable, personne n'espérant plus que celle-ci pourrait encore revenir à la vie. Le thème de l'enterrement (V 60 FUNERAL RITES) n'y manque pas non plus, bien que finalement il ne se réalisera pas : la belle morte ne sera pas ensevelie mais simplement étendue sur un « catafalque » impromptu, dressé de vêtements, devant l'autel d'une chapelle reculée. Toutefois, l'intention est

certainement là : Eliduc veut ensevelir son amie qu'il pense sans aucun doute morte, seulement il hésite encore. Car il veut lui donner « tous les honneurs » que mérite une fille de roi. Si Guilliadun n'est donc pas tout de suite enterrée, ce n'est qu'aucune personne ne la croit vivante ou la suppose être prise d'un sommeil magique, mais que les circonstances et les conditions n'en semblent pas, du moins à Eliduc, convenables.

875-882

A ses cumpaignuns demanda
quel conseil chescuns li durra
u la pucele portera ;
kar de li ne se partira,
si sera enfüe e mise
od grant honur, od bel servise
en cimenterie beneeit ;
fille ert a rei, s'il n'aveit dreit.

Ses compagnons ne sachant pas « que lui conseiller », Eliduc décide alors de transporter son amie pour l'enterrer dans la chapelle du saint ermite, qui se trouve dans la forêt près de son château.

883-896

Cil en furent tuit esguaré,
ne li aveient rien loë.
Elidus prist a purpenser
quel part il la purra porter.
Sis recez fu pres de la mer,
estre i peüst a sun digner.
Une forest aveit en tur.
trente lives ot de lungur.
Uns seinz hermites i maneit
e une chapele i aveit ;
quarante anz i aveit esté.
Meinte feiz ot od lui parlé.
A lui, ceo dist, la portera,
en sa chapele l'enforra :

Cependant parvenant à la chapelle, ils trouvent le « bon ermite » récemment mort dont la tombe était encore « toute fraîche ».

909-919

Le dreit chemin unt tant erré
qu'il esteient el bois entré.
A la chapele sunt venu,
apelé i unt e batu ;
n'i troverent kis respundist
ne ki la porte lur ovrist.
Un des suens fist ultre passer,
la porte ovrir e desfermer.
Uit jurs esteit devant finiz
li seinz hermites, li parfiz.
La tumbe novele trova.

Alors les compagnons d'Eliduc veulent creuser là-bas le tombeau de Guilliadun, ce qu'Eliduc refuse catégoriquement, car il veut d'abord « demander le conseil aux sages du pays » comment « ennobler » ce lieu, et jusqu'à ce qu'il ne puisse l'accomplir, il veut déposer le corps de son amie devant l'autel. « Il ordonne » alors « que l'on apporte les vêtements de la jeune fille, dont on lui fait aussitôt un lit ». C'est là que l'on étend et « laisse pour morte » la princesse malheureuse.

921-934

Cil voleient la fosse faire,
(mes il les fist ariere traire),
u il deüst metre s'amie.
Il lur a dit : « Ceo n'i a mie ;
ainz en avrai mun conseil pris
a la sage gent del país,
cum purrai le liu eshalcier
u d'abeüe u de mustier.
Devant l'alter la culcherum
e a Deu la cumanderum. »
Il a fet apporter ses dras,
un lit li funt ignelepas ;

la meschine desus culchierent
e cum pur morte la laisserient.

Jusqu'ici nous pouvons donc constater être en face plutôt de la première variante, car les personnages du récit croient sûrement morte la jeune fille qu'ils veulent même ensevelir. Toutefois, même déjà dans les détails qui entourent ces événements, nous pouvons apercevoir, très discrètement, quelques signes annonçant le deuxième type. Tout d'abord le lieu où Eliduc transporte la belle morte est sans doute un endroit extraordinaire (F 700–F 899 EXTRAORDINARY PLACES AND THINGS), imprégné de surnaturel et bien isolé, semblable à ceux où se reposent (comme nous l'avons souligné dans notre définition) toutes les « belles endormies ». C'est une chapelle, lieu sacré, se trouvant dans une forêt qui sépare celle-ci et l'enferme hermétiquement de la ville et de toutes régions peuplées, assurant donc l'« isolation » totale. Le saint ermite (« *seinz hermites* ») est, nous semble-t-il, l'emblème de cet endroit fabuleux : le nom « *hermites* » renvoie à l'isolement (< lat. *eremus*, i, n. < gr. *ἔρημος* [2] désert, solitaire, isolé), tandis que l'adjectif « *seinz* » au surnaturel, ce qui est au dessus des cadres habituels. L'ermite n'a d'ailleurs visiblement d'autres fonctions dans le récit que de déterminer la nature du lieu où la merveille va bientôt se réaliser, c'est-à-dire de préciser la qualité à la fois surnaturelle et isolée de cet endroit. Quand Eliduc et ses compagnons retrouvent l'ermite il est déjà mort depuis huit jours, et à l'opposition de Guilliadun, il ne revient plus jamais à la vie. Et dans la suite du récit non plus il n'est pas question de lui. À notre avis, outre le fait que le motif du « *seinz hermites* » témoigne sans doute de l'influence du roman de *Tristan*, comme le démontre J. Ribard,¹⁴¹ et qu'il est destiné apparemment, même pour préparer la fin religieuse du récit, comme L. C. Brook veut voir,¹⁴² celui-ci joue également le rôle de définir la nature particulière de l'endroit où sera étendu le corps de la belle endormie, ce qui sera l'un des éléments le plus typique des contes de la « Belle au Bois dormant ». D'ailleurs, il n'est pas très clair que ce lieu ne soit pas convenable à Eliduc pour ensevelir son amie, alors que la tombe du saint ermite avait également été creusée là-bas.¹⁴³ Comme si l'explication n'était qu'un prétexte, de la part d'Eliduc et encore davantage de celle de la poétesse, pour pouvoir laisser visible la jeune fille. Car, pour que les merveilles puissent se réaliser (corps de la belle morte sauvé de l'altération, résurrection grâce

¹⁴¹ J. Ribard, art. cit., p. 296.

¹⁴² L. C. Brook, art. cit., p. 15.

¹⁴³ Voir, dans l'*Historia Apollonii regis Tyri*, une telle « morte vivante » – la femme du protagoniste qui, semblablement à Guilliadun, meurt en apparence également sur le bateau – est tout de suite jetée à la mer dans une caisse, car selon le texte, qui reflète sans doute la croyance générale de l'époque, « *navis mortuum suffere non potest* » (« le bateau ne souffre pas le mort »). *Historia Apollonii regis Tyri*, chap. 25.

à l'herbe médicinale), il est fondamental et absolument nécessaire que la belle morte reste « en scène », c'est-à-dire qu'elle ne soit pas mise dans le tombeau. Guilliadun n'est donc pas ensevelie, mais simplement étendue sur l'autel, on a alors la possibilité de contempler son corps inerte. À partir de ce moment, le récit commence à tendre vers le deuxième type de la « morte vivante », à la « belle endormie » (D 1960.3 SLEEPING BEAUTY). Guilliadun, comme toutes les « Belles au Bois dormant », conserve miraculeusement la plénitude de sa beauté, son visage demeurant frais et rosé (D 2167 CORPSE MAGICALLY SAVED FROM CORRUPTION). C'est Eliduc qui l'aperçoit le premier, car chaque matin, après la messe, il se met en route tout seul et va à la chapelle pour voir son amie. Ce qu'il voit lui semble « *granz merveille* » : il retrouve la jeune fille « toujours évanouie » sans revenir à elle et sans respirer, conservant cependant « ses couleurs », demeurant « blanche et vermeille ».

965-974

La messe oeit bien par matin,
puis se meteit suls al chemin.
El bois alot a la chapele
la u giseit la dameisele.
En la pasmeisun la trovot :
ne reveieit, ne suspirot.
De ceo li semblot *granz merveille*
qu'il la veieit blanche e vermeille ;
unkes la colur ne perdi
fors un petit qu'ele enpali.

Cette sorte de « *pasmeisun* » considérée comme morte a été en effet déjà précédée d'un autre évanouissement dans le récit, qui en montre des parallèles, même au niveau du texte.¹⁴⁴ Eliduc rappelé par son premier suzerain qui est « accablé de malheurs », perdant « peu à peu tous ses châteaux » se voit contraint de quitter son nouveau pays et même sa charmante amie. Avant de partir, il essaie de parler avec la jeune fille et de lui expliquer la situation. « Mais avant même qu'il ait achevé et qu'il ait pu prendre ou demander son congé », la belle Guilliadun « perd toutes ses couleurs » et « s'évanouit de douleur » (F 1041.21.7 SWOONING FROM GRIEF. T 24.2 SWOONING FOR LOVE).

¹⁴⁴ Le rapport étroit entre ces deux scènes est également souligné par F. Pomel, selon qui un certain jeu de miroirs lie celles-ci l'une à l'autre. F. Pomel, art. cit., p. 514-515.

659-668

Ainz qu'il li eüst tut mustré
ne cungié pris ne demandé,
se pasma ele de dolur
e perdi tute sa culur.

Quant Elidus la veit *pasmer*,
si se cumence a dementer.

La buche li baise sovent
e si plure mult tendrement ;
entre ses braz la prist e tint,
tant que *de pasmeisuns revint.*

Or, ce sont les mêmes expressions qui reviennent à propos de la deuxième pâmoison aussi :

853-856

Desur sun vis cheï *pasmee*,
tute pale, desculuree.

En la *pasmeisun* demura,
qu'el *ne revint ne suspira.*

Néanmoins, cette fois-ci Eliduc a beau prendre dans ses bras son amie, comme le faisait lors de son premier évanouissement, elle ne se réveille plus.

667-668

entre ses braz la prist e tint,
tant que de pasmeisuns revint.

847-856

Mes entre ses braz la teneit
e cunfortout ceo qu'il poeit

[...]

En la pasmeisun demura,
qu'el ne revint ne suspira.

Dans ces deux extraits les mêmes séquences se répètent à propos de la pâmoison : 1. d'abord, à cause d'une douleur profonde, la jeune fille tombe évanouie :

661

se pasma ele de dolur

853

Desur sun vis chei pasmee

1080

de duel que oi m'estut pasmer.

2. après, suit la description de la pâleur du visage :

652

e perdi tute sa culur

854

tute pale, desculturee

3. Et finalement il est question de revenir ou de ne pas revenir à elle de cet état : lorsque la jeune fille s'évanouit la première fois, peu après elle se réveille, la deuxième fois pourtant elle demeure complètement inerte, sans conscience et sans haleine, et reste ainsi jusqu'à ce que l'herbe médicinale ne la fasse revivre.

668

tant que de pasmeisuns revint

855-856

*En la pasmeisun demura,
qu'el ne revint ne suspira.*

871

Encor jut ele en pasmeisun,

969-970

En la *pasmeisun* la trovot :
ne reveit, ne suspirot.

1061-1064

Dedenz la buche a la pucele
meteit la flur ki tant fu bele.
Un petitet i demura,
cele revint e suspira ;

Cependant, la deuxième fois où cette séquence apparaît l'on peut découvrir une certaine modification. Car, lors de la deuxième pâmoison un nouveau motif s'y joint, celui du « corps magiquement sauvé de la corruption » (D 2167 CORPSE MAGICALLY SAVED FROM CORRUPTION), ce qui nécessite évidemment un décalage textuel concernant la description du visage de la belle évanouie. Sans doute, pour qu'il n'y ait pas trop de contradictions avec les tournures déjà utilisées au commencement de cette léthargie (v. 853-854 : « *Desur sun vis cheï pasmee, tute pale, desculturee* »), qui n'avaient que repris, comme nous venons de le démontrer, la description du premier évanouissement de la jeune fille (v. 661-662 : « *se pasma ele de dolur/ e perdi tute sa culur* »), Marie se sert toujours de la même séquence, sinon qu'elle la modifie discrètement sur un seul point : sur la couleur de la belle évanouie. D'abord, pour introduire la vision merveilleuse de la belle morte ayant l'apparence vive en sa mort, elle décrit sa blancheur et sa couleur vermeille, puis elle reprend la séquence habituelle qu'elle reformule cependant : ici Guilliadun n'est plus « *tute pale* » et « *desculturee* » (v. 854) comme l'était avant, mais sans perdre entièrement le teint, elle est seulement un peu pâle.

971-974

De ceo li semblot granz merveille
qu'il la veeit blanche e vermeille ;
unkes la colur ne perdi
fors un petit qu'ele enpali.

La traduction moderne évite ce « cahot » dans le texte, en coupant la séquence originelle et en liant « *unkes la colur ne perdi* » au vers précédent « *qu'il la veeit blanche e vermeille* ».

971-974

Mais il s'émerveillait
de lui voir *conserver se couleurs*
et rester blanche et vermeille ;
*elle était seulement un peu plus pâle.*¹⁴⁵

Par ce nouveau motif, le corps qui garde son aspect vivant, l'accent se décale vers l'apparence : ce qui est souligné ce n'est plus le fait de la mort – le corps inerte demeure même visible – mais avant tout le spectacle miraculeux, celui d'une jeune fille qui, en sa mort, reste belle et fraîche. Et voilà, l'on est arrivé au deuxième type de la « morte vivante », à la « belle endormie ».

Eliduc va donc régulièrement voir son amie, mais ne trouve aucune amélioration dans l'état de celle-ci. Or, un jour sa femme, Guildeluec, s'étonnant de voir le comportement changé de son mari, décide de le faire épier. Elle apprend alors que c'est à l'ermitage qu'Eliduc se rend chaque matin et se livre à une douleur profonde. Doutant que la cause de ce deuil soit la mort de l'ermitage, la femme décide de pénétrer ce secret en personne. Lorsqu'elle entre dans la chapelle elle trouve la belle endormie ressemblant « à une rose fraîche éclosée ».

1008-1012

Ele prent le vadlet od sei ;
a l'ermitage l'a menee.
Quant en la chapele est entree
e vit le lit a la pucele,
ki resembloit rose nuvele

Elle contemple longuement la jeune fille : enlevant la couverture à celle-ci, elle « voit son corps gracieux, les bras longs, les mains blanches aux doigts minces, longs et pleins ». Elle comprend alors tout : cette belle fille n'était autre que l'amie de son époux et c'est pour la mort de celle-ci qu'Eliduc éprouve maintenant ce deuil profond.

1013-1018

del cuvertur la descovri
e vit le cors tant eschevi,
les braz luns e blanches les meins

¹⁴⁵ *Lais de Marie de France*, Traduits, présentés et annotés par L. Harf-Lancner, p. 317.

e les deiz grailes, luns e pleins.
Or set ele la verité,
pur quei sis sire a duel mené.

À l'encontre de l'avis de J. Ribard, nous ne pensons pas que le lai d'*Eliduc* soit si peu pourvu de « merveilleux » (ce qui rend selon lui moins attirant au premier regard ce lai par rapport aux autres, notamment *Lanval*, *Yonec* ou *Guigemar*) et que la seule merveille consisterait en la fleur « *tute de vermeille color* ». ¹⁴⁶ Nous adhérons à l'opinion de F. Dubost, reprise également par F. Pomel ¹⁴⁷, qui considère la belle endormie elle-même comme « *merveille* ». ¹⁴⁸ La léthargie de Guilliadun (ainsi que sa résurrection) tout comme celle des autres « belles endormies », est irriguée à fond de la « *merveille* ». Celle-ci se cristallise avant tout en la couleur inhabituelle de la belle morte : le « vermeil » dans ce contexte, caractérisant une fille morte, est sans aucun doute très inhabituel, voire miraculeux. Tout cela semble être souligné par les vers 971-972 où « *merveille* » rime avec « *vermeille* ».

971-972

De ceo li semblot granz *merveille*
qu'il la veeit blanche e *vermeille*

Et n'oublions pas non plus évidemment que cette couleur, en soi, renvoie très souvent à la magie (D 1293.1 RED AS MAGIC COLOR). Ce n'est pas un hasard si la fleur ressuscitant sera également de couleur « *vermeille* » (v. 1047-1048 : « *Od ses denz a prise une flur, / tute de vermeille color* »).

Le mot « *merveille* » revient d'ailleurs plusieurs fois dans le texte, même si parfois plutôt dans le sens « étonnant » ou « l'admiration ».

1019-1020

Le vadlet avant apela
e la *merveille* mustra

¹⁴⁶ « On ne se sent pas spontanément attiré, il faut le reconnaître, par le *lai d'Eliduc*. L'attrait exercé sur nous par Lanval, Yonec ou Guigemar est autrement puissant et cela tient sans doute à l'absence quasi totale de « merveilleux » dont souffre ce long poème : la fleur « *tute de vermeille color* » (v. 1048), si elle a le mérite de ranimer la jeune héroïne et d'ouvrir le dénouement, arrive en revanche un peu tard pour ranimer l'intérêt défaillant du lecteur. » J. Ribard, art. cit., p. 295.

¹⁴⁷ F. Pomel, art. cit., p. 509-510.

¹⁴⁸ « En quoi consiste ici la merveille ? Essentiellement en ce que la mort donne signe de vie. » F. Dubost, « Les motifs merveilleux dans les "Lais" de Marie de France », In *Amour et merveille dans les Lais de Marie de France*, dir. J. Dufournet, Paris, Champion (coll. « Unichamp »), 1995, p. 70.

1089-1090

Il quide que vus seiez morte,
a *merveille* se descunforte

1025

Par fei, jeo ne m'en *merveil* mie

Or, D. Poirion démontre, que chez Marie de France le mot *merveille* évoque sans doute la féerie.¹⁴⁹ Comme dans son étude D. Poirion s'intéresse avant tout au rapport étroit qui existe, selon lui, dans les *Lais* de Marie de France entre la *merveille* et l'idée de la mort, c'est de cet aspect qu'il examine même la scène de mort apparente dans *Eliduc*.¹⁵⁰

Malgré le fait que la belle morte soit sans doute l'amie de son mari, Guildeluc n'éprouve aucune jalousie. Au contraire, « la beauté de la disparue » lui inspire une telle pitié et une affection si profonde, qu'« elle se met alors à pleurer et à se lamenter sur le sort de la jeune fille ».

1023-1031

« [...]

Ceo est l'amie mun seignur,
pur qui il meine tel dolur.
Par fei, jeo ne m'en *merveil* mie,
quant si bele femme est perie.
Tant par pitié, tant par amur
ja mes n'avrai joie nul jur. »
Ele cumença a plurer
e la meschine regreter.
Devant le lit s'asist plurant.

¹⁴⁹ « Constatons d'abord que le mot *merveille* est employé vingt-six fois par Marie de France, mais qu'il s'est parfois figé dans la locution *a merveille* ('étonnement'), et dans l'expression *a merveille tenir*; l'émerveillement coïncide avec une manifestation surnaturelle. [...] Le mot *merveille* nous met bien en rapport avec la féerie. » D. Poirion, « La mort et la *merveille* chez Marie de France », In *Death in the Middle Ages*, H. Braet and W. Verbeke, Leuven University Press, 1983, p. 193.

¹⁵⁰ « *Merveille* de beauté, mais qui est perçue dans un contexte qui, nous le verrons, évoque la mort. Ainsi dans *Eliduc* Guilliadun tenue pour morte depuis plusieurs jours n'a pourtant pas perdu ses couleurs (v. 971-974). [...] Beauté qui triomphe de la mort, ou mort qui séduit par sa beauté ? Quoi qu'il en soit, la *merveille* dans les *Lais* de Marie de France associe étroitement la féerie et l'idée de la mort, de *Guigemar* à *Eliduc*. » *Ibid*, p. 193-194.

Cependant, alors que Guildeuoc pleure Guilliadun, une belette¹⁵¹ « arrive en courant ». Le serviteur de la dame voyant l'animal passer sur le corps « la tue d'un coup de son bâton et la jette au milieu de la chapelle ».

1032-1037

Une musteile vint curant,
de suz l'alter esteit eissue ;
e li vadlez l'aveit ferue
pur ceo que sur le cors passa,
d'un bastun qu'il tint la tua.
En mi l'aire l'aveit getee.

« Un moment après » arrive « la compagne de la belette » qui voyant l'animal étendu, essaie de la faire se lever « en la poussant souvent de sa patte ». Mais lorsqu'elle se rend compte que tous ses efforts sont vains, elle « sort de la chapelle » pour chercher des herbes médicinales. « De ses dents elle cueille une fleur toute vermeille » (D 1293.1 RED AS MAGIC COLOR) et en revenant vite elle la met dans la bouche de l'animal tué qui – grâce à cette fleur magique (D 1500.1.4.1 MAGIC HEALING GRASS /FLOWER/. D 965 MAGIC PLANT. D 965.12 MAGIC GRASS. F 814 EXTRAORDINARY FLOWER) – sera toute de suite ressuscité (F 950 MARVELOUS CURES. E 50 RESUSCITATION BY MAGIC. E 105 RESUSCITATION BY HERBS. D 771.11 DISENCHANTMENT BY FLOWER).

1038-1053

Ne demura qu'une loëe,
quant sa cumpaigne i acurut,
si vit la place u ele jut.
Entur la teste li ala
e del pié suvent la marcha.
Quant ne la pot faire lever,

¹⁵¹ Pour ce qui est de la belette, il existait de nombreuses croyances à propos d'elle à cette époque-là. « Les Bestiaires attestent deux croyances relatives aux belettes : "Certains disent que les belettes conçoivent par l'oreille et enfantent par la bouche ; d'autres, au contraire, qu'elles conçoivent par la bouche et enfantent par l'oreille. On prétend aussi que si leurs petits ont été tués et qu'elles puissent les retrouver, elles connaissent un remède qui les ressuscite". » *Lais de Marie de France*, Traduits, présentés et annotés par L. Harf-Lancner, p. 321. Pour d'autres brefs aperçus voir encore B. E. Fitz, art. cit., p. 548 ; P. Jonin, « Le Bâton et la Belette ou Marie de France devant la matière celtique », In *Mélanges de langue et littérature françaises offerts à Charles Foulon*, vol. II., (Marche Romane, 30, 1980), p. 164 ; J. H. McCash, art. cit., p. 206-207 ; F. Pomel, art. cit., p. 511-512 ; En ce qui concerne le motif de l'« animal montrant un médicament qui ressuscite », nous allons encore y revenir dans le chapitre sur le « pendant » byzantin d'*Eliduc*, le roman de Théodore de Prodrome.

semblant faiseit de doel mener.
De la chapele esteit eissue ;
as herbes est el bois venue.
Od ses denz a prise une flur,
tute de vermeille color.
Hastivement revait ariere.
Dedenz la buche en tel maniere
a sa cumpaigne l'aveit mise,
que li vadlez aveit ocise,
en es l'ure fu revescue.

La dame qui assiste à cette guérison merveilleuse ordonne sur le champ au serviteur de s'emparer de la fleur grâce à laquelle, suivant l'exemple de la belette (B 300 HELPFUL ANIMAL. B 512 MEDICINE SHOWN BY ANIMAL. E 181 MEANS OF RESUSCITATION LEARNED), elle réanime la belle Guilliadun (D 771 DISENCHANTMENT BY USE OF MAGIC OBJECT. D 771.11 DISENCHANTMENT BY FLOWER. F 950 MARVELOUS CURES. E 50 RESUSCITATION BY MAGIC. E 105 RESUSCITATION BY HERBS. D 771.11 DISENCHANTMENT BY FLOWER).

1054-1064

La dame l'a aparceüe.
Al vadlet crie : « Retien la !
Getez, frans huem ! mar s'en ira ! »
E il geta, si la feri,
que la florete li cheï.
La dame lieve, si la prent.
Ariere va hastivement.
Dedenz la buche a la pucele
meteit la flur ki tant fu bele.
Un petitet i demura,
cele revint e suspira ;

Guilliadun est donc ranimée justement par sa rivale, la femme de son amant. Il nous reste cependant la question de savoir quelle était la cause réelle de l'inertie de la jeune fille, si jamais on peut, par rapport d'un texte littéraire, parler de « réalité ». Quant aux personnages du récit, et avant tout Eliduc, ils croient sûrement en la mort de la jeune fille.

857-858

Cil ki ensemble od lui l'en porte
quidot pur veir qu'ele fust morte.

871-872

Encor jut ele en pasmeisun,
nen ot semblant se de mort nun.

934

e cum pur morte la laisserent.

1089

Il quide que vus seiez morte

C'est ce que la scène de belette semble également souligner. Car, la « *flur tute de vermeille colur* » ressuscite une belette qui était, selon toute apparence, véritablement morte, ne bougeant pas et ne donnant aucun signe de vie. Le fait que Guilliadun est ranimée de la même façon et par la même herbe que la belette tuée, suggère qu'elle était elle-même morte, tout comme l'animal malheureux. Cependant, Guilliadun une fois revenue à elle (D 1978 WAKING FROM SLEEP. N 694 APPARENTLY DEAD WOMAN REVIVES AS SHE IS BEING PREPARED FOR BURIAL), constate avoir tout simplement dormi, après s'être évanouie à cause de la grande douleur que suscitait la révélation du secret.

1066

« Deus », fet ele, « *tant ai dormi !* »

1079-1080

Quant de sa femme oï parler,
de duel que oi *m'estut pasmer.*

C'est ce que montrait également son apparence physique dans sa léthargie : elle était blanche et vermeille à la fois. Comme si elle dormait seulement, tout comme les autres belles endormies : Zellandine avant tout dont le sommeil sera très semblable à la léthargie de

Guilliadun.¹⁵² Or, à propos de Zellandine l'auteur précise clairement et maintes fois qu'elle n'était pas morte mais prise seulement d'un sommeil magique. Et enfin, quant à la poétesse, elle parle, comme nous l'avons remarqué plus haut, constamment de pâmoison en se servant du même vocabulaire qui était utilisé auparavant, dans les vers 659-668, lors de l'évanouissement de la princesse.

En ce qui concerne le rôle que le motif de la « morte vivante » joue dans cette histoire, nous pouvons constater qu'il est bien semblable à celui dans *Cligès* ou à celui dans l'histoire de Néronès et de Nestor dans *Perceforest*. Car, pareillement à ces récits, dans *Eliduc* aussi, la scène de mort apparente de l'héroïne est le « vestibule » avant le dénouement final, c'est-à-dire elle ouvre la voie vers la solution définitive. Grâce à l'image miraculeuse de la belle morte qui conserve prodigieusement toute sa fraîcheur et sa beauté, Guildeluec, la rivale et l'unique obstacle au bonheur des amants, témoigne d'une compréhension exceptionnelle et décide d'entrer au couvent pour laisser Guilliadun et Eliduc vivre ensemble. Au niveau « terrestre » le problème semble donc être « réglé ». Cependant Marie ne s'arrête pas à ce point et termine son histoire par la prise de voile d'Eliduc et de Guilliadun qui rejoint en effet la première femme, Guildeluec au même couvent. Selon J. Ribard la prise de voile de Guildeluec est « l'exact pendant » de la mort apparente de Guilliadun.¹⁵³ Il considère ces deux événements avant tout comme une « manière de sursis », sans les lier à l'issue finale. D. Poirion remarque également que Marie, comme « tous les conteurs », se sert souvent de la mort pour « structurer le récit ».¹⁵⁴ Il essaie néanmoins d'aller au fond et de décrypter la symbolique de la mort chez Marie de France. En se fondant sur la théorie de B. Bettelheim¹⁵⁵ il souligne avant tout sa fonction initiative tant à la vie qu'à la mort réelle.¹⁵⁶ Selon lui, chez

¹⁵² « Et lors vey Troÿlus plainement le viaire de la pucelle, qui *sy doucement dormoit qu'il sambloit qu'elle fust tout droit endormie, tant estoit coulouree, blanche et tendre.* [...] Et lors print a regarder la pucelle qui *dormoit, belle comme une deesse, tendre et vermeille comme une rose et de char blanche comme la fleur de lys* [...] » *Perceforest*, III/3, p. 87.

¹⁵³ « Pour le malheureux Eliduc, aux prises avec des exigences contradictoires, aussi nobles les unes que les autres, y a-t-il une issue possible ? À cet égard la prise de voile de Guildeluec est l'exact pendant de la léthargie de Guilliadon : en mettant provisoirement « hors circuit » une des deux femmes, elle donne au héros une manière de sursis, sans pour autant résoudre au fond le problème insoluble qui est le sien. » J. Ribard, art. cit., p. 298.

¹⁵⁴ « Comme tous les conteurs Marie de France a recours à la mort pour structurer le récit. Il peut s'agir de se débarrasser des opposants, même s'ils ne sont plus tellement gênants : Meriaduc meurt deux vers avant la fin de *Guigemar*, pour assurer un *happy end*. Une fin édifiante demande aussi une belle mort (*Eliduc*, 1176-80). Plus utile que cette ponctuation finale, la mort fait le drame, soit comme menace, soit comme accident, soit comme punition. » D. Poirion, art. cit., p. 192.

¹⁵⁵ B. Bettelheim, *Psychoanalyse des contes de fées*, Paris, 1976, p. 168.

¹⁵⁶ « La mort qui fait sens, dans les lais de Marie de France, est la mort symbolique. Ces contes sont des contes d'initiation ; initiation à la vie et à la mort réelle ; à la vie par la mort symbolique [...], à la mort réelle en triomphant des peurs imaginaires [...]. Rien ne trahit mieux l'intention de Marie de France que l'incroyable générosité de Guildeluec qui va jusqu'à ressusciter la jeune fille qu'aime son mari. La Belle au bois dormant, Peau d'Ane, Cendrillon : comme ces belles histoires, celles que raconte Marie nous enseignent que les plus belles victoires sont celles qu'on remporte sur soi-même. » D. Poirion, art. cit., p. 203.

Marie de France la mort n'est donc « qu'un détour de l'écriture pour initier à la vie »¹⁵⁷. De notre part, nous accordons également à ces deux événements, à la mort apparente de Guilliadun et à la mort symbolique de Guildeluec, plus d'importance que le simple rôle de structurer. Si le même « processus » se répète – la mort provisoire (Guilliadun)/ ou symbolique (Guildeluec) de l'être, ce qui est suivie de la renaissance de celui-ci à une vie purifiée – ce n'est peut-être pas sans portée. Et pour ce qui est de l'issue, la léthargie de Guilliadun et la retraite de Guildeluec, quoique J. Ribard suggère le contraire (« sans pour autant résoudre au fond le problème insoluble »)¹⁵⁸ ne paraissent pas non plus sans importance. Lorsque Guilliadun meurt de douleur (du moins en apparence) sa situation est totalement désespérée de tous les points de vue. L'homme qu'elle aime de tout cœur est déjà marié et leur acte de s'enfuir était à bon droit accusé par le marin. C'est ce que la tempête violente semble également soutenir, comme une manifestation de la colère divine.¹⁵⁹ Certes, ils n'étaient pas « tout » coupables, leur liaison restant chaste et pure, cependant il devient clair à la jeune fille que cet amour ne mènerait qu'au vice et à l'immoralité. En revanche, quand elle est ressuscitée, tout est déjà « arrangé », au moins dans le cœur de sa rivale : la décision charitable de Guildeluec de se retirer et de laisser les amants vivre leur passion était sans doute déjà née au moment où, tout en sachant qu'il s'agissait de la maîtresse de son mari, elle a voulu ranimer la belle morte à l'aide de la fleur magique. En effet, l'idée du sacrifice, du renoncement à la joie, est apparue même avant, dès que Guildeluec aperçoit la belle morte.

1025-1028

[...] Par fei, jeo ne m'en merveil mie,
quant si bele femme est perie.
Tant par pitié, tant par amur
ja mes n'avrai joie nul jur.'

¹⁵⁷ D. Poirion, art. cit., p. 204.

¹⁵⁸ J. Ribard, art. cit., p. 298.

¹⁵⁹ « Dans l'imaginaire médiéval la tempête marine est toujours punitive – il faut donc identifier le coupable et le sacrifier pour sauver les autres. » A. E. Korczakowska, « La mer et la mort dans la matière de Bretagne », In *Mondes marins du Moyen Âge* (Senefiance N°), Études réunies par Ch. Connochie-Bourgne, 2006, p. 232. A. E. Korczakowska démontre – à partir de deux lais de Marie de France, *Eliduc* et *Guigemar* – les relations étroites dans l'imaginaire médiéval entre la mer et la mort, qui « dépassent le cadre concret du danger physique pour s'étendre aux niveaux social et symbolique » (p. 231). Quant à la problématique de la scène de tempête, et avant tout son illogisme et sa morale douteuse – le marin accuse Guilliadun tout inconsciente du « péché » et non Eliduc, la tempête s'apaise après la mort des « innocents » et non celle du vrai « coupable » – A. E. Korczakowska en donne une interprétation intéressante. Sur cette problématique voir encore B. E. Fitz, art. cit., p. 543-547.

Guilliadun une fois réveillée, elle se trouve donc face à une situation complètement changée dans laquelle sa passion pour Eliduc n'est plus coupable mais trouve des cadres légitimes. La prise de voile de Guildeluec reflète ce même processus, mais évidemment dans un sens symbolique, au niveau spirituel : elle meurt pour le monde et avant tout pour son mari pour qu'elle renaisse, comme fiancée de Jésus Christ, dans un amour supérieur. Son exemple ouvre même le chemin aux deux autres personnages : c'est dans l'amour de Dieu que finalement tous les trois retrouvent la paix, ce qui apporte la solution conclusive à l'histoire.¹⁶⁰ Toutefois, malgré ce parallèle évident, les deux événements ne sont pas, à notre avis, au même niveau d'importance : il faut souligner que premièrement, c'est la léthargie de Guilliadun qui « tire d'embarras » l'intrigue, et qui, par « effet domino », pousse l'histoire vers des solutions de plus en plus « rassurantes ». Autrement dit, tout ce qui la suit n'en est que des conséquences plus ou moins logiques : c'est le miracle de la « morte vivante » qui inspire, peut-être même par analogie, l'idée de la retraite à Guildeluec, ce qui offrira sans aucun doute plus tard un modèle à suivre aux amants aussi.

Pour conclure, l'on peut donc constater que dans *Eliduc*, le motif de base du conte de la « Belle au Bois dormant », la « belle endormie », apparaissait déjà, et même avant les premiers représentants médiévaux (*Frayre de Joy et Sor de Plaser*, l'histoire de Zellandine dans *Perceforest*, *Blandi de Cornualha*), avec toutes ses caractéristiques essentielles, quoiqu'en germe. Bien que cette histoire ne repose pas uniquement sur ce motif et que plusieurs thèmes supplémentaires la rangent plutôt parmi les récits « anti-tristaniens », tous les traits du motif de la « belle endormie » y sont déjà présents, ce qui était sans doute une étape important dans le développement et la « carrière » brillante de ce thème, qu'il connaîtra au sein de la littérature moderne.

1.2. Sagesse animale et herbe médicinale

La version la plus connue du conte de « la Belle au Bois dormant » est sans doute celle de Perrault. Cette variante n'est cependant que le résultat d'un long mûrissement d'un thème littéraire dont les origines remontent à des époques antérieures. Comme E. Zago le souligne

¹⁶⁰ J. Ribard commente ainsi la fin étonnante de l'histoire en la mettant dans une perspective spirituelle : « La dualité des femmes – « *de deus espuses meinténir* » (v. 1229) – sera finalement surmontée et comme annihilée par leur réunion en un même couvent [...]. Le chiffre deux, ce symbole de l'imperfection humaine, va comme se fondre dans une unité retrouvée et l'apparente séparation de l'homme et des deux femmes sera bientôt dépassée dans une forme d'union supérieure, toute spirituelle [...]. Les deux femmes sont désormais *ensemble*, unies et réunies – comme le laissait sans doute présager la similitude même de leurs noms – et, avec Eliduc, elles constituent une sorte de trinité parfaite [...]. Eliduc, cette figure de l'homme, a trouvé enfin la paix dans une fidélité plus haute, où les amours terrestres et divisées viennent se fondre dans l'unique amour de Dieu [...]. » J. Ribard, art. cit., p. 299.

dans un article¹⁶¹ les premières manifestations de ce type de conte apparaissent dès le Moyen Âge. Elle cite, comme nous le ferons aussi, *Perceforest* et deux récits occitans, *Frayre de Joye* et *Sor de Plaser* et le roman de *Blandi de Cornualha*, pour lesquels, selon elle, *Eliduc* et *Cligès* ont sans doute servi de modèle, du moins pour ce qui est de la scène de fausse mort. Dans notre étude, nous tentons cependant d'aller plus loin et de tracer un nouveau segment du cheminement long et complexe de ce thème littéraire. Car, si le conte de « la Belle au Bois dormant » prend sans aucun doute pour la première fois une forme complète et élaborée dans la littérature française du Moyen Âge, son motif central, celui de la « belle endormie » ne manquait pas de préfigurations littéraires, notamment dans la production romanesque byzantine du XII^e siècle.

Il nous semble d'abord utile de souligner à nouveau quelques notions de base déjà citées dans notre définition. Nous appellerons « Belle au Bois dormant » l'ensemble de multiples motifs caractéristiques¹⁶² qui résultent d'une entité particulière, c'est-à-dire le conte lui-même, dont le thème central est le motif de la « belle endormie ». En ce qui concerne ce dernier, comme nous l'avons déjà constaté, on peut le relier étroitement au thème de la « morte vivante », dont il représente, nous semble-t-il, une certaine sous-catégorie. Quoique la « morte vivante » soit évidemment un thème tout à fait universel apparaissant dans de nombreuses cultures, en raison de parallèles frappants avec des récits français, notamment avec *Eliduc* et *Cligès*, l'une de ses occurrences, d'ailleurs peu connue jusqu'ici, est à souligner. Il s'agit du roman de Théodore Prodrome, *Rhodanthé et Dosiclès* (dont nous avons déjà brièvement parlé à propos des romans byzantins), écrit à Byzance au XII^e siècle et qui contient également le motif de la « belle endormie ». Voici brièvement le contexte dans lequel la scène en question s'insère :

Les amoureux, Rhodanthé et Dosiclès, après une longue séparation et maintes aventures se retrouvent finalement dans la maison de Craton. Pleins de joie de l'heureuse retrouvaille, ils se préparent avec impatience à leurs noces imminentes. Cependant la fille de leur hôte, nommée Myrilla, tombe elle-même amoureuse de Dosiclès. Par jalousie, elle cherche donc à

¹⁶¹ E. Zago, « Some Medieval Versions of "Sleeping Beauty" : Variations on a Theme », *Studi Francesi*, 69, 1979, p. 417-431.

¹⁶² M 301.12 (Three) fates prophesy at child's birth. F 312.1.1 Fairies make good wishes for newborn child. D 2031.0.2 Fairies cause illusions. F 360 Malevolent or destructive fairies. D 1964 Magic sleep induced by certain person. D 1960.3 Sleeping Beauty. D 1960 Magic sleep. D 1960.4 Deathlike sleep. D 2167 Corpse magically saved from corruption. D 6 Enchanted castle. F 771 Extraordinary castle. D 1149.2 Magic tower. F 772 Extraordinary tower etc. (Antti Aarne & Stith Thompson, *The Types of the Folktale, A Classification and Bibliography*, Second Revision, Helsinki, 1961 ; Anita Guerreau-Jalabert, *Index des Motifs Narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII^e-XIII^e siècles)*, Genève, 1992).

écarter sa rivale, Rhodanthé. Tous ses efforts ayant échoué, elle décide alors de faire boire un poison à la jeune fille qui ne la tuerait pas mais paralyserait seulement son corps. C’est à la fin d’un festin qu’elle donne finalement la coupe contenant le breuvage somnifère à Rhodanthé, en l’absence du fiancé de la jeune fille, Dosiclès étant parti à la chasse. Dès que Rhodanthé absorbe le contenu de la coupe, elle devient demi-morte, ne pouvant plus ni bouger ni parler.

Comme, à notre connaissance, il n’existe aucune traduction française de ce roman – à part celle du XVIII^e siècle faite par P. François Godard de Beauchamps, qui semble pourtant plutôt une adaptation qu’une traduction exacte – nous nous permettons de proposer la nôtre pour la scène en question :

- Τον τοιφ μιν οθν βληξεν οστωφ < κροτοφ,
να δστα καττπ δεπνον αλτ τ κροτθ:
- 430 ολμ—ν βληξε κατ Μυρβλαφ < φθνοφ,
’εθ δθ Υπαξσπαντα τοδ λοιποδ χρνον
κακορρσφον βραπτε λβνα δικτων,
διθ |ν ’γρεδσαι τ—ν Ροδσνθην βσχνσοι.
Βφ ο(ν ’παφ κκλειστο τ φθνοθ τρποφ
- 435 (τφ πσντα γφδραμοδσα, πσντων σστθχει),
τβλοφ τ ποιεβ, ποβον ’ρτνει δθλον;
Σκνφον ποτοδ πμπλησι δηλητηρβου,
καβ τοδ Κρατσνδρου, πρπφ δβ καβ Δοσικβλοφ
(φ εβφ κυνηγβσιον βξωρμηκθτων,
- 440 διδοβ πιεβν βκεβνον βν δεβπνθ μβσθ.
Τοδ δβ κρατσροφ τοθργον ολ ταχβφ φθνοφ,
οδδβ φρεν |ν βκστασιφ, οδδθ ωλλη νθσοφ,
μβνη δβ παντπφ πσρεσιφ τοδ σαρκβου.
Τσφ γοδν Ροδσνθηφ βκπιονσηφ τοδ σκνφου
- 445 ελθβφ παρηρθρβθησεν ≠ πσβα πλσσιφ,
≠ πσβα σφρξ παρεβτο, καβ νεκροδ δβκην
βχρσξε τοδ κινδντοφ, ολ κινουμβνη.
| ζηλοτνπου καρδβαφ καβ βασκσνου:
βφθ τυχεβν βρωτοφ, βντυχεβν γσμθ,
450 (|ν ολ τυχεβν βμελλεν βνδβκθ κρβσει),
βφθ σνελθεβν τ βδοσικβεβ νυμββθ

- δῶκε σαρκίφ πρεσιν τς παρθῶνθ.
 Ολ χεῖρ κκεῖ πρεττουσα καῖ κινουμῶνη,
 ολ δεκτυλοι ποιοντεφ ολδῶν ολδῶπω,
 455 ολ ποὸφ κκεῖ πρΠφ οῖμον εῖ σσταλμῶνοφ,
 ολ γλῆσσα λςλοφ, ολ κινονμενον στῶμα.
 Τῶ μοι τφ πολλφ καῖ τφ πρΠφ μῶροφ λῶγειν;
 Ἀπλ(φ γφρ εῖπεῖν καῖ συνεκτικῶ) λῶγθ,
 ἰνεργῶν ολδῶν τῶν μελῶν τς παρθῶνθ.
 460 Ἡ μῶν Μνριλλα ταῦτα βασκςνθ τρῶπθ:
 τῶ δῶ ≠ θεῶν χεῖρ καῖ τφ δεσφ τῶφ Δκκηφ;
 Ολκ ελθῶφ ἴντῶστραπτο τς πονηρῶφ;
 Μῶντοι: μισεῖ γφρ τῶν κακῶτροπον φνσιν.
 Ὅ γοὸν Δοσικλῶφ καῖ Κρςτανδροφ, (φ ῶφην,
 465 θηρῶντεφ (φ θηρῶν ῶν λῶχμαιφ μῶσαιφ,
 σρκτον νοσοῶσαν εῖρον ≠μιπληξῶν,
 τοῶφ δεξιῶφ μῶν νεκρςν, ολ κινουμῶνην,
 ελωνμῶμοιφ δῶ προσ<σ>εσυρμῶνην μῶνοιφ.
 Ὡφ δῶ προῶλθεν εῖφ ποηφῶρον τῶπον,
 470 ἴνεσπακυῶ <γ> ελπρεπεστςτην πῶαν
 (ῶφ •ῶζα λευκς, φνλλον ῶμφερῶφ •ῶδοιφ,
 •ῶδοιφ ῶρυθοῶφ, ολχῶ λευκῶχοιφ •ῶδοιφ,
 χαμαιψυεῶφ ῶχουσι καῖ πολλοῶφ κλςδουφ,
 ἰνπερ τῶ δῶρμα φοινικῶν τῶν ῶδῶν:
 475 τρῶχορῶφ Ὑπλ(φ ≠ πῶσα τῶφ πῶαφ χςριφ),
 ταντην περιτρῶμασα τῶ νεκρῶ μῶλει
 ≠ φυσικῶ— τεχνῶτιφ (σρκτοφ, ἰν ῶφην)
 τῶ νεκρῶν ῶζῶσεν ἴαν σαρκῶον
 καῖ φυγφ ῶρτῶσοφ Jχετο δρῶμθ.
 480 Ταντην Δοσικλῶφ τῶν ξῶνην ῶρ ῶν θῶαν
 καῖ θαυμςσαφ τῶ πρῶγμα (π(φ γφρ ολκ ῶδει,
 εῖ φυσικῶ) τῶ ζῶα γινῶσκει λῶγθ
 ♣ καῖ μαθῶντεφ ἴνοοῶμεν πολλςκιφ;),
 κνψαφ ἴνῶρε τῶν ῶςτειραν πῶαν:
 485 καῖ μῶ— μελςσαφ μηδῶ πολλοστῶν χρῶνον

- ἴμα Κρατῶνδρῶ πρΠφ τΠν οἰκον ἰτρῆπη.
 Δολλοφ δἰ τοντουφ εἰσιῶνταφ προφθῆσαφ
 οἰκτρἰν κατῶρχεν ἴθλωφ μηνυμῆτων,
 τ—ν πῆρεσιν, φελῶ, μηνων τῶφ παρθῶνοι.
- 490 Οἰαν Δοσικλῶφ ἰσχεν ελθῆφ καρδῶαν,
 οἰων ἴκονσαφ ...ψατο θρηνημῆτων,
 ολκ ἰστι μ— παθῶνταφ εἰπεῶν, (φ ἰχει.
 Φῆδῶ, πῆλιν ἴρχ—δραμῆτων οἰλων, Τνχη,
 πῆλιν γῶλωφ σοι καἰ Δοσικλῶι πῆνοι.
- 495 Νοσεῶ Ἰροδῶνθη πῆρεσιν τοῦ σαρκῶου
 καἰ ζῆσα θνησκει, μηδαμῆ κινουμῶνη:
 νοσεῶ Ἰροδῶνθη, καἰ Δοσικλῶφ ἰππῶτηφ
 καἰ πρΠφ κυνηγῶσια καἰ ἰθῆραν τρῶχει.
 Χῆφ τ—ν Ἰροδῶνθην εἰδον, ἰ πικρῶ Φῆθῶνε:
- 500 χῆφ, ολ πρΠφ καἰ πρῶτριτα, δυσμεν—φ Τνχη.ἂ
 ἰΕλεξε ταῶτα καἰ προσελθῶν τῆ κῶργ
 καἰ τΠφ προῶκον ἰξλοποστῆξαφ δῆκρυ
 τΠν κῶλπον ἰρευνῶτο τῶφ πῆθαφ χῆριν.
 Ἰφ δἂ εἰρεν, ἰξῆγαγε, καἰ περιχρῶσαφ,
- 505 τ—ν σῆρκα πῆσαν τῶφ παρειμῶνηφ κῶρηφ
 ἰρρωσεν, ἰζῆωσεν (ἰ ἰθεῶα χῆριφ).
 Ἢ μηδῶ ἰπῶσῶν μηδαμῆ κινουμῶνη
 ἴνῆλατο, προσῶλθε τῶ τοθουμῶνθ,
 ἰπῶσχε δακρνοντα τῶφ θρηνηδῶαφ.
- 510 Ταντην Δοσικλῶφ ζῆσαν, ἰστῆσαν βλωπῶν,
 λαλοῶσαν (φ βονλοιτο καἰ κινουμῶνην,
 ἰῶγων, θεοἰ σωτῶρεφ, ἰξῆκεκρῆγει,
 ἴφ τἰν ἰμἰν κῶδεσθε καἰ τἰν τῶφ κῶρηφ.
 Ἰμῶν ἰμαυτῆν εἰφ τΠφ πῆν ἰπιτρῶπω:
- 515 —μἰν ἴναρτῆ τοῦ γῆμου τ/φ ἰλπῶδαφ.
 Σοῶ δἂ, ῶρκτη, τῶφ γῶνοιτο παρῶ μἰν χῆριφ
 εἰφ ἴνταμοιβῆν, Ἰφ ἰδῶφ, χρυσῶφ πῆθαφ;
 ἰΗ μῆν (θεοἰ δἰ μαρτυρονντων τῶ λῶγῶ)
 ολκ ῶν ποτῶ ῶρκτοιφ ἰντινῆξαμι σπῆθην,

Alors le bruit prit fin, et avec le même bruit le banquet aussi. (430) L'envie de Myrilla ne cessa pourtant pas, tout le reste du temps, elle tramait de mauvais desseins et cousait le lin des rêts par lesquels elle pourrait capturer Rhodanthé. Lorsque tout moyen est fermé à la jalousie (435) – car ayant tout essayé, elle n'avait que subi des échecs – que fait-elle enfin, quelle ruse machine-t-elle ? Elle emplit une coupe de potion délétère, et comme Cratandre ainsi que Dosiclès est allé à la chasse, (440) elle la lui donne pour boire durant le banquet. L'effet de la coupe n'est pas la mort subite, ni la perte de l'esprit ou une autre maladie, mais seulement le relâchement du corps entier. Dès que Rhodanthé eut donc bu la coupe, (445) aussitôt toute sa figure subit des convulsions, tout son corps se détendit, et comme un cadavre, elle avait besoin de quelqu'un pour la mouvoir, car elle ne se mouvait pas. Ah cœur jaloux et méchant ! Pour atteindre l'amour, pour avoir l'union (450) – ce qu'elle n'avait pas pu obtenir par une juste décision –, pour s'unir avec Dosiclès comme fiancé, elle causa le relâchement du corps de la jeune fille. Il n'y a pas là-bas main agissant et bougeant, ni doigts car ceux-ci ne font plus rien, (455) il n'y a pas là-bas pied bien préparé à marcher, ni langue babillarde, ni bouche bougeant. Mais pourquoi dire les autres détails ? Car, pour le dire en paroles simples et concises, aucun des membres de la jeune fille n'avait d'énergie. (460) Voilà ce que fit Myrilla par son attitude méchante, mais qu'en est-il des mains des dieux et de la loi de Justice ? Ne se sont-ils pas tout de suite révoltés contre la méchanceté ? Certainement, car ils détestent la nature maligne. Pendant que Cratandre et Dosiclès, comme je l'ai dit, (465) chassaient au milieu des fourrés, ils trouvèrent une ourse affligée d'une paralysie,¹⁶³ morte au côté droit et ne bougeant pas, se traînant seulement du côté gauche. Arrivée à un lieu herbeux, (470) elle cueillit une très belle herbe – dont la racine était blanche, la feuille similaire aux roses, aux roses rouges, et non aux roses de couleur blanche, à celles qui ont même beaucoup de branches penchant vers la terre, dont la peau se voit pourpre : (475) en un mot, toute l'herbe était belle et tricolore –, elle se frotta de celle-ci les membres morts. L'experte en nature (l'ourse dont j'ai parlé) revivifia tout le corps mort et une fois guérie s'enfuit en courant. (480) Dosiclès voyant ce spectacle étrange et s'étonnant de cet événement – mais comment il n'en aurait-il pas été ainsi, si les animaux connaissent par une intelligence naturelle ce que nous ignorons souvent même après avoir appris ? –, se baissa et prit l'herbe médicinale, (485) et sans s'attarder, sans passer le moindre temps, il reprit avec Cratandre le chemin de la maison.

¹⁶³ Paul d'Égine mentionne dans son œuvre cette maladie (« $\epsilon\mu\pi\lambda\eta\gamma\alpha$ ») ainsi que sa thérapie (Paulus Aegineta, III, 18).

Alors qu'ils entraient, un serviteur se hâta à leur rencontre et, se répandant en lamentations, commença sa misérable annonce, révélant, hélas, le relâchement du corps de la vierge. (490) Quel cœur eut soudain Dosiclès et quelle lamentation il commença après l'avoir écouté, celui qui ne l'a jamais subi ne peut pas le dire. « Ah, de nouveau le commencement d'autres drames, Tykhè, de nouveau le rire pour toi et les peines pour Dosiclès. (495) Rhodanthé est atteinte du relâchement du corps, et morte vivante elle ne bouge en aucune manière ; Rhodanthé est malade, et le chevalier Dosiclès court à la chasse avec des chiens. C'est hier que j'ai vu Rhodanthé, cruelle Jalousie ; (500) hier, non pas avant-hier ou encore avant, malveillante Tykhé ! » Après ces mots, il s'approcha de la jeune fille et en versant les larmes, à juste titre, il fouilla les replis de son vêtement pour trouver l'herbe. Dès qu'il l'eut trouvée, il la tira et en la frottant tout autour il revigora le corps entier de la fille relâchée et la réanima – ah ! grâce divine ! Et celle qui – pas le moins du monde – ne bougeait en aucune manière sauta, alla vers celui qui la désirait et mit un terme au chant plaintif de son ami en pleurs. (510) Dosiclès la voyant vivante et debout, parlant comme elle voulait et bougeant, s'écria : « Je suis déjà certain, Dieux sauveurs que vous prenez soin de mes affaires et de celles de ma fiancée ! Je me confie à vous pour toujours : (515) je mets en vous l'espoir de mon mariage. Et à toi, ourse, quelle grâce te faut-il de notre part en récompense pour l'herbe d'or que tu m'as donnée ? Certes – que les dieux soient témoins de ma parole – je ne heurterai jamais de ma large épée les ourses, (520) je ne plongerai pas mon fer dans celles qui m'ont instruit. » (Théodore Prodrome, *Rhodanthé et Dosiclès*, VIII, v. 428-520 [traduit en prose].)¹⁶⁴

Il est intéressant de noter que dans le texte grec, au vers 496, nous trouvons le terme technique parfait du thème de la « morte vivante » : « ζ[σα] θν[ο]σκει » ('vivante elle se meurt'), qui ne se rencontre d'ailleurs guère dans les œuvres françaises (voir le chapitre sur le lexique du motif de la « morte vivante »).

Le parallèle avec le lai d'*Eliduc* de Marie de France, en ce qui concerne l'épisode de la fausse mort, est bien visible. Les motifs où la parenté semble incontestable sont les suivants :

1. la mort apparente de l'héroïne (D 1960 MAGIC SLEEP. D 1960.3 SLEEPING BEAUTY. D 1960.4 DEATHLIKE SLEEP).

¹⁶⁴ *Theodori Prodromi De Rhodanthēs et Dosiclis amoribus libri IX*, edidit M. Marcovich, Stuttgartiae et Lipsiae : In Aedibus B.G. Teubneri, 1992.

2. l'animal présentant une cure de résurrection (B 300 HELPFUL ANIMAL. B 512 MEDICINE SHOWN BY ANIMAL. E 181 MEANS OF RESUSCITATION LEARNED. F 950 MARVELOUS CURES).
3. l'herbe ressuscitante de couleur rouge (D 771.11 DISENCHANTMENT BY FLOWER. D 965 MAGIC PLANT. D 965.12 MAGIC GRASS. D 1293.1 RED AS MAGIC COLOR. D 1500.1.4.1 MAGIC HEALING GRASS /FLOWER/. E 50 RESUSCITATION BY MAGIC. E 105 RESUSCITATION BY HERBS. F 814 EXTRAORDINARY FLOWER).

Le premier trait identique est sans doute que, dans les deux récits, l'héroïne est prise d'un sommeil léthargique très profond. Même les circonstances et la cause directe en sont assez semblables : il s'agit dans les deux histoires d'un triangle amoureux, les personnages féminins de l'épisode étant rivales l'une de l'autre. Or, la catalepsie de la jeune fille est elle-même issue de cette problématique. Même si, chez Prodrome, cette mort apparente est bien voulue et projetée par Myrilla, alors que dans le *Lai* de Marie de France elle arrive à Guilliadun de façon complètement inattendue, le ressort essentiel en est toutefois le même : le désespoir amoureux (*Eliduc*, v. 849-852 ; 1079-1080 ; Cf. *Rhodanthé et Dosiclès*, VIII, v. 449-452). Dans les deux récits, ces mortes vivantes restent « sur scène », c'est-à-dire qu'elles ne sont pas mises au tombeau, ce qui facilitera évidemment, du point de vue « technique », la cure extraordinaire. Néanmoins chez Prodrome ce processus semble un peu artificiel et surchargé, à notre avis, de trop de hasard : tandis que la belle fille cataleptique s'étend dans la maison de Craton, Dosiclès, inconscient de tout cela, rencontre juste à ce moment une ourse qui, elle-même demi-morte, se guérit sous les yeux du jeune chevalier grâce à une herbe. Celui-ci, bien que toujours ignorant de l'état de son amie, cueille aussitôt cette herbe (en se disant peut-être que « cela servira bien à quelque chose » ?) grâce à laquelle, dès qu'il aura appris la mauvaise nouvelle, il pourra ressusciter sa fiancée. Chez Marie de France en revanche ces motifs sont amalgamés de manière plus heureuse, les événements se liant l'un à l'autre de façon plus naturelle et logique, sans manquer toutefois de laisser libre cours à des péripéties inattendues : une belette traverse le corps de la belle morte alors que Guildeluec, femme compréhensive et bienveillante d'Eliduc, s'est rendue dans la chapelle. Son serviteur tue l'animal sur-le-champ, mais après quelques minutes apparaît une autre belette, qui ne tarde pas à chercher un médicament efficace pour ranimer sa compagne (v. 1032-1064). La ressuscitation par l'herbe médicinale de la belette tuée à l'endroit même où gît la belle morte semble enseigner Guildeluec, de façon lumineuse, le moyen d'une cure. Ici toutefois les « coïncidences » s'inscrivent dans une autre perspective que celle du hasard : celle de la merveille. Or celle-ci

était déjà bien prévue et même soigneusement préparée par la narration. À partir du moment où Guiliadun tombe en léthargie, tout mène en effet vers le merveilleux. Tout d'abord le lieu où Eliduc transporte la belle morte est sans doute un endroit extraordinaire imprégné de surnaturel et bien isolé, semblable à ceux où reposent (comme nous l'avons souligné dans notre définition) toutes les « belles endormies » (voir l'analyse d'*Eliduc*). Puis, afin que les merveilles puissent s'effectuer (l'image du corps qui garde sa fraîcheur, résurrection grâce à une fleur) la poétesse laisse visible la belle morte, qui n'est pas enterrée. Ensuite, la merveille de la résurrection est également préparée par l'image de la belle morte qui, comme toutes les « Belles au Bois dormant », conserve miraculeusement la plénitude de sa beauté, son visage demeurant frais et rosé (v. 969-974 ; 1011-1012).

En bref, l'hésitation d'Eliduc à enterrer son amie, le choix du lieu sacré pour le repos de la jeune fille au fin fond de la forêt et surtout la description de la belle morte montrant des signes de vie, tout cela ouvre donc le chemin à la ressuscitation merveilleuse. La couleur de l'herbe médicinale, qui répond parfaitement à celle de la belle endormie – l'une et l'autre sont en effet vermeilles, – achève cette soigneuse préparation. Tandis que chez Prodrôme la composition concernant la scène de fausse mort ne suit donc guère un plan de développement élaboré dans le *Lai* de Marie de France, ce motif semble minutieusement exploité. Le hasard étant remplacé par la merveille dans le récit français, le motif de la « belle endormie » entre visiblement dans une nouvelle phase d'évolution qui prépare sans doute le chemin au futur conte de fée de la « Belle au Bois dormant ». En effet, le récit de Marie de France contient déjà, quoique de façon plutôt couverte, tous les éléments merveilleux qui font partie des caractéristiques essentielles propres aux versions postérieures, à savoir le motif de la belle endormie, celui du corps exposé sans être enterré qui conserve beauté et fraîcheur, et celui de l'endroit extraordinaire pénétré de surnaturel et complètement isolé où repose la jeune fille. Quant au motif de l'« animal présentant une cure de résurrection », il subit certes plusieurs changements. Le plus évident est que chez Prodrôme il s'agit d'une ourse alors que chez Marie de France l'on a une belette. Chez Marie de France, le choix d'une belette reflète probablement l'influence de croyances celtes.¹⁶⁵ L'autre divergence marquante, le nombre des animaux, concerne cependant plutôt leur fonction. Ce type de scène, la présentation d'une cure de résurrection, par analogie, nécessite au moins deux acteurs différents : l'un qui sert de victime, personnage équivalent à la « morte vivante », sur laquelle cette cure va s'effectuer, et l'autre qui remplit le rôle du « médecin » trouvant l'herbe magique. Or, dans le roman

¹⁶⁵ Voir P. Jonin, art. cit., p. 164.

byzantin l'ourse est à la fois la « victime » et le « médecin » en une personne, tandis que dans *Eliduc* ces deux fonctions sont divisées et attribuées à deux belettes différentes. Autrement dit, chez Prodrome l'animal est « dédoublé », ayant la moitié du corps mort, tandis que l'autre est vivante, alors que chez Marie celui-ci est « redoublé » car y figurent deux belettes à la fois. De fait, chez Marie ce redoublement renferme même une fonction supplémentaire au niveau narratologique sur laquelle Fabienne Pomel attire l'attention : se livrant à l'analyse minutieuse des jeux de miroirs dans *Eliduc*, elle souligne que « la scène merveilleuse apparaît ... comme un miroir trouble du récit principal »¹⁶⁶ ainsi que celui « d'autres scènes merveilleuses », le couple animal reflétant les couples humains. Ce procédé de mise en abyme est également appuyé par « la reprise des mêmes expressions, parfois en chiasme » dans cette scène. Quant à l'herbe médicinale, c'est plutôt la ressemblance qui est à souligner à notre avis, non seulement leur effet mais leur couleur aussi étant très semblables. Chez Prodrome certes elle est de trois couleurs toutefois le « rougeoiement » paraît être en majorité : la racine de cette herbe est blanche, sa feuille est rouge, alors que ses branches sont pourpres. Prodrome renforce encore l'image d'une plante rouge par la remarque répétée que les feuilles sont semblables « aux roses rouges, et non aux roses de couleur blanche ». Une telle herbe était connue à cette époque selon le témoignage de Dioscoride,¹⁶⁷ qui s'appelait « *selinon agreon heteron* » (« σελινον αγριον τερον »)¹⁶⁸ et qui, selon celui-ci, était même répandue en couleur pourpre.

[...] χρι δει τει μιν αλτιν φνλλα μοια κορον, πλαντερα δε και πλευκα και λιπαρς, ανοθοφ μελινον, ενωστε δε πορφυριον [...] (Dioscoride, II, 175).

Dans *Eliduc* la fleur médicinale est entièrement vermeille (« *Od ses denz a prise une flur, / tute de vermeille color* » v. 1047-1048). Apparemment, les deux auteurs insistent donc sur l'importance de la couleur rouge, sans doute pour son sens magique, motif d'ailleurs très récurrent (D 1293.1 RED AS MAGIC COLOR). Que cette couleur ne soit pas sans importance et qu'elle permette de penser à une merveille dans *Eliduc*, devient clair dans la description même de la belle endormie conservant son teint de couleur vermeille (« *de ceo li semblot granz merveille / qu'il la veit blanche e vermeille* » v. 971-972). Le « *vermeille* » rimant avec « *merveille* », ces deux mots semblent être en relation étroite.

¹⁶⁶ F. Pomel, art. cit., p. 512-513.

¹⁶⁷ Pline l'Ancien mentionne également cette fleur (Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, 25, 172-174).

¹⁶⁸ Voir l'image de cette fleur dans les Annexes (Figure 1).

Le parallélisme entre le roman de Prodrome et *Eliduc*, en ce qui concerne la scène de fausse mort, semble assez évident. Toutefois, il faut ajouter que ce n'est pas le seul récit français qui montre des ressemblances remarquables avec le roman byzantin : dans *Cligès* de Chrétien de Troyes, nous retrouvons également quelques parallèles avec le roman de Prodrome, qui concernent d'ailleurs de tout autres éléments que ceux du *Lai* de Marie de France. Dans *Cligès* aussi, le contexte de la mort apparente est très similaire à celui du roman byzantin : il s'agit toujours d'un triangle amoureux, à la problématique duquel la ruse de fausse mort veut apporter une solution. Certes, dans *Cligès*, il ne s'agit ni d'animal ni d'herbe qui permet de ressusciter. Le motif de la « morte vivante » possède en effet clairement les caractéristiques du premier type, celui de la « vivante ensevelie ». Ici la ressemblance réside avant tout dans l'effet de la potion, car ce breuvage ne fait pas perdre conscience à la jeune fille mais paralyse seulement son corps. Fénice tout comme Rhodanthé reste tout à fait consciente pendant sa léthargie, seul son corps devenant totalement insensible et paralysé (*Cligès*, v. 5760-5770 ; Cf. *Rhodanthé et Dosiclès*, VIII, v. 441-443).

F. Meunier, que nous avons déjà citée, affirme dans son ouvrage sur le roman byzantin du XII^e siècle que les récits français contemporains, notamment *Cligès*, n'ont sans doute exercé aucune influence sur le roman de Prodrome.¹⁶⁹ Sans nous lancer dans la question de la filiation entre l'œuvre de Prodrome et ses équivalents français, nous voulons simplement faire remarquer que pour cette question le thème de la « fausse mort » semble jouer un rôle-clé. En effet, vu que ce motif – la mort apparente d'une jeune fille, causée par une potion somnifère – apparaissait déjà bien antérieurement, dans *Les Éphésiaques* de Xénophon d'Éphèse, duquel Prodrome s'inspire également, il semble plus logique de supposer une direction inverse.¹⁷⁰ La question du rapport entre les romans byzantins et les récits français du XII^e siècle, reste donc selon nous encore à revoir.

Pour conclure, nous pouvons donc constater que le long voyage du motif de la « belle endormie » n'a visiblement pas commencé avec les récits français et occitans médiévaux, ce motif apparaissant au moins dans un des romans byzantins contemporains. Cependant, malgré l'identité des éléments essentiels, il est visible que c'est l'imaginaire occidental, notamment celui de Marie de France qu'il faut supposer pour douer ce motif des caractéristiques susceptibles d'en former un véritable conte de fée. En établissant les « circonstances »

¹⁶⁹ F. Meunier, *op. cit.*, p. 250.

¹⁷⁰ Évidemment, dans un sens plus large, l'influence entre les deux cultures était sans doute réciproque. C'est ce que C. Jouanno souligne également à propos d'un autre roman byzantin, celui de Macrembolite : « Il est possible que la mise en scène adoptée par Macrembolite doive quelque chose à l'influence des chansons de geste occidentales, avec lesquelles les Byzantins firent probablement connaissance au XII^e siècle... », C. Jouanno, *art. cit.*, p. 339-340.

adéquates pour préparer l'événement de la ressuscitation merveilleuse, à savoir laisser la belle endormie non enterrée dans un endroit extraordinaire et isolé, et permettre ainsi aux autres personnages de contempler le miracle du corps conservant sa fraîcheur ainsi que de pouvoir effectuer une cure de résurrection, Marie de France a rassemblé (sans pouvoir se douter de sa postérité) tous les éléments fondamentaux pour le thème central du fameux conte de la « Belle au Bois dormant ».

2. Chrétien de Troyes: *Cligès*

2.1. Analyse :

La fausse mort dans le roman de Chrétien de Troyes, *Cligès*, est sans doute l'exemple le plus fameux concernant le motif de la « morte vivante » dans la littérature française médiévale ; il offre du premier type, la « vivante ensevelie » une forme pure et bien développée. Dans *Cligès*, ce motif, qui joue d'ailleurs un rôle central dans l'intrigue, semble si élaboré qu'il a servi de modèle à plusieurs œuvres postérieures contenant le thème de la « morte vivante ». Le roman de Chrétien de Troyes, composé vers 1176, a souvent été désigné par la critique comme « anti-Tristan » (ou « hyper-Tristan »/« néo-Tristan »/« contre-Tristan »)¹⁷¹ du fait qu'il renverse apparemment le déroulement de l'histoire de *Tristan et Iseut*.¹⁷² Dans l'œuvre de Chrétien, le moment décisif – d'où se dégage l'intrigue de l'impasse – est la scène de la fausse mort. L'histoire de *Cligès*, deuxième partie du roman (dans la première il s'agit des amours de ses parents) commence par un triangle amoureux (T 92.1 THE TRIANGLE PLOT AND ITS SOLUTIONS. TWO MEN IN LOVE WITH THE SAME WOMAN ; TWO WOMEN WITH THE SAME MAN) très semblable à celui de *Tristan et Iseut*. Alis, oncle de *Cligès*, part pour l'Allemagne, accompagné de son neveu, pour demander la main de Fénice, fille de l'empereur. Mais cette dernière tombe immédiatement amoureuse du jeune *Cligès* et non de son futur époux (T 92 RIVALS IN LOVE. T 92.11 RIVALS CONTESTING FOR THE SAME GIRL. T 92.18 (G) UNCLE AND NEPHEW AS RIVALS IN LOVE. T 92.1.1 YOUNG WIFE OF OLD MAN (KING) LOVES (IS LOVED

¹⁷¹ Sur ce sujet voir A. G. Van Hamel, « *Cligès et Tristan* », *Romania*, 33, 1904, p. 465-489 ; G. Paris, « *Cligès* », In *op. cit.*, p. 288-293 ; G. Cohen, « Un Anti-Tristan : *Cligès* », In *Un grand romancier d'amour et d'aventure au XI^e siècle. Chrétien de Troyes et son œuvre*, Paris, 1931, p. 169-222 ; J. Frappier, « *Cligès* », In *Chrétien de Troyes*, Paris, 1968, surtout p. 105-106 ; A. Micha, « *Tristan et Cligès* », *Neophilologus*, 36, 1952, p. 1-10 ; P. R. Lonigan, « The "Cligès" and the Tristan Legend », *Studi Francesi*, 18, 1974, p. 201-212 ; M. A. Freeman, « Transpositions structurelles et intertextualité : Le "Cligès" de Chrétien », *Littérature*, 41, 1981, p. 50-61 ; L. Polak, « *Cligès and Tristan* », In : *Chrétien de Troyes : Cligès*, 1982, p. 50-69 ; Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, Édition publiée sous la direction de D. Poirion, « *Cligès* » texte établi, traduit, présenté et annoté par Ph. Walter, Paris, 1994, p. 1124-1128 ; J. T. Grimberty, « Chrétien, the Troubadours, and the Tristan Legend : The Rhetoric of Passionate Love » In *Mélanges Peter F. Dembowski*, ed. J. T. Grimberty et C. J. Chase, Princeton, 2001, p. 237-250. J. T. Grimberty, « On Fenice's Vain Attempts to Revise a Romantic Archetype and Chrétien's Fabled Hostility to the Tristan Legend », In *Reassessing the Heroine in Medieval French Literature*, ed. K. M. Krause, Gainesville, 2001, p. 87-106. E. Baumgartner, « Contre Tristan », In *Emmanuèle Baumgartner présente "Érec et Énide", "Cligès", "Le Chevalier au lion", "Le Chevalier de la Charrette" de Chrétien de Troyes*, Paris, 2003, p. 57-59. J. T. Grimberty, « "Cligès" and the Chansons : a Slave to Love », *A Companion to Chrétien de Troyes*, ed. N. J. Lacy et J. T. Grimberty, Boydell and Brewer, 2005, p. 120-136.

¹⁷² L. Harf-Lancner pour sa part nuance un peu ce caractère antithétique et désigne *Cligès* comme un « simili-Tristan » : « Le parallélisme entre l'histoire de *Cligès* et de Fénice et celle de *Tristan et Iseut* est évident et les correspondances multiples à la fois avec la version de Bérroul et celle de Thomas. L'analogie est si accusée, soulignée de façon si explicite et si provocante que se pose immanquablement la question du sens que prend le mythe de *Tristan* dans le roman : anti-Tristan ? néo-Tristan ? plutôt un simili-Tristan, qui n'est autre qu'un des éléments du trompe l'œil que constitue le roman dans son ensemble. » L. Harf-Lancner, « Un simili-Tristan », In *Chrétien de Troyes, Cligès*, p. 18-19.

BY) YOUNGER MAN). Bien que cet amour soit réciproque, la jeune fille est contrainte de se marier avec Alis (T 108 (B) FORCED MARRIAGE. T 131.1.2.1 GIRL MUST MARRY FATHER'S CHOICE). Néanmoins, contrairement à Iseut qui accepte d'aimer deux hommes à la fois – son mari, le roi Marc, et son amant Tristan en secret – Fénice refuse catégoriquement un tel partage (T 210 FAITHFULNESS IN MARRIAGE [LOVE]). Pour elle, aimer un autre homme que son bien-aimé semble impensable et inacceptable. Tout d'abord, elle évite son mari grâce à un breuvage somnifère (T 288 WIFE REFUSES TO SLEEP WITH DETESTED HUSBAND. D 1040 MAGIC DRINK. D 1242.2 MAGIC POTION. D 1364.7 SLEEPING POTION : DRINK CAUSES MAGIC SLEEP. D 1793 MAGIC RESULTS FROM EATING OR DRINKING) conçu par sa nourrice, Thessala (D 1711 MAGICIAN. N 845 MAGICIAN AS HELPER. D 1810.0.2 MAGIC KNOWLEDGE OF MAGICIAN. D 2031.0.6 (G) MAGICIAN CAUSES ILLUSIONS. N 825.3 OLD WOMAN HELPER), qui donne à Alis l'illusion parfaite de posséder Fénice pendant les nuits (D 1960 MAGIC SLEEP. D 1964 MAGIC SLEEP INDUCED BY CERTAIN PERSON. D 2031 MAGIC ILLUSION), puis elle élabore un plan, toujours à l'aide de Thessala, pour échapper définitivement à son mariage (R 227.2 FLIGHT FROM HATED HUSBAND. D 2165 ESCAPES BY MAGIC) : elle feint d'abord la maladie (K 523.0.1 ILLNESS FEIGNED TO ESCAPE UNWELCOME MARRIAGE), puis en avalant un breuvage (également préparé par Thessala) qui la plonge dans une léthargie (D 1040 MAGIC DRINK. D 1242.2 MAGIC POTION. D 1364.7 SLEEPING POTION : DRINK CAUSES MAGIC SLEEP. D 1793 MAGIC RESULTS FROM EATING OR DRINKING) elle se fait passer pour morte (K 1860 DECEPTION BY FEIGNED DEATH [SLEEP]. K 522.0.1 DEATH FEIGNED TO ESCAPE UNWELCOME MARRIAGE. D 1960 MAGIC SLEEP. D 1960.4 DEATHLIKE SLEEP. D 1964 MAGIC SLEEP INDUCED BY CERTAIN PERSON). Cligès la retire du tombeau, et ainsi, enfin libres, ils peuvent s'aimer et vivre ensemble (K 1862 DEATH FEIGNED TO MEET LOVER. K 1538 DEATH FEIGNED TO MEET PARAMOUR). Le plan réussit et bien qu'ils soient repérés à un certain moment, ce qui les oblige à se réfugier de nouveau à la cour du roi Arthur, ils parviennent finalement à se marier après la mort soudaine du mari et à regagner Constantinople comme empereur et impératrice. La fausse mort de l'héroïne parvient donc à résoudre le problème « tristanien », ce qui permet de faire aboutir l'histoire à une fin heureuse au lieu du dénouement tragique de *Tristan*.

En ce qui concerne le motif de la « morte vivante », il est évident qu'il s'agit tout au long de la scène du premier type, celui de la « vivante ensevelie ». Ce qui rend particulière la mort apparente de l'héroïne de Chrétien par rapport aux autres occurrences françaises du Moyen Âge, c'est que contrairement à Ydoine dans *Amadas et Ydoine* ou à Guilliadun dans *Eliduc*, Fénice décide elle-même de passer pour morte (v. 5316-5318 : « [Cuit] je molt bien

venir a chief/ car je me voldrai feire morte »). Certes, Néronès aussi dans le roman de *Perceforest* se fait volontairement fausse morte, mais contrairement à celle-ci, Fénice ne simule pas la mort, mais devient réellement cataleptique : grâce à une potion préparée par sa nourrice, pendant un jour et une nuit la jeune fille reste complètement inerte et insensible. Chrétien introduit donc (ou plutôt renouvelle)¹⁷³ le thème du breuvage cataleptique entraînant une léthargie profonde. Dans ce récit, comme nous venons de le constater, ce n'est pas la seule potion utilisée pour un effet de tromperie : Thessala en conçoit une pour tromper Alis. Ce breuvage somnifère est donc destiné à donner à l'empereur l'illusion de passer ses nuits avec Fénice.

3178-3194

Lors li dit sa mestre et otroie
Que tant fera conjuremanz,
Et poisons et anchantemanz,
Que ja de cest empeor
Mar avra garde ne peor,
Des qu'il avra beü del boivre
Qu'ele li donra a decoivre,¹⁷⁴
Et si girront ansamble andui,
Mes ja tant n'iert ansamble o lui
Qu'ausi ne puisse estre a seür
Con s'antre aus deus avoit un mur
Mes seul itant ne li enuit
qu'il a en dormant son deduit,
Car quant il dormira formant,
De li avra joie a talant,
Et cuidera tot antresait
Que an veillant sa joie en ait,
et ja rien n'en tenra a songe,
a losange ne a mançonge.
Einsi toz jorz de lui sera :
an dormant joër cuidera.¹⁷⁵

¹⁷³ Le motif du breuvage somnifère entraînant une fausse mort, lié au thème de « la fuite du mariage non voulu » est apparu tout d'abord dans le roman de Xénophon d'Éphèse (*Les Éphésiaques*). Sur les parallèles entre ce roman grec et l'œuvre de Chrétien de Troyes, voir le chapitre suivant.

¹⁷⁴ Les vers 3183-3184 étant absents de l'édition de L. Harf-Lancner, nous les citons dans une édition antérieure : Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, Édition publiée sous la direction de D. Poirion, Paris, 1994, p. 249.

Le breuvage est administré à Alis lors d'un banquet. Thessala demande à Cligès de le servir à l'empereur, sans initier le jeune homme à la ruse. L'effet de la potion est donc qu'Alis sera bien dupé : c'est seulement dans son sommeil qu'il connaîtra l'amour auprès de sa femme, ce qu'il prend pour réalité.

3318-3326

La pucele de peor tranble,
qui molt se dote et molt s'esmaie
que la poisons ne soit veraie.
Mes ele l'a si anchanté
que ja mes n'avra volanté
de li ne d'autre, s'il ne dort,
et lors en avra tel deport
con l'an puet an songent avoir,
et si tendra le songe a voir.

La deuxième potion que Thessala prépare, destinée à rendre Fénice léthargique, diffère sur plusieurs points de celle donnée à Alis. D'une part, pour ce qui est de l'effet de celle-ci, il n'est perceptible qu'à celui qui l'a absorbée, c'est-à-dire que seul Alis est dupé : à part lui et celles qui sont à l'origine (Thessala et Fénice), personne ne s'aperçoit de rien. La deuxième potion en revanche soumet les autres à une illusion et non celui (celle) qui la consomme. Alors que le breuvage d'Alis était un vrai « somnifère » causant un sommeil illusoire, celui de Fénice n'en est pas vraiment un, car la jeune fille reste éveillée dans sa catalepsie, sans perdre la conscience (D 1419.2 MAGIC OBJECT PARALYSES). L'effet de ce deuxième breuvage est précisé à plusieurs reprises. D'abord on apprend que grâce à cette potion la jeune fille deviendra « froide et sans couleur, pâle et rigide, sans parole et sans souffle » et restera « pendant tout un jour et toute une nuit » complètement « insensible au plaisir et à la douleur ».

5442-5450

puis qu'ele l'avra abevree
d'un boivre qui la fera froide,
descolorée, pale et roide

¹⁷⁵ Je cite toujours le texte dans l'édition suivante : Chrétien de Troyes, *Cligès*, éd. L. Harf-Lancner, Paris, 2006.

et sanz parole et sanz alainne,
et si estera vive et sainne
ne bien ne mal ne sentira
ne ja rien ne li grevera
d'un jor ne d'une nuit antiere,
n'en sepulture ne an biere.

Une autre remarque concernant l'effet de la potion suggère encore une chose intéressante :

6205-6208

Et Cligès, qui rien ne savoit
de la poison que ele avoit
dedanz le cors, qui la fet mue
et tele qu'el ne se remue

Ce breuvage ne rend que « muette et inerte » la jeune fille. Certes, dans ces vers il est possible que le choix des termes (« *mue* » « *remue* ») s'explique tout simplement par la contrainte de la rime. Néanmoins lorsque le breuvage exerce réellement sa force, il devient clair que ce n'est pas d'un état de sommeil qu'il s'agit.

5759-5770

Un petit einz l'ore de none
La poison a boivre li done.
Et lors des qu'ele l'ot beüe,
Li est troblee la vetüe,
Et a le vis si pale et blanc
C'on s'ele eüst perdu le sanc.
Ne pié ne main ne remeüst,
qui vive escorchier la deüst,
Nel ne se crosle ne dit mot,
Et s'antant ele bien et ot
Le duel que l'empereres mainne
Et le cri don la sale est plainne.

Dans ces vers, nous retrouvons les tournures habituelles propres au thème de la « mort apparente » (v. 5444 : « *descoloree, pale et roide* » ; v. 5763 : « *Et a le vis si pale et*

blanc » ; v. 5765 : « *Ne pié ne main ne remeüst* ») auxquelles s'ajoutent d'autres expressions relevant les symptômes physiques de la catalepsie (v. 5443 : *froide* ; v. 5444 : *roide* ; v. 5445 : *sanz parole et sanz alainne* etc.). C'est dans le vers 5768 qu'il devient évident que l'héroïne garde conscience dans sa léthargie. Alors que Fénice « ne bouge pas et ne dit mot », elle entend parfaitement tout ce qui se passe autour d'elle : le deuil de l'empereur et les « cris qui emplissent la salle ». ¹⁷⁶ Fénice, malgré la paralysie et l'insensibilité totales de son corps, (D 2072 MAGIC PARALYSIS. PERSON OR THING RENDERED HELPLESS) reste donc tout à fait consciente. C'est ce que révèle encore une autre scène dans laquelle Fénice sortie du tombeau entend très bien les lamentations de Cligès. Elle s'efforce alors de reconforter son ami, car celui-ci – ne connaissant pas les détails de la tromperie de fausse mort – craint que son amie ne soit véritablement morte.

6205-6217

Et Cligès, qui rien ne savoit
de la poison que ele avoit
dedanz le cors, qui la fet mue
et tele qu'el ne se remue,
por ce cuide qu'ele soit morte,
si s'an despoire et desconforte
et sospire formant et plore.
Mes par tans iert venue l'ore
que la poisons perdra sa force.
Et molt se travaille et esforce
Fenice, qui l'ot greger,
qu'ele le puisse conforter
ou de parole ou de regart.

Ce n'est qu'à un seul moment du récit que l'image de la « cataleptique éveillée » paraît être rompue. Lorsque Cligès « descend dans la fosse et en sort son amie », Fénice est (du moins selon la traduction en français moderne) « *sans connaissance* » et « *à demi morte* ».

6190-6192

Cligès an la fosse se met,
s'en a s'amie fors portee,

¹⁷⁶ Pour la traduction en français moderne, j'ai utilisé celle de L. Harf-Lancner (Chrétien de Troyes, *Cligès*, Paris, 2006).

qui molt est *vainne* et amortee¹⁷⁷

Or le mot « *vainne* » signifie plutôt ‘faible’ ou ‘épuisée’ et, toujours dans *Cligès*, à un autre endroit du texte, nous le retrouvons incontestablement dans ce sens :

276-282

Li vaslet, qui n’orent apris
a sosfrir meseise ne painne,
en mer qui ne lor fu pas sainne,
orent longuemant demoré,
tant que tuit sont descoloré,
et afebli furent et *vain*
tuit li plus fort et li plus sain.

[Les jeunes gens, qui n’avaient pas l’habitude d’endurer malaises et épreuves, étaient demeurés longtemps en mer, ce qui avait nui à leur santé : ils avaient tous perdu leurs couleurs et même les plus forts et les plus vigoureux étaient affaiblis et *épuisés*.]

Le sens originel du mot latin (< *vanum* [‘vide’]) pourrait sans doute aller jusqu’à justifier une traduction qui décrirait Fénice comme ‘vidée de son âme’ ou ‘vidée de conscience’. Cependant, une fois que l’on suit cette interprétation, c’est l’adverbe « *molt* » qui devient dérangent : la plupart des traductions évitent cette difficulté en le laissant de côté, car à propos de l’expression ‘sans connaissance’ tout degré semblerait bizarre (*‘être *très* sans connaissance’ ou *‘être *beaucoup* sans connaissance’). En outre, cette interprétation même induirait une certaine contradiction au sein du récit. Car, comme nous venons de le démontrer, quoique Fénice ne bouge pas et paraisse morte, elle entend et perçoit tout de même tout ce qui se passe, et lorsqu’elle entre dans sa léthargie (v. 5768-5770) et lorsqu’elle en sort (v. : 6214-6217). Cet état d’éveil ne serait-il donc valable que pendant les phases intermédiaires ? Cela nous semble peu probable, car Fénice une fois revenue à elle rapporte intégralement à Cligès tout ce qu’elle a subi, à savoir que les médecins l’ont cruellement blessée en lacérant sa chair, ce dont elle a failli mourir.

6250-6258

« Amis, amis, je ne sui pas

¹⁷⁷ Chrétien de Troyes, *Cligès*, éd. L. Harf-Lancner, p. 392.

del tot morte, mes po an faut.
De ma vie mes ne me chaut.
Je me cuidai gaber et faindre,
mes or estuet a certes plaindre,
car la Morz n'a soing de mon [gap].
Merveille iert se vive an eschap,
car trop m'ont li mire bleciee,
ma char ronpue et depeciee.

Malgré son apparence, Fénice percevait donc les événements, non seulement le deuil de son entourage mais aussi les machinations et les tortures cruelles des trois médecins. Cette présence active de Fénice est même soulignée lors de cette dernière scène : l'auteur ajoute que Fénice « se tait » et « abandonne son corps à leurs coups et leurs tortures ».

5996-5997

Cele se test ne ne lor vie
sa char a batre n'a malmetre.

Ce que le texte accentue, ce n'est donc pas que la jeune fille est empêchée d'agir à cause de l'inertie de son corps, ce qu'elle est d'ailleurs certainement, mais comme si son absence de réaction dépendait uniquement de sa propre volonté, ce qui suggère un état actif/conscient. En effet, les diverses éditions ne s'accordent visiblement pas sur ce point : quelques-unes se réfèrent à une autre tradition manuscrite en remplaçant « *vainne* » par « *mate* », ce qui semble renforcer la thèse de l'inconscience.

6130

Qui molt iert *mate* et amortee
[qui était comme morte et *sans expression*]¹⁷⁸

6192

Qui molt est *vainne* et amortee
[... *inanimée*, à demi morte]¹⁷⁹

¹⁷⁸ Chrétien de Troyes, *Cligès*, Édition critique du manuscrit B.N. fr. 12560, traduction et notes par Ch. Méla et O. Collet, Le livre de poche, Lettres gothiques, Paris, 1994, p. 416.

¹⁷⁹ Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, Édition publiée sous la direction de D. Poirion, "Cligès" texte établi, traduit, présenté et annoté par Ph. Walter, Paris, 1994, p. 322.

Ce détail devient significatif surtout dans un autre contexte, lorsque nous mettons en parallèle l'œuvre de Chrétien de Troyes avec le roman byzantin de Théodore Prodrome (*Rhodanthé et Dosiclès*). Car, sur ce point, la fausse mort de Fénice est parfaitement consonante avec celle de Rhodanthé, toutes les deux étant bien conscientes dans leur catalepsie.¹⁸¹ Or, sur cette question de traduction susceptible d'ouvrir une perspective bien plus vaste, l'interprétation du vers 6192 dans *Cligès*, traitant de l'exhumation de Fénice, semble tout à fait capitale.

Le thème de l'enterrement, élément important lié au motif de la « vivante ensevelie », ne manque pas non plus dans cette histoire. Malgré les tentatives brutales des trois médecins venus de Salerne, voulant à n'importe quel prix prouver que l'impératrice feint seulement la mort (S 180 WOUNDING OR TORTURING), Fénice finit par être considérée comme sûrement morte et mise dans un cercueil extraordinaire (F 778 (B) EXTRAORDINARY TOMB) fait par le serviteur de Cligès, Jehan, « de telle sorte » que la jeune fille une fois enterrée (v. 6102-6144 ; V 60 FUNERAL RITES. R 49.4 (G) CAPTIVITY IN GRAVE, TOMB) « ne risque pas la mort ni l'étouffement ». L'évasion de la vivante ensevelie hors du sépulcre ne se fait pas longtemps attendre : Fénice sera exhumée par son ami et amenée – toujours cataleptique (v. 6195 : « *el ne se muet ne ne dit mot* » – dans une tour secrète. C'est alors que la potion commence à cesser de faire effet (D 791.1 DISENCHANTMENT AT END OF SPECIFIED TIME) et la jeune fille revient à elle (D 1978 WAKING FROM SLEEP).

Dans ce récit, le motif de la « vivante ensevelie » apparaît donc dans toute sa splendeur, si bien que les auteurs postérieurs, traitant du motif de la « morte vivante » ne peuvent guère en éviter l'influence : ouvertement ou non, ils puisent tous presque sans exception, dans l'œuvre du romancier champenois. La réception du modèle de Chrétien concernant le motif de la « morte vivante » dans des œuvres postérieures est plus ou moins évidente et démontrable. Il n'en est pourtant pas de même en ce qui concerne sa provenance. C'est cette question délicate que nous allons essayer de considérer par la suite : jusqu'ici, la supposition de l'existence d'un poème d'origine byzantine, relatant l'histoire de la femme de Salomon, a constitué notre seul point de repère.

¹⁸⁰ Chrétien de Troyes, *Cligès*. Présentation, traduction, annexes, chronologie et bibliographie par M. Rouse, GF Flammarion, Paris, 2006, p. 318.

¹⁸¹ Sur cette question, voir encore l'analyse de l'épisode de fausse mort dans le roman de Théodore Prodrome.

2.2. La « morte vivante » dans le *Cligès* et le roman grec :

Dans *Cligès*, pour expliquer le motif de la « morte vivante », on suppose avant tout l'influence d'une histoire byzantine s'inspirant de la tradition biblique, qui raconte la fausse mort de la femme de Salomon.¹⁸² Cette légende servait visiblement à illustrer que personne n'est à l'abri des ruses méchantes des femmes, si sage soit-il, comme le roi Salomon dont la femme, voulant le quitter sans scandale pour un autre homme, mijota astucieusement un stratagème : elle fit semblant d'être morte. Le roi, méfiant, ordonna de lui verser du plomb fondu dans les mains pour s'assurer qu'elle était bien morte. Cependant, la reine, avec une détermination étonnante, ne donna aucun signe de douleur, ce qui convainquit finalement le roi et ses médecins. On l'ensevelit, mais la nuit suivante son amant l'enleva du sépulcre et ils s'enfuirent. Cette légende ne nous est parvenue que dans des versions slaves et allemandes qui proviennent vraisemblablement d'un roman byzantin, probablement un poème, aujourd'hui perdu.¹⁸³ Toutefois, à cause des différences visibles entre ces versions et le *Cligès*, G. Paris pense que ce n'était pas directement le conte byzantin que Chrétien avait utilisé pour son roman mais une version latine – rédigée selon lui par un clerc français – qui aurait dû se trouver dans le livre auquel l'auteur fait allusion dans son prologue¹⁸⁴. Chrétien prétend avoir trouvé le conte dont il s'inspire dans un des livres de la bibliothèque de la cathédrale de Saint-Pierre à Beauvais.

18-21

Ceste estoire trovons escrite,
Que conter vos vuel et retraire,
En un des livres de l'aumaire
Mon seignor saint Pere a Biauvez.

C'est d'après un court récit citant l'histoire de Cligès, inséré dans un roman du XIII^e siècle, *Marques de Rome*, que G. Paris tente de reconstruire le contenu de cette version latine supposée.¹⁸⁵ Car en se rangeant à l'avis de W. Foerster, G. Paris, lui aussi, suppose que l'auteur du *Marques de Rome* – au lieu de reprendre le roman de Chrétien – puisait plutôt, en toute indépendance, à la même source que celui-ci.¹⁸⁶ Étant donné que l'extrait du *Marques*

¹⁸² G. Paris, *op. cit.*, p. 308-327. U. T. Holmes, *op. cit.*, p. 80-84. On peut trouver une allusion *expressis verbis* à cette légende dans le vers 5860 du *Cligès*, lorsque les médecins de Salerne évoquent le cas de la femme de Salomon.

¹⁸³ G. Paris, *op. cit.*, p. 317.

¹⁸⁴ G. Paris, *op. cit.*, p. 309.

¹⁸⁵ G. Paris, *op. cit.*, p. 310-313.

¹⁸⁶ G. Paris, *op. cit.*, p. 312-313.

de Rome semble présenter l'histoire dans un état « primitif » (au sens d'être plus proche de la version originale) que le *Cligès*, G. Paris le considère comme le « représentant » de la version latine. Ainsi, il pense que même ce résumé latin – s'inspirant d'une tradition déjà modifiée à Byzance – contenait les différences les plus marquantes distinguant l'œuvre de Chrétien et le récit du *Marques de Rome* d'autres variantes, dont les plus importantes sont les suivantes : 1. l'action est déposée à Constantinople 2. au lieu du roi Salomon il s'agit de l'empereur de Byzance ; 3. l'amant est le neveu de l'empereur et il s'appelle Cligès.¹⁸⁷ Toujours selon G. Paris, c'était justement cette ressemblance étonnante avec la situation initiale du *Tristan* (triangle amoureux) et la solution proposée au moyen de la fausse mort à cette problématique qui ont dû frapper Chrétien lorsqu'il voulait écrire son « anti-Tristan ». Selon cette idée, Chrétien n'a que servilement imité une histoire toute faite pour le cœur de son œuvre. Son seul mérite serait donc tout simplement de trouver le modèle parfait apportant le remède au problème tristanien. Sans même cela, le *Cligès* de Chrétien est souvent considéré par la critique comme inférieur à son pendant, et son auteur est accusé de maladresse et d'artificialité.¹⁸⁸ Ici j'aimerais néanmoins ajouter quelques nouveaux éléments qui, à mon avis, élucident mieux les finesses du *Cligès* et témoignent de l'ingéniosité et de l'originalité du romancier champenois.

Tout d'abord, à mon avis, la théorie de G. Paris concernant la source directe de Chrétien soulève quelque doute. Même s'il existait à l'époque en France un livre contenant l'histoire de la femme de Salomon et que ce récit servait de source commune au *Cligès* et au *Marques de Rome*, on ne peut en effet rien affirmer avec sûreté. Car pourquoi ne pas supposer que l'auteur du *Marques de Rome*, en écrivant son récit, ne se soit remémoré plusieurs histoires à la fois : celle de la femme de Salomon, celle du *Cligès* et même celle du *Tristan et Iseut*.¹⁸⁹ D'ailleurs, il paraît très étrange que le motif d'un tel triangle amoureux qui évoque fortement le *Tristan et Iseut*, légende très à la mode à l'époque en France, serait plutôt issu d'une tradition byzantine que de celui-ci. Et si c'est ainsi, le *Marques de Rome* ne peut plus être considéré comme « le représentant » de ce récit supposé latin. En effet, en ce qui concerne cette question – la source directe et ce prétendu livre de la bibliothèque de Beauvais (jamais retrouvé par ailleurs) – je partage l'opinion de Ph. Walter qui pense que, malgré l'affirmation de l'auteur, la source directe du *Cligès* est un conte entendu par celui-ci. Selon lui, Chrétien – pareillement à d'autres écrivains médiévaux réticents à avouer qu'ils

¹⁸⁷ G. Paris, *op. cit.*, p. 313.

¹⁸⁸ G. Paris, *op. cit.*, p. 293 ; J. Frappier, *op. cit.*, p. 121 ; H. Hauvette, *op. cit.*, p. 108.

¹⁸⁹ Selon L. Harf-Lancner il est également probable que ce conte « enrichit son résumé de *Cligès* d'éléments folkloriques ». L. Harf-Lancner, « Un simili-Tristan », In Chrétien de Troyes, *Cligès*, p. 29.

s'inspirent de traditions orales – se réfère à une source écrite imaginaire.¹⁹⁰ Il est donc bien probable que ce livre n'a jamais existé et que cette déclaration de l'auteur n'est qu'une forme de stratégie d'authentification. Ensuite, l'intention de l'auteur en écrivant le *Cligès* paraît claire : il a voulu donner une version plus morale, plus « courtoise » du *Tristan*, éviter tout élément scandaleux (l'adultère avant tout), présenter une « nouvelle Iseut » (plutôt d'ailleurs qu'un « nouveau-Tristan »)¹⁹¹ améliorée dans ses mœurs et son comportement. Or, l'histoire biblique, telle que nous la connaissons d'après les versions qui subsistent, trace un portrait totalement négatif, voire diabolique, des femmes qui, pour satisfaire leur passion, sont capables de toutes les ruses et fourberies. Les machinations de la femme de Salomon, sa maladie feinte et sa mort simulée, toutes lui servent à éviter son mari, à s'évader du mariage sans scandale pour en contracter un autre. Dans *Cligès*, la fausse mort est cependant placée sous un tout autre jour. Si Chrétien insère dans son roman ce thème, ce n'est pas du tout pour souligner le caractère diabolique de la femme, mais tout au contraire, d'en présenter un exemple positif. C'est justement avec ce stratagème que son héroïne arrive à éviter le sort immoral d'Iseut et à trouver une solution à une telle situation qui dans *Tristan* semblait tout à fait désespérée, ne menant les amants qu'aux vices et à la tragédie finale. Le motif de l'adultère est également absent dans *Cligès* :¹⁹² d'une part les amants ne s'aiment pas avant la fuite de l'héroïne, comme dans *Tristan*, d'autre part Fénice n'est pas proprement dite la femme d'Alis, puisque leur mariage n'était pas en réalité « consommé ». En plus, l'acte de Fénice – refuser ce mariage – est entièrement justifié, car selon l'histoire c'était d'abord Alis qui avait rompu son serment en se mariant, rendant donc cette union illégale.¹⁹³ Chrétien introduit en outre un élément important¹⁹⁴ qui permet d'éviter une certaine invraisemblance de l'histoire : tandis que la femme de Salomon n'avait que simulé la mort, il était donc fort invraisemblable qu'elle ait subi les tortures sans un cri, Fénice prenait une potion qui la rendait cataleptique. Tout bien considéré, il me semble douteux que l'histoire de la femme de

¹⁹⁰ Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, p. 1116. Sur le topos du « manuscrit trouvé » voir encore E. Baumgartner, « Du manuscrit trouvé au corps retrouvé », In *Le topos du manuscrit trouvé*, éd. J. Herman et F. Hallyn, Louvain, 1999, p. 1-14.

¹⁹¹ Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, p. 1126.

¹⁹² Sur ce point S. Burch formule une opinion toute inverse: en se fondant sur des faits juridiques de l'époque, elle met en doute le caractère innocent de la relation entre Fénice et Cligès. Voir S. L. Burch, « *Amadas et Ydoine, Cligès, and the impediment of crime* », *Forum for modern language studies*, 36, 2000, surtout p. 190.

¹⁹³ Dans la première partie du roman, à cause de la fausse annonce de la mort d'Alexandre, père de Cligès, c'est son cadet, Alis qui est couronné empereur. Néanmoins, après le retour de celui-ci ils concluent un marché : Alis peut garder le titre d'empereur tandis qu'Alexandre exercera en vérité le pouvoir. Alexandre pose encore une condition : pour que l'héritage de Cligès soit assuré, Alis n'aura jamais le droit de se marier.

¹⁹⁴ Bien que dans certaines variantes de l'histoire de la femme de Salomon le motif du narcotique apparaisse sporadiquement, dans la version originale il était apparemment absent, car dans l'histoire c'était justement ce fait – que la reine, pour contenter sa passion, a pu endurer sans aucun sortilège n'importe quelles tortures – qui souligne la capacité diabolique des femmes. G. Paris, *op. cit.*, p. 316.

Salomon ait servi de modèle unique et principal à Chrétien pour écrire son *Cligès*. Il existe cependant une autre tradition du motif de la « morte vivante » – dont l’esprit, me semble-t-il, est beaucoup plus proche de celui du *Cligès* – et que G. Paris ne mentionne qu’au passage :¹⁹⁵ dans ce cycle de récits, il s’agit de la jeune fille qui, voulant échapper à un mariage insupportable, se fait passer pour morte à l’aide d’une potion. Ce thème apparaît pour la première fois dans un roman grec, dans *Les Éphésiaques* de Xénophon d’Éphèse. C. Gesner, dans son ouvrage sur l’influence du roman grec dans l’œuvre shakespearienne,¹⁹⁶ démontre que Shakespeare lui aussi s’est inspiré indirectement de ce roman avec *Roméo et Juliette*. Puisqu’apparemment Masuccio de Salernitano, dont l’œuvre (« *Mariotto Mignanelli et Gianozza Saracini* ») reprise par Luigi da Porto a fourni la source pour *Roméo et Juliette* de Shakespeare, – grâce à son contact avec les cercles humanistes – aurait pu connaître un certain manuscrit, le manuscrit de *La Badia*, contenant le roman de Xénophon dont il semble reprendre plusieurs motifs, notamment la potion et la fausse mort.¹⁹⁷ Dans *Les Éphésiaques*, à l’image du schéma des romans grecs, il s’agit de jeunes mariés, Habrocomès et Anthia, qui, à cause d’un dieu en colère, Éros, doivent se séparer. Avant de subir néanmoins des aventures périlleuses et de dures épreuves, ils jurent de se rester fidèles à tout prix. Et c’est bien comme cela, car il n’est ni danger ni difficulté qu’ils n’affrontent pour tenir leur promesse. Il en est ainsi lorsqu’Anthia se trouve dans une situation difficile. Le Préfet de paix en Cilicie, nommé Périlaos, ayant arraché la fille aux mains de brigands, tombe amoureux d’elle et veut l’épouser.

Livre II, 13, 8.

Ἢ δὲ τῆ μὲν πρὸς ταῦτε γέ, ὁ κὶ χούσα δὲ τὶ ποιήσει βιάζομινθ καὶ πολλὰ
 γκειμινθ, δεῖσασα μὲ καὶ τὶ τολμᾶσς βιαιότερον, συγκατατίθεται μὲν τῶν γέμων
 ,
 κετενεὶ δὲ ἀλλῶν ἄναμειναι χρῶνον ἄλλογον ἔσον φερὲν τρισκοντα, καὶ ὡχραντο
 v
 τηρῶσαι· καὶ σκᾶπεται <μὲν τι>, ἄ δὲ Περὶ λαοφ πεῖθεται καὶ πᾶμνυται τηρᾶσαι
 v
 ἀλλῶν γέμων Ἰγνῶν εἶφ ἔσον ♦ v ἄ χρῶνοφ διᾶλλθς.
 [Anthia, d’abord, résiste ; mais elle se dit qu’elle ne pourra rien s’il veut la contraindre et s’il devient trop pressant : dans la crainte qu’il ne veuille user de violence, elle feint de consentir

¹⁹⁵ G. Paris, *op. cit.*, p. 317.

¹⁹⁶ C. Gesner, *op. cit.*

¹⁹⁷ C. Gesner, *op. cit.*, p. 62-64.

au mariage, mais lui demande de l'ajourner quelque peu – de trente jours seulement – et, jusque-là, de la laisser pure : elle allègue je ne sais quel prétexte, auquel Périlaos ajoute foi : il jure de la laisser pure jusqu'à ce que soit passé le délai qu'elle a fixé.]¹⁹⁸

Pourtant, le jour des noces approchant, Anthia ne trouve pas de solution et décide de mourir plutôt que de devenir infidèle à son amant.

Livre III, 5, 1.

Ἦφ οὐκ ἐστὶν ἄλλο τι περὶ τῆς γάμου κτεταλέστο τῆς Περὶλαοῦ, φηεστὶς κεί δὲ ἴσως μὴ
... ἴσως ἄνθρωπος κτεταλέστο κτεταλέστο νυμφικῆς : ἴσως ἀνετο δὲ οὐκ ἐστὶν νυμφὶς οὐκ ἐστὶν μεθ' ἴσως
ἀν

δακρυσουσα, ἄλλ' ἔτι περὶ τῆς φθάλμῳ ἐγένετο ἄβροκῶμην. ... « Ἐλλὰ, φηεστὶς μου
παστὴν ἄβροκῶμου ψυχῆς, μηδὲν τι ἴσως μὴ οὐκ ἐστὶν λυπηθῆς, οὐ γὰρ <ὄν> ποτε οὐκ ὄσα
'δικασαίμην σε : ἴσως οὐκ ἐστὶν, καὶ μὴ ἴσως θανάτου μετὰ νύμφης σὺ ».

[Tout était donc prêt pour les noces de Périlaos : le jour en était venu ... Anthia était revêtue de la parure nuptiale ; mais l'infortunée ne cessait de pleurer jour et nuit : sans cesse Habrocomès était devant ses yeux ... « O Habrocomès, âme chère entre toutes, que je ne te sois point un sujet d'affliction : jamais, de ma volonté, je ne saurais te faire offense ; j'irai vers toi, et jusqu'à la mort je t'aurai gardé ma foi d'épouse ! »]

Exaspérée, elle sollicite finalement l'appui d'un médecin venu de son pays, Eudoxos, en lui demandant du poison.

Livre III, 5, 7.

καὶ τῆς μὴ ἴσως ἀνασταντα ἴσως ἀνασταντα γάμου (οὐκ ἐστὶν γὰρ τῆς συνθηκῆς παραβῆσομαι
αἱ

τῆς περὶ τῆς ἄβροκῶμην οὐκ ἐστὶν τῆς οὐκ ἐστὶν ἴσως ἀνασταντα (οὐκ ἐστὶν γὰρ τῆς συνθηκῆς παραβῆσομαι), σὺ τὸ ἐν βουλήσιν ἴσως ἐστὶν
οὐκ,

φάρμακον ἐπιδοθῆναι, ἴσως καὶ μετὰ παλαιῆς τῆς κακοδαίμονα.

[« ... pour rien au monde, je ne veux subir l'union qui s'apprête, - car je ne violerai pas la promesse qu'Habrocomès a reçue de moi, et je ne ferai pas fi de mes serments -, c'est à toi de venir à mon secours : trouve un poison qui mettra fin à ma misère. »]

¹⁹⁸ Je cite toujours le texte et la traduction (quelques fois au besoin modifiée par moi-même) des *Éphésiaques* de l'édition suivante : Xénophon d'Éphèse, *Les Éphésiaques*, Texte établi et traduit par G. Dalmeyda, Paris, 1926.

Celui-ci, ayant pitié d'elle, lui donne à la place du poison un certain « *pharmakon* » qui, en réalité, n'entraîne qu'une fausse mort.

Livre III, 5, 11.

ἐν τοῦτῳ ἄλλογον διαλιπὺν ἔδοξοφ ῥηγεται κομῶζων θανῶσιμον <μῶν> οἴχῳ
φῶρμακον, ἄπνωτικῶν δῶ
[Eudoxos est bientôt de retour : il apporte un breuvage non de mort, mais de sommeil]

Résignée à tout, Anthia, avant la nuit de noces, boit la potion et semble mourir, ce qui bouleverse et provoque une immense douleur à son entourage.

Livre III, 6, 1-5 – 7, 1.

Καὶ ἰδὼν μῶν νῆξ ῥον, παρεσκευῶζετο δῶ ἔθλαμοφ ...
καὶ δῶ κομισθῶντοφ ῥκπῶματοφ,
λαβῶσα οἴδενῶφ ῥνδον ἀλτῶ παρῶντοφ ῥμβῶλλει τῶ φῶρμακον ...
ῥπτε τῶ φῶρμακον,
καὶ εἰθῶφ ῥπνοφ τε ἀλτῶν κατεῶχε καὶ ῥπιπτεν εῶφ γῶν, καὶ ῥποῶει τῶ φῶρμακο
ν ῥσα
ῥδννατο. ... ῶφ δῶ εῶσῶλθεν ἔπερῶλαοφ, εἰθῶφ ῥδῶν τῶν ἄνθῶαν κειμῶνην ῥξεπ
λῶγη
καὶ ῥνεβῶησε, θῶρυβῶφ τε πολῶφ τῶν κατῶ τῶν οῶκῶαν ῥον καὶ πῶθη συμμῶν, οῶμ
ωγῶ,
φῶβῶφ, ῥκπῶηξῶφ.
[Maintenant il est nuit ; la chambre nuptiale est apprêtée ... dès qu'elle se voit sans témoins,
elle prend la coupe qui vient de lui être apportée, elle y verse le poison ... et boit le breuvage :
celui-ci produisant tout son effet, elle tombe, saisie par le sommeil. ... Périlaos, entrant dans la
chambre, voit Anthia étendue sur le sol et jette un cri d'épouvante : dans la maison en désarroi
c'est tout ensemble gémissements, effroi, stupeur.]

Les funérailles une fois terminées et les endeuillés partis, la jeune fille, dans son sépulcre, reprend connaissance et se lamente sur son sort. Mais peu après des voleurs y pénètrent et l'emmènent.

Livre III, 8, 1-5.

καταλειφῶσα δῶ ῥν τῶ φῶν ἄνθῶα ῥαυτῶφ γενομῶνη καὶ σῶνεῶσα ῥτι μῶ τῶ

siècle » se résumait en effet « à trois personnalités, Jean Sarrazin et les deux Guillaume de l'abbaye de Saint Denis ... dont la science hellénique contraste avec l'ignorance profonde, voire désespérée, où est plongé le reste du royaume » et même le « grand penseur politique Jean de Salisbury ... lui-même ne parvint qu'à une très médiocre connaissance de la langue hellénique ». ²⁰¹ Cependant, l'existence d'une certaine tradition orale de ce roman ne peut pas être complètement exclue, car à l'époque, *Les Éphésiaques* et d'autres romans hellénistiques étaient encore lus à Byzance, et au XII^e siècle de nouveaux romans ont été écrits s'inspirant de ceux-ci. ²⁰² Or, pendant cette période-là, en raison des croisades, les relations franco-byzantines se sont considérablement développées. Aliénor d'Aquitaine, qui jouait un rôle prépondérant également dans la vie littéraire ²⁰³, a elle-même participé à la deuxième croisade en accompagnant son mari Louis VII. Aliénor était sans doute fascinée par ce « monde grec », la preuve en est que peu après son retour, trois romans français « à la grecque » ont été successivement rédigés (*Thèbes*, *Eneas*, *Troie*) – selon toute vraisemblance à la demande et avec le soutien de celle-ci. ²⁰⁴ En outre, il serait utile d'éclaircir la relation exacte entre Aliénor et la Sebastocratorissa Eiréné, belle-sœur de l'empereur byzantin, car leur profil, selon E. M. Jeffreys, ont beaucoup de points communs. ²⁰⁵ Eiréné, pareillement à Aliénor, était une protectrice puissante de la littérature, tenant un cercle littéraire autour d'elle. Théodore Prodrome, l'auteur de l'un des quatre romans grecs parvenus jusqu'à nous du XII^e siècle, était d'ailleurs son protégé. Et bien qu'aujourd'hui nous ne voyions pas encore clairement s'il peut y avoir un rapport entre les deux événements comme E. M. Jeffreys le souligne, ²⁰⁶ il est intéressant de noter que les premiers romans français voient le jour exactement à la même époque – au XII^e siècle – où ce même genre renaît à Byzance. Une relation personnelle entre ces deux femmes est très probable. Il est peu vraisemblable qu'Aliénor – pendant son séjour à Constantinople – n'ait pas rencontré Eiréné, deuxième femme de la cour impériale, ou bien

²⁰¹ P. Boulhol, *op.cit.*, p. 63 ; Sur les traducteurs grec au XII^e siècle voir encore Ch. H. Haskins, *The Renaissance of the Twelfth Century*, Harvard University Press, 1927, p. 278-302.

²⁰² Sur les romans grecs à l'époque byzantine, voir R. Beaton, *op. cit.*.

²⁰³ Sur ce sujet, voir R. Lejeune, « Rôle littéraire d'Aliénor d'Aquitaine et de sa famille », *Cultura Neolatina*, 14, 1954, p. 5-57 ; R. Lejeune, « La femme dans les littératures française et occitane du XI^e au XIII^e siècle : "Le mécénat féminin" », *Cahiers de civilisation médiévale*, 20, 1977, p. 204-208 ; E. M. Jeffreys, « The Comnenian Background to the *Romans d'Antiquité* », *Byzantion*, Tome L., Bruxelles, 1980, p. 455-486 ; J. Markale, « La reine des troubadours », In *Aliénor d'Aquitaine*, Paris, 1983, p. 129-175 ; J. Flori, *Aliénor d'Aquitaine. La reine insoumise*, Biographie Payot, Paris, 2004, p. 394-397 et 400-413.

²⁰⁴ R. Lejeune, « Rôle littéraire d'Aliénor d'Aquitaine et de sa famille », p. 20-24 ; R. Lejeune, « La femme dans les littératures française et occitane du XI^e au XIII^e siècle : "Le mécénat féminin" », p. 206-207 ; E. M. Jeffreys, *art. cit.*, p. 458-462.

²⁰⁵ E. M. Jeffreys, *art. cit.*, p. 474-475.

²⁰⁶ E. M. Jeffreys, *art. cit.*, p. 475.

l'impératrice elle-même, également passionnée de littérature.²⁰⁷ Ainsi, Aliénor a dû entendre parler des romans grecs dont certains motifs ont peut-être pu – grâce à elle – passer à la littérature française.²⁰⁸ En effet, le *Cligès* n'est pas le seul roman français du Moyen Âge qui évoque quelques motifs des romans grecs. À part l'histoire de Néronès, dont nous allons parler en détail, dans *Floire et Blanchefleur*, autre roman couronné de succès à l'époque, nous pouvons également en retrouver des traces. Ici, ce n'est pas le motif de la « fausse mort » qui apparaît, mais la recherche du tombeau de la fille fallacieusement annoncée morte à son amant. Floire, tout comme Habrocomès – sauf que celui-ci n'en entend que parler –, trouve le sépulcre de son amie vide, ce qui l'incite à la chercher ailleurs. En outre, il semblerait que le premier roman de Chrétien, *Érec et Énide*, montre également quelques traces de ce genre,²⁰⁹ ce qui vaudrait la peine d'être étudié plus profondément.

Apparemment Chrétien connaissait donc et utilisait parallèlement deux traditions du motif de la « morte vivante », celle de la femme de Salomon, et celle du roman grec. Et c'est justement en ceci – la manière dont il traite ses sources en les modifiant et combinant – que résident son ingéniosité et sa virtuosité en tant que romancier. À mon avis, c'est même grâce à lui que l'histoire est transposée en « Grèce ». Car, outre ses considérations pour introduire dans son œuvre des éléments politiques actuels,²¹⁰ ce qui paraît d'ailleurs bien possible, Chrétien aurait pu sans doute trouver un excellent milieu en Grèce et dans le monde des romans grecs pour son « anti-Tristan ». Puisque l'idéal de ces œuvres (fortement méprisées à leur époque et considérées comme de genre « sous littéraire »), qui sont presque sans exception des histoires amoureuses, est avant tout la fidélité totale des amants. L'adultère y apparaît uniquement au niveau des personnages secondaires et toujours comme un exemple effrayant. De plus, d'autres motifs caractéristiques des romans grecs, que H. Hunger a regroupés en 12 points,²¹¹ apparaissent également dans l'œuvre de Chrétien. Hormis « la fausse mort » (N°8)²¹² et « l'importance marquée de la fidélité charnelle » (N°12), on peut y

²⁰⁷ E. M. Jeffreys, art. cit., p. 473.

²⁰⁸ Apparemment Chrétien lui-même était – au début de sa carrière – au service de celle-ci, voir R. Lejeune, « Rôle littéraire d'Aliénor d'Aquitaine et de sa famille », 29-30 ; R. R. Bezzola, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en occident*, Paris, 1963, p. 306.

²⁰⁹ Selon R. R. Bezzola, la nouveauté de ce roman est que les amants sont mariés dès le début de l'histoire et les aventures ne débutent que plus tard (R. R. Bezzola, *op. cit.*, p. 308). Or, cette structure, qui n'est pas du tout typique des romans courtois, caractérise cependant presque tous les romans grecs.

²¹⁰ E. Baumgartner, *Emmanuèle Baumgartner présente "Érec et Énide", "Cligès", "Le Chevalier au lion", "Le Chevalier de la Charrette" de Chrétien de Troyes*, p. 53.

²¹¹ H. Hunger, *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner*, p. 123-125.

²¹² D'après le numérotage de H. Hunger.

retrouver des motifs comme « l'amour à première vue » (N°5)²¹³, « Éros comme "Tyran" » (N°9) ou « la faiblesse et l'extrême sensibilité du héros »²¹⁴ (N°11). D'autres motifs typiques qui ne figurent pas dans le catalogue de Hunger, et qui semble être présents dans le *Cligès*: 1. la beauté exceptionnelle du héros et de la héroïne, qui sont si beaux que les gens les prennent pour des dieux ; 2. héroïne courageuse et vaillante, héros indécis et un peu efféminé ; 3. la première rencontre où les jeunes gens tombent amoureux se fait souvent à l'occasion d'une fête – dans un temple ou un sanctuaire ; 4. la maladie d'amour (l'amour se manifeste en symptômes physiques) ; 5. enlèvement ; 6. fausse annonce de la mort de quelqu'un ; 7. erreur d'identité ; 8. naufrage ; 9. potion entraînant la fausse mort.²¹⁵ Si Chrétien place donc son « anti-Tristan » à Constantinople, c'est qu'il a peut-être voulu l'adapter au monde des romans grecs dont l'idéal amoureux aurait dû parfaitement refléter ses conceptions sur l'amour. Il joue toutefois visiblement avec cette diversité des sources. Lors de la scène en question, Chrétien semble par exemple préciser que, malgré toutes les ressemblances, le cas de son héroïne n'est pas celui de la femme de Salomon. Quand le bruit court que Fénice est morte, trois médecins font irruption dans le palais impérial, qui – en se remémorant de l'acte méchant de la femme de Salomon – pensent que Fénice, elle aussi, simule seulement la mort et promettent à l'empereur de prouver que sa femme est bien vivante. Comme ils ne peuvent lui tirer aucun signe de vie, ils se mettent à l'infliger d'atroces supplices. Dans cette scène presque humoristique – pour prouver que la femme vit les médecins la tuent presque – on voit clairement que Chrétien se dissocie de l'esprit de l'histoire biblique et que toute sa sympathie est pour Fénice. Sorte de *mise en abyme*, l'histoire de la femme de Salomon s'intercale dans le récit de telle façon qu'elle lui semble présenter un miroir courbe. En forme réduite, elle se réfère à un cas semblable à celui du récit majeur – la maladie et la mort simulées d'une femme pour éviter son mari – cependant son message est tout à fait négatif en soulignant la méchanceté féminine. Or, le public contemporain connaissait sans doute cette tradition de caractère satyrique aux dépens des femmes. Si Chrétien la fait donc figurer dans son récit, il

²¹³ C'est bien sûr un motif tout à fait topique, néanmoins il faut ajouter que dans les romans courtois il est moins fréquent parce que ceux-ci, suivant la conception de la « *fin'amors* », l'amour doit plutôt se mériter et est le résultat d'un libre choix. Sur ce point, le *Tristan* de Béroül a été beaucoup critiqué, car l'amour des amants y est dû purement au hasard et aux pratiques magiques ; c'est par accident que Tristan et Iseut boivent le philtre – ils le prennent pour du vin – à l'origine destiné à Marc et Iseut. Dans une autre variante dite « courtoise », celle de Thomas, les amants s'aiment déjà avant de boire le philtre.

²¹⁴ Cligès, tout comme les héros des romans grecs, ému par les sentiments, ne peut pas toujours retenir ses larmes, et par rapport à l'héroïne, semble beaucoup moins décidé et astucieux. À cause de cette attitude, entre autre, il était déjà qualifié d'« anti-héros », et on supposait même une certaine ironie envers lui de la part de l'auteur. Voir J. Kooijman, « Cligès, héros ou anti-héros ? », *Romania*, 100, 1979, p. 505-519.

²¹⁵ Évidemment, dans le roman de Chrétien, plusieurs de ces thèmes – notamment « Éros comme "Tyran" » ou « maladie d'amour » – sont sans doute dus aux auteurs latins, à Ovide avant tout, comme J. Frappier, lui aussi le souligne. J. Frappier, *op. cit.*, p. 111.

est plus possible qu'il veuille s'en démarquer plutôt que la désigner comme source d'inspiration. C'est ce que l'on peut remarquer dans la suite de la scène : bien que les médecins aient tout à fait raison et qu'en évoquant l'exemple de la femme du roi biblique ils établissent « un diagnostic » valable, ce sont finalement eux qui deviennent ridicules et sont chassés, presque lynchés par les citoyens enragés. Chrétien « défend » donc son héroïne non seulement de la suite des tortures, mais aussi – ainsi dire – de la mauvaise réputation que rappelait sans doute l'exemple biblique aux esprits. Néanmoins, toute belle et avantageuse que soit l'image de la femme peinte par l'auteur, à la fin du roman celui-ci ne manque pas d'y donner une chiquenaude. L'œuvre se termine par la constatation que c'est depuis lors en effet que tous les empereurs byzantins, craignant d'être trompés comme Alis par Fénice, gardent leurs femmes comme des prisonnières. Par cette palinodie, tout le sérieux du roman est remis en question. Et c'était peut-être justement l'intention de Chrétien : pour atténuer la gravité et même l'artificialité de son « Tristan corrigé », il ajoute une remarque ludique qui détourne ou au moins met en question le sens de tout le récit.²¹⁶ Ce phénomène n'était pas d'ailleurs unique à l'époque. André le Chapelain par exemple, qu'évoque également L. Polak à propos de la fin du *Cligès*,²¹⁷ contemporain et confrère de Chrétien à la cour de Marie de Champagne, lui aussi rajoute une palinodie à la fin de son œuvre théorique sur l'amour (*De Amore*). Tandis que dans les deux premiers livres il se montre ardent défenseur de l'amour (même de l'amour charnel !) dont il décrit les joies et les effets bienfaisants visiblement avec plaisir et qu'il définit comme « *omnium bonorum radix* », dans le troisième, il se transforme en ennemi acharné jusqu'à aller à la misogynie endurcie.

L'œuvre de Chrétien, donc loin d'être maladroite et peu originale, comme la critique veut souvent la présenter, possède à mon avis beaucoup de finesse et de raffinement. L'auteur traite avec virtuosité les différentes traditions du motif de la « morte vivante » tout en y ajoutant son génie de romancier, qui ne manque ni d'originalité ni d'humour.

²¹⁶ Sur les éléments ironiques et humoristiques dans le *Cligès* voir encore P. Haidu, *Aesthetic Distance in Chretien de Troyes : Irony and Comedy in Cligès and Perceval*, Genève, 1968, passim ; L. Polak, « Cligès, Fénice et l'arbre d'amour », *Romania*, 93, 1972, p. 303-316.

²¹⁷ L. Polak, art. cit., p. 316.

3. *Amadas et Ydoine*

3.1. Analyse :

Le roman d'*Amadas et Ydoine*, écrit vraisemblablement entre 1190 et 1200 selon la datation la plus récente²¹⁸, fait également partie des récits « anti-tristanien ». En effet, cette œuvre semble un « Tristan hyper-corrigé », dans le sens où il reprend et corrige la trame de *Cligès* lui-même étant un « Tristan corrigé », que A. Micha a considérée comme un « Néo-Cligès »²¹⁹, l'idée qui reste toujours valable et incontestée par la critique récente.²²⁰ S. L. Burch, qui met en doute toute la morale de *Cligès* en affirmant que le mariage de Fénice avec Alis, bien que « non consommé », était en réalité selon les lois de l'époque et selon la narration elle-même bien valable, ce qui résulte que cette œuvre – tout comme l'histoire de *Tristan et Iseut* – n'était pas à l'abri de l'adultère, voit également dans la scène de fausse mort et dans l'affirmation d'Ydoine (v. 6744-6759) des reproches critiques envers le roman de Chrétien de Troyes.²²¹

Dans le roman d'*Amadas et Ydoine* nous retrouvons les éléments principaux de *Cligès*, néanmoins modifiés et restructurés. Amadas, fils du sénéchal du duc de Bourgogne, devient amoureux de la fille de celui-ci, de la belle Ydoine. Quoique ce sentiment reste longtemps unilatéral, la jeune fille finira elle-même par être saisie par l'amour pour Amadas à tel point que les jeunes gens échangent d'anneaux. Amadas part ensuite pour faire ses épreuves et se couvrir de gloire. En retournant il apprend cependant qu'Ydoine va être, bien

²¹⁸ « The traditional dating of the composition of *Amadas et Ydoine* to c. 1190-1220 should therefore be revised to c. 1190-1200. », S. L. Burch, art. cit., p. 185.

²¹⁹ « Si *Cligès* était un Anti-Tristan ou un Néo-Tristan, *Amadas et Ydoine* est un *Cligès* revu et corrigé, une manière de Néo-Cligès. » A. Micha, « *Amadas et Ydoine* », In *Le Roman jusqu'à la fin du XIII^e siècle*, Grundriss 4, t. 1, Heidelberg, Carl Winter, 1978, p. 455.

²²⁰ « Ce roman forme la réponse critique à Chrétien de Troyes, dans la mesure où il allège la culpabilité des amants. Plus de poisons manipulés de leurs propres mains, plus de longues et coûteuses machinations et surtout, plus de Thessala. Le mensonge inoculé jour après jour au mari se résume ici à une nuit de duperie. » R. Wolf-Bonvin, « *Amadas, Ydoine et les faes de la dort-veille* », In *Magie et illusion au Moyen Âge*, Senefiance N° 42, 1999, p. 606. Sur *Amadas* « anti-Tristan » voir encore du même auteur : « Changer la mise : de *l'amans amens* à l'anti-Tristan », In *Textus. De la tradition latine à l'esthétique du roman médiéval. Le Bel Inconnu, Amadas et Ydoine*, Honoré Champion, Paris, 1998, p. 267-270 ; « The puritanical tone of *Amadas* can also be seen as a response to Chrétien's *Cligès*. [...] For example, the Anglo-Norman poet removes from his protagonists the taint of affinity which hangs over Chétien's couple, related as they are through marriage, in an intertextual calque of *Tristan and Yseut*. Chrétien himself had sharply diminished the incestuous link between his protagonists by excluding sexual relations from the heroine's marriage. The reaction of the *Amadas* poet is to remove all suggestion of incest by eliminating the uncle-nephew relationship altogether. » S. L. Burch, art. cit., p. 190-191.

²²¹ « In a similar puritanical spirit, the False Death motif from *Cligès* is dragged unconvincingly into *Amadas et Ydoine* in order, it seems, to provide a critique of the earlier work by giving the episode a moral outcome. Instead of using the False Death as the gateway to a life of adulterous sexual fulfilment, the lovers in *Amadas* will refrain from sexual relations and will seek instead to realise their marriage « par esgart de crestienté ». Ydoine's reminder to Amadas that adultery will destroy their hopes of a valid marriage can be read as reproof directed at Chrétien's couple and their pleasures in Jehan's secret garden. » S. L. Burch, art. cit., p. 191.

que contre son gré, mariée au comte de Nevers (T 108 (B) FORCED MARRIAGE. T 131.1.2.1 GIRL MUST MARRY FATHER'S CHOICE). Éprouvant une douleur ineffable, Amadas devient fou et sera enfermé. Quant à Ydoine, pour rester fidèle à son amour (T 210 FAITHFULNESS IN MARRIAGE (LOVE)) arrive – par un subterfuge – à éviter la consommation du mariage (T 288 WIFE REFUSES TO SLEEP WITH DETESTED HUSBAND. R 227.2 FLIGHT FROM HATED HUSBAND) et à se conserver vierge. Elle part ensuite en pèlerinage à Rome. Pendant son voyage, il retrouve son ami qu'elle ramène à la raison et avec qui après multiples aventures, ils prennent ensemble le chemin du retour. À la suite d'un court incident (Ydoine a failli être enlevée, mais grâce à son escorte est finalement arrachée à son agresseur, à un chevalier inconnu) la jeune fille sera cependant soudainement prise d'un mal étrange dont elle meurt (en apparence). (C'est là que commence la scène qui nous intéressera, la mort apparente d'Ydoine.) Après cet accident l'histoire se termine tout de même bien : Ydoine, une fois sortie de sa tombe par son ami et revenue à la vie, persuade le comte de Nevers à renoncer à leur union. La consommation du mariage indésirable éludée, et l'ombre de l'adultère exclu, le récit exaltera, tout comme *Cligès*, le mariage au lieu de la *fin'amor* : le comte de Nevers (trompé par une ruse lui faisant croire qu'il devra mourir lors de sa nuit de noces) renonce à la jeune fille, et tout se terminera bien par l'heureuse union des amoureux. Nous pouvons donc constater que l'histoire présente les traits essentiels des récits « anti-tristanien », quoique en forme restructurée, les accents légèrement décalés. Certes, la « fuite du mariage indésirable » y figure aussi comme thème central, le remède à cette problématique sera toutefois différent de celui de *Cligès* : ici ce n'est pas la fausse mort de l'héroïne qui apporte la solution, mais le consensus (quoique lui-même fondé d'un certain point de vue sur une tromperie) entre Ydoine et le comte de Nevers.

En ce qui concerne le thème de la fausse mort, il hante ainsi dès le début de l'histoire. Comme nous avons remarqué dans le chapitre sur la léthargie / mort apparente s'apparentent d'autres troubles physiques ou mentaux tels que la folie, la mélancolie, la perte de mémoire et la pâmoison. Dans tous ces cas, la personne touchée se trouve hors de sa vie et de la vie sociale pour laquelle elle devient morte temporairement. C'est cette parenté que souligne R. Wolf-Bonvin aussi à propos des trois « mises à épreuve » (languueur, folie, mort) dans *Amadas et Ydoine*.²²² F. Dubost insiste avant tout sur le caractère

²²² « Languueur, folie, mort. Chacune à leur manière, les épreuves excluent successivement les amants de la société courtoise dans laquelle ils se meuvent, en une sorte de « mort au monde » qui se concrétise chaque fois dans le corps inerte, absent à lui-même, de l'un d'entre eux, sur lequel se penche l'autre. Pâmoison mortelle puis sommeil du fou pour Amadas, léthargie magique pour Ydoine. » R. Wolf-Bonvin, « Amadas, Ydoine et les *Faës* de la dort-veille », p. 604.

initiatique de ces états proches de la mort qui sont suivis chaque fois d'une renaissance.²²³ Il décèle ensuite la fonction organisatrice de ces états au sein du roman d'*Amadas et Ydoine*, qui y mettent, selon lui, en place une « spirale initiatique ».²²⁴

Il s'agit donc d'abord des multiples évanouissements d'Amadas, causés par la douleur qu'il éprouve car son amour n'est pas payé de retour par Ydoine.

278-280

Et jete après un grant souspir.
Pales devint, aval s'acline,
Pasmés chiet devant la mescine.²²⁵

586-587

D'eures en autre couleur mue,
Mainte fois se pasme et tressue

777-780

Tant est foibles que cuer et cors
A la terre est cheüs pasmés ;
Pales, tains et descoulourés,
Tous estendus gist a la tere.

812-816

Li chevalier s'en vont tout droit
En la cambre u Ydoine estoit,
Et si li ont dit et conté

²²³ « Le trajet de l'amant-martyr débouchait déjà, on l'a vu, sur la mort et cette mort s'est retournée en renaissance avec le motif du baiser assimilé au souffle vital. L'alternance vie / mort / renaissance est fondamentale en structure de pensée mythique. Elle organise l'ensemble des scénarios initiatiques relevant des rites de passage. Vivre d'une vraie vie c'est toujours mourir à quelque chose afin de renaître à autre chose. » F. Dubost, « D'*Amadas et Ydoine* à *Jehan et Blonde*. La démythification du récit initiatique », *Romania*, 112, 1991, p. 393.

²²⁴ « L'histoire d'Amadas et Ydoine se maintient jusqu'au bout dans la spirale initiatique et se construit selon l'itinéraire mort/renaissance parcouru à trois reprises, sous des formes de plus en plus dramatisées. [...] D'un point de vue figuratif, l'amour malheureux est perçu par l'auteur d'*Amadas* comme une dislocation de l'être, un effondrement total de la personnalité. La passion que le héros porte à une femme inaccessible, ou à une femme qu'il croit avoir perdue, prend ici un caractère destructeur et s'exprime par des images ou des séquences narratives qui renvoient toutes à une phénoménologie de la mort, et au-delà de ces matériaux figuratifs, à une esthétique, voire à une esthétisation de la mort [...]. Avec ses variantes analogiques, la mort apparaît donc comme le grand principe organisateur du récit [...]. Les figures de la mort s'organisent ainsi en une série métaphorique : évanouissement, folie, sommeil, mort apparente. » F. Dubost, art. cit., p. 393-394.

²²⁵ Je cite toujours le texte dans l'édition suivante : *Amadas et Ydoine*, Roman du XIII^e siècle, édité par J. R. Reinhard, Paris, 1974.

Comment il trouverent pasmé
A l'uis de la cambre Amadas.

824-831

Amadas tout un an languist :
Li vis li taint et enpalist,
Li cuirs li tient mult pres des os,
Ne jour ne nuit n'a nul repos,
Li cars s'en va toute et defrit.
Un an tout plain gist en son lit
En tel tourment, en tel languer,
C'onques hom n'ot si grant doleur.

908-910

Chascuns le plaint et le regrete.
Il l'entent bien, un souspir jete ;
Puis se se pasme au revenir

1048-1056

Li ont le cuer si tourmenté,
Esfreé et desesperé
Et esperdu et amorti
Que pasmés chaï devant li ;
Si a de certes finement
Que riens ne voit n'ot ne entent.
Nient plus que pierre ne se muet,
Ne piet ne main mouvoir ne puet,
Ains gist ausi com s'il fust mors

1068-1074

El le regarde ou vis tot droit :
Com s'il fust mors jesir le voit,
Tout sans alaine et sans chaleur.
Tainte ot païle et la couleur ;
Ne quide pas qu'il soit pasmés,
Mais entresait a fin alés,
Car riens ne voit n'ot ne entent.

1088-1092

El le regarde doucement ;
Gesir le voit en tel tourment,
Et pale et froit, tout estendu,
Et voit qu'il a le sanc perdu
Dou vis qui bien avenoit.

À propos de ce « coma prolongé » d'Amadas, F. Dubost constate que celui-ci n'est en effet qu'une certaine réponse au refus d'Ydoine, réponse par l'état de « non-vie » à celui de « non-amour », ce qui montre en même temps le point extrême de l'effet destructeur de l'amour.²²⁶ L'analogie lexicale qui existe entre la description du jeune homme pâmé et celles des « mortes vivantes » dans d'autres récits, est également à souligner.²²⁷ Dans ces extraits nous voyons se répéter les mêmes tournures topiques qui se rencontrent en principe à propos des « mortes vivantes », comme nous l'avons démontré dans *Cligès* ou dans *Eliduc*. En ce qui concerne les pâmoisons, il faut reconnaître que dans ce roman elles ne sont pas très rares, ou du moins les expressions relatives aux verbe « *pasmer* ». En effet, lorsque cet évanouissement ne dure pas longtemps, ces formules ne semblent que de simples tournures exprimant des émotions intenses (F 1041.21.7 SWOONING FROM GRIEF). Ainsi parmi les exemples jusqu'ici cités, c'est seul le long coma d'Amadas qui nous semble significatif. Les autres expressions sur la pâmoison enrichissent simplement, nous semble-t-il, le vocabulaire concernant les mouvements de l'âme. Pour cet usage plutôt stylistique, voici encore d'autres exemples :

1. d'abord quand Ydoine qui commence à brûler « du feu même dont elle voit Amadas mourir » (v. 1099-1100 : « *si alume et esprent dou fu / dont ele voit celui morir* ») elle aussi tombe évanouie :

²²⁶ « En ce qui concerne Amadas, on a vu plus haut que le coma prolongé, survenant au terme d'un lent dépérissement, représentait beaucoup plus qu'une simple métaphore de la mort. Il n'est pas encore mort ; mais il n'est plus vivant. Cet état de non-vie est une réponse désespérée à l'état de non-amour dans lequel le maintient Ydoine par son refus. Point extrême dans la représentation des effets destructeurs de l'amour, point où l'amour touche à la mort. » F. Dubost, art. cit., p. 394.

²²⁷ Dans la description d'Amadas évanoui l'on peut retrouver presque toutes les séquences caractérisant le motif de la « morte vivante » (« *pasmés chiet* » ; « *pales, tains et descoulourès, / tous estendus gist a la tere* » ; « nient plus que pierre *ne se muet, / ne piet ne main mouvoir ne puet, / ains gist ausi com s'il fust mors* » ; « *tout sans alaine et sans chaleur. / tainte ot paiele* et la couleur / ne quide pas qu'il soit pasmés, / mais entresait a fin alés, / car riens ne voit n'ot ne entent. » etc.).

1112-1114

Car ainc qu'el eüst a cief trait
Le souspir amoureux c'a fait,
Pasmee rechet desous lui

2. lorsque les compagnons d'Amadas voient la folie de celui-ci éprouvent une grande douleur à tel point qu'ils s'évanouissent eux aussi à plusieurs reprises :

1860-1863

Qui lors oïst ses compagnons
Plourer et plaindre et grant duel faire
Et poins tordre et cheviaus detraire
Pasmer souvent en poi de terme !

3. la mère d'Amadas, voyant son fils dément tombe évanouie :

1944-1946

La mere vint, toute esfreée
Et angousseuse et esperdue ;
Pasmee est desour lui keüe.

Par contre, les évanouissements successifs d'Ydoine lors de ses noces avec le comte de Nevers semblent plus que de simples tournures stylistiques, car ils mènent l'héroïne à pouvoir éviter les étreintes du mari indésirable. Ydoine s'évanouit d'abord au moment d'aller à son mariage, devant la porte de l'église, d'où, toujours pâmée, sera ramenée dans sa chambre :

2342-2343

Quant vint devant l'uis du mostier,
Ele se pasme finement.

2354-2358

Car la contesse a si grant fes
Le prent, qu'il espousee avoit,
Que de l'angousse qu'el sentoit
Des le moustier toute pasmee
Est jusqu'en la cambre portee.

Ensuite, on voit une autre pâmoison spectaculaire d'Ydoine lors de sa nuit de noce, qui – causée par la douleur n'étant donc pas de ruse volontaire – permet à la jeune fille de faire croire à son mari qu'elle est très malade et de le persuader à la laisser vierge jusqu'à ce qu'elle ne s'en guérisse.

2396-2404

Elle se plaint et si souspire,
Tramble comme cose esfreée
Et sousprise et espoentee,
Que de doleur, que de destrece,
Que dou mal dont est en tristrece,
Entre ses bras tout en plorant
Se pasme trois fois maintenant.
Au revenir est mult müee,
Apalie et descoulooree ;

F. Dubost insiste sur l'innocence d'Ydoine dont les pâmoisons sont selon lui tout à fait involontaires et compare même la jeune fille à des saintes, telle que sainte Agnès.²²⁸ R. Wolf-Bonvin évoque à ce titre une autre sainte, Cécile.²²⁹ Même si involontaires, les évanouissements d'Ydoine s'inscrivent dans la même voie stratégique que la mort apparente de Fénice (ou plus tard dans le roman de *Perceforest* celle de Néronès) : ils permettent, quoique provisoirement, à l'héroïne d'éviter un mariage imposé et de se conserver vierge pour son vrai amour. En effet c'est le sommeil illusoire d'Alis – en tant que barrage aux joies nuptiales – qui semble être remplacé dans ce récit par les multiples pâmoisons d'Ydoine, dont la puissance et ainsi dire l'efficacité sont même renforcées par la prophétie des trois sorcières²³⁰ (personnages équivalents à Thessala) qui prédisent au jeune mari aller mourir lors

²²⁸ « Ydoine connaît aussi l'évanouissement, mais d'abord comme manifestation d'une hostilité absolue à un mariage qui est à ses yeux pire que la mort. Au seuil de l'église, d'abord, dans le lit nuptial plus tard, Ydoine se *pasme*, non par pure stratégie, mais prise d'une véritable défaillance. L'évanouissement est ici réponse somatique aux dispositifs aliénants. Mariage imposé et prise de possession sexuelle équivaldraient pour Ydoine à la mort de l'âme et du corps. Comme une sainte, elle défend farouchement sa virginité promise en secret à un autre. » F. Dubost, art. cit., p. 8.

²²⁹ « Derrière la comtesse de Nevers désespérée par son mariage se profile la vierge et martyre, à l'image de sainte Cécile sauvegardant sa virginité pour un amoureux spirituel, un ange qui tuera le mari s'il la touche. » R. Wolf-Bonvin, *Textus*, p. 255.

²³⁰ Sur le parallélisme entre Ydoine et les trois sorcières, ce qui nuance la figure de celle-ci et met sous un autre angle les rapports entre les personnages ainsi que quelques événements dans la trame, notamment la fausse mort d'Ydoine (qui n'est en effet selon R. Wolf-Bonvin qu'un certain « salaire des maux qu'elle a causés ») voir : R.

de la consommation de son mariage. Sur ce point on peut s'apercevoir toute une cavalcade de motifs connus de *Cligès*, ce que R. Wolf-Bonvin de sa part constate également à propos de la scène des sorcières et celle de la mort apparente.²³¹

Toutefois, nous ne chercherions pas trop de lien significatif entre ces pâmoisons et la mort apparente d'Ydoine. À notre avis, cette scène d'évanouissements ne montre plus que l'auteur connaissait certainement bien les préfigurations contemporaines de son héroïne, avant tout Fénice se servant successivement de plusieurs sommeils (illusoire pour Alis, léthargique pour soi-même) pour éviter son mari détestable ou encore Guilliadun du lai d'*Eliduc*, dont les réactions d'émotion véhémentes débouchaient également sur multiples pâmoisons desquelles seule la deuxième se montrait « durable », une vraie catalepsie. L'autre scène de pâmoison d'Ydoine – où celle-ci en voyant le corps ensanglanté de son ami lapidé à Lucques s'évanouit – ne semble pas non plus trop importante du point de vue de notre sujet, car d'une part cet évanouissement ne dure pas longtemps, d'autre part il n'est pas traité comme d'un moment décisif dans l'intrigue, sinon qu'il précède un autre état sans conscience, le sommeil d'Amadas fou, ce qui nous retiendra beaucoup plus.

3192-3206

Ydoine en a duel mout coral
Pour l'aventure dolerouse.
En son corage se doluse
De la doleur que ele sent
Que riens ne voit, ot ne entent ;
Toute s'espart, li cuers li faut,
Nus consaus mais riens ne li vaut,
Ariere chiet sus le plancier
Toute pasmee ens u solier.
Pasmee est Ydoine la bele.
Il n'a dame ne damoisele
En la cambre n'i soit courue ;
La plus cointe est toute esperdue
Et de paour toute esfreée

Wolf-Bonvin, « Ydoine, ou la muance d'Atropos », In *Textus*, p. 253-257. R. Wolf-Bonvin, « Amadas, Ydoine et les *Faes* de la dort-veille », p. 610-613.

²³¹ « Une fois ces épisodes replacés dans leur succession chronologique, l'analogie avec les grandes lignes narratives de *Cligès* saute aux yeux : au faux-fuyant choisi par l'amante pour se conserver chaste auprès de l'époux succède une mort apparente grâce à laquelle elle lui sera soustraite ainsi qu'au monde qui l'entoure. Deux ruses opérées par la magie. » R. Wolf-Bonvin, « Amadas, Ydoine et les *Faes* de la dort-veille », p. 605.

Pour la contesse qui 'st pasmee.
Mais quant revint de pasmisons,
Uns souspirs fait greveus et lons
Trois fois de cuer a longe alaine, ...

F. Dubost, de son côté, considère la scène d'évanouissement d'Ydoine comme une des « figures de la mort » qui « s'organisent (...) en une série métaphorique (évanouissement, folie, sommeil, mort apparente) ». ²³² Sans mettre en doute la théorie de F. Dubost, nous voulons pourtant constater que tout le récit surabonde en ce type de débordement de sentiment (à tel point d'ailleurs que les descriptions des émotions surenchérisent parfois même sur le nombre des aventures), partant nous ne cesserions pas de penser que cet affaiblissement de l'héroïne appartient simplement au niveau stylistique dans la mesure où il extériorise et concrétise textuellement les mouvements d'âme de celle-ci.

En revanche, la folie d'Amadas nous paraît beaucoup plus significative, étant donné que le personnage reste longtemps hors de la normale. Amadas devient fou, presque un « loup-garou » (v. 1817 : « *garous* ») en apprenant que son amie sera bientôt mariée au comte de Nevers.

1792-1803

Amadas l'ot, si a troublé
Le cuer et escaufé d'ardeur,
D'une fine fole chaleur,
Dont vint la droite derverie,
Et la fine foursenerie
Li saut et li cerviaus li tourble.
En poi d'eure a corage double,
Et toute raison li escape
Qu'il n'a si fol jusqu'a Halape.
Tout maintenant esrage et derve,
En haut s'escerie et rit et resve ;
Sens ne raison en lui n'a mie.

²³² « À Lucques, "Ydoine la belle" s'évanouit encore, mais son évanouissement prend ici une tout autre signification. C'est un acte d'amour, le seul moyen de se soustraire au spectacle insoutenable du corps ensanglanté d'Amadas, lapidé par la foule, cruellement mordu par un chien, et dont le visage n'est plus qu'une horrible plaie. Cet évanouissement marque la mort définitive de "l'insensible" ; mort dont naître l'amoureuse. » F. Dubost, art. cit., p. 394-395.

Certes, de la nature de cet état résulte que visuellement, et textuellement aussi, il diffère en beaucoup d'une mort apparente (le premier se manifestant avant tout en des gestes violents alors que le deuxième en l'inertie totale). Cependant par ses conséquences (la personne se trouve hors des cadres normaux/ sociaux) et sa fonction dramatique (suspense dans l'intrigue) ce trouble mental s'approche sans doute de la mort apparente. La folie du protagoniste, fournissant des péripéties à l'histoire ce qui ralentit la retrouvaille heureuse des amants, suscite une certaine tension chez le lecteur. Amadas reste enfermé pendant un an dans le château de ses parents, et même si physiquement il n'est pas un vrai « mort vivant », n'étant pas complètement inerte, son être social cesse d'exister pendant sa folie. En effet, cette sorte de fausse mort est dédoublée sur ce point du récit : juste à ce moment-là Ydoine elle aussi, considérée comme gravement malade (et elle l'est vraiment à cause de sa douleur éprouvée pour son amour perdu) est « cloîtrée ». Sa maladie d'amour accompagnée de multiples évanouissements (sept exactement : v. 2575 : « *en poi d'eure set fois se pasme* »), qui prenait son début par des pâmoisons lors de son mariage et de sa nuit de noce, semble également bien proche d'une mort apparente.

2549-2564

A Nevers gist d'enfremeté
Ydoine, Dius li doinst santé !
Mult i demaine male vie,
Quant d'Amadas est departie ;
A ire gist et a dolor.
Ainc mais feme si grant langour
N'ot onques mais pour son ami ;
Bien se proeve l'amors en li.
Pale devint, si afeblist
Et sa bele couleurs noircist,
Bein pres est atainte de mort ;
De riens que voie n'a confort,
A dolour torne tout son cors ;
As os se prent li cuirs dehors,
Sa face coulouree et tendre
Devint plus pale que n'est cendre ;

Notons ici un changement lexical important par rapport aux autres textes traitant d'une pâmoison/mort apparente, ce qui devient encore plus marquant lors de la fausse mort d'Ydoine, due à l'anneau du chevalier *faé*. À la séquence habituelle s'introduit un nouvel élément : la jeune fille n'est pas simplement pâle et décolorée mais son teint devient gris et cendré (« *sa bele couleurs noircist* » ; « *devint plus pale que n'est cendre* »). « *Noircist* » et « *cendre* », deux mots qui évoquent sans doute plus fortement l'image de la mort que la simple pâleur. Nous reviendrons plus tard à ce changement lexical à propos de l'épisode de la mort apparente proprement dite.

Amadas s'enfuyant du château de ses parents où il était enfermé pendant un an, sera lapidé par la foule et mordu par un « mâtin ». C'est dans cet état misérable, pris d'un sommeil qu'Ydoine retrouve son ami. Elle « contemple le jeune homme qui dort détendu en respirant régulièrement comme s'il était en pleine santé et heureux ».²³³

3256-3259

Idoine voit le damoiseil
Qui dort si souef et si bel
Com se il fust sains et haitiés

Par la suite, une scène curieuse commence : la jeune fille se dévêt laissant « tomber à terre son manteau » et ne gardant sur elle « qu'une fine tunique de lin passée sur sa chemise ». Ensuite « comme une amante parfaite et fidèle, elle se baisse vers la terre en pleurant », le visage décoloré et pâle, et « s'allonge sur la terre nue » en s'étendant contre son ami. Elle pose alors sa bouche sur celle d'Amadas et « l'embrasse en le serrant dans ses bras ».

3273-3294

Ydoine s'est desafublee :
A tere a sa cape jetee,
En cainse remaint seulement
Et en cemise sainglement ;
[...]
Comme loiaus amans et fine,
Plorant a la terre s'acline,
Descoulouree, pale et tainte.

²³³ Je cite toujours la traduction en français moderne dans l'édition suivante : *Amadas et Ydoine*, traduit en français moderne par J.C. Aubailly, Paris, Champion, 1986, p. 56.

Comme cele qui ne s'est fainte
Se met mult tost a terre nue,
Par dalés lui toute estendue.
[...]
... mult souavet
Sa bouce a la soie tout droit,
Si li baise et embrace estroit

Sous « les tendres baisers » qu'Ydoine prodigue à son ami « celui-ci s'éveille ».

3297-3298
Par les dous baisiers que li fait
S'esveille cil...

Pris d'abord « d'une grande frayeur », Amadas finit par se guérir de sa folie grâce à la « meilleure médecine » (v. 3395 : « *la miudre medecine* »), le nom d'Ydoine que répète sans cesse la jeune fille pour lui rendre le mémoire. Et comme ajoute l'auteur « d'un fou, le nom d'Ydoine a fait en peu de temps un homme sage : aussi le tient-il pour un mot miraculeux. »

3404-3414
Amadas par ceste ocoison
De son grant mal tant asouage
Que en memoire et en corage
Memoire et raison li revient :
Ce qu'a fait a folie tient.
Par le non d'Ydoine et d'amie
Est garis de la derverie,
De l'angoisse et de la grant rage.
D'un fol a fait un home sage
Li nons d'Ydoine en poi de pose :
Pour ce le tient a sainte chose.

Ce qui nous frappe ici, c'est moins « *li nons d'Ydoine* » quelque efficace qu'il soit comme médicament, mais la nudité de la jeune fille, même si partielle celle-ci gardant tout de même sur elle une « fine tunique ». Car, comment ne pas entendre les résonances de cette scène dans

Perceforest à propos de la guérison de la belle Zellandine par le chevalier Troïlus ? La nudité de Zellandine, considérée par la critique comme tant surprenante et unique par rapport aux autres récits de ce même type, ne serait-elle simplement une réflexion à celle d'Ydoine ranimant son ami ?

La scène à laquelle nous nous intéressons commence après cet épisode. Ydoine ayant guéri Amadas de sa folie, part pour Rome pour accomplir son pèlerinage. En revenant sur la route elle faillit être enlevée par un chevalier étranger, mais sera finalement sauvée. Cependant, ce même jour, lorsqu'ils sont « joyeusement attablés pour déjeuner dans la liesse générale », il arrive « un bien étrange incident ». Ydoine se trouve soudainement très mal et se sent mourir sur le champ. Elle est « prise d'une douleur si violente et si insupportable » qu'elle ait l'impression que son cœur et sa tête vont « éclater ». Une longue agonie commence alors : Ydoine « ne sent plus ses membres ; ses nerfs se relâchent ; son visage perd ses couleurs et devient livide ».

4750-4765

Par estrange mesaventure
Avint si qu'a mangier le jor,
Com il erent a grant baudor
Et a joie au mangier assis
Et par les tables avoit mis
Le premier mes li senescaus,
A la contesse prent uns maus
Si tresangousseus et si grief
Que trop li deut et cuers et chief.
Tous pert les membres, os e ners ;
Li vis li torne et devint pers.
Pour la grant doleur qui la vaint
Jete un soupir et puis se plaint
Mult dolereusement et dist
A basse vois, de cuer parfit :
« Sainte Marie ! morte sui.

Elle montre déjà alors les signes de sa catalepsie imminente : elle reste immobile sans pouvoir dire aucun mot, elle s'évanouie plusieurs fois en perdant l'haleine.

4789-4799

A chief de piece, a mult grant paine
Li revient un petit d'alaine ;
Oevre les oels a grant martire
Et regarde amont et souspire.
De l'angousse tressaut et muet,
Mais un seul mot parler ne puet.
Li sien le pleurent mult forment
Entr'eus a grant dolusement :
A merelles se desconfortent.
Pasmee en la cambre l'en portent,
Si l'ont tost coucie en son lit.

5171-5180

A icel mot souspire et plaint
Et li vis li palist et taint.
Tout en plorant un sospir fait
Et envers Amadas se trait.
Ses bras li met au col a paine ;
O lermes et a foible alaine
Mult souef le baise et acole
Et dist a mult souef parole,
Con dire puet a tel destrece
De la mort qui l'angousse et blece...

5191

A tant s'estut, ne pot plus dire

Ayant prononcé un long discours dans lequel Ydoine s'efforce à persuader Amadas de sa culpabilité en lui racontant maintes histoires terribles pour l'empêcher de se suicider, la jeune fille s'affaiblit entièrement. « Elle s'évanouit et devient muette », et « son cœur s'arrête totalement de battre ». À l'appel d'Amadas, tout le monde y accourt, moines, chanoines, abbés et voient la jeune fille évanouie. D'un instant à l'autre le visage de celle-ci devient noirci puis vermeille. Au bout de quelques moments, « un peu de souffle lui revient » mais « elle est déjà si près de la mort qu'elle ne peut prononcer un seul mot ».

5240-5261

La gentius dame debonaire
L'en vaut mercier sans faintise,
Mais ains ne puet en nule guise,
Car la mors si forment l'argüe
Qu'ele se pasme et devint mue.
De tout en tot li cuers li faut,
Et Amadas s'escrïe en haut.

[...]

Devant li vienent, si la voient
En pasmisons ; mult s'en esfroient,
Quant la voient ensi gesir.
Une eure commence a noircir,
Une eure vermelle devient :
Grans est l'angousse qui le tient.
A chief de piece, a quelque paine,
Li revient un petit d'alaine ;
Oevre les oels, si lor encline ;
La mort a ja si a voisine
Qu'ele ne puet un mot parler...

Ses yeux commencent à se troubler, et elle perd la vue et la parole. Tous les siens sont alors sûrs que l'heure de sa mort est arrivée.

5272-5275

Li oel li prendent a torbler,
Et veüe et parole pert.
Or sont li sien seür et cert
Que l'eure aproce de sa mort.

Après avoir reçu l'extrême-onction des prêtres, la condition de la jeune fille s'aggrave très vite, son visage change la couleur plus de cent fois, jusqu'à ce qu'elle tombe dans un état « comateux », puis lorsque le jour atteint sa fin, elle meurt, du moins en apparence (D 1960 MAGIC SLEEP. D 1960.4 DEATHLIKE SLEEP).

5290-5299

En poi d'eure couleurs cent paire
Li vienent et vont maintenant.
En ceste angousse, en cest torment
Dura qu'ele n'est devïee,
Tant que ce vint a l'avespree
Que li jors se trait a declin.
A grant doleur trait a sa fin
La contesse et devie a tant
A l'eure de soleil couçant.
Morte est Ydoine a grant dolor.

Comme la jeune fille semble sûrement morte, on l'enterre avec des rites funéraires extrêmement somptueux. D'abord on dépose la belle Ydoine « dans un linceul fait d'une riche étoffe d'or et de soie de Syrie », puis on la porte dans la grande salle et l'étend dans une bière en la recouvrant « d'un drap de soie dont les broderies d'or valaient plus de cent marcs ». Ensuite, une longue vigile commence, « avec tout le clergé de la ville » jusqu'au troisième jour où l'on ensevelit la belle morte.

5313-5322

Quant il l'orent ensevelie
En un cier paille de Surie,
Si l'en portent a morne ciere
En la sale u ot une biere
En quoi il ont coucié le cors.
Un drap de soie dont li ors
Valoit cent mars et assés plus
Ont estendu par de dessus.
Puis font faire haute vigile
A tout le clergé de la vile.
[...]
Au tierç jor enterree l'ont...

Dans ce récit, il s'agit donc du type de la « vivante ensevelie », dont nous y retrouvons toutes les caractéristiques essentielles. Ydoine se montre entièrement morte, et peut-être elle l'est vraiment à tel point que contrairement à Fénice, celle-ci dans sa catalepsie ne reste même pas

consciente. Elle est déposée d'abord dans un linceul puis dans un cercueil, tous les deux de beauté extraordinaire, faits de matières délicates et précieuses, et est enterrée avec des funérailles somptueuses (V 60 FUNERAL RITES. R 49.4 (G) CAPTIVITY IN GRAVE, TOMB). Le motif de l'enterrement est donc dans cette histoire bien élaboré. En ce qui concerne la description du cimetière dans lequel la comtesse sera ensevelie, nous pouvons y déceler des reminiscences évidentes avec le lai d'*Eliduc* : le caractère à la fois surnaturel/saint et isolé de cet endroit est bien souligné. L'auteur d'*Amadas* insiste sur la particularité de ce cimetière étant « fort ancien », se trouvant dans un endroit « agréable et saint », dont l'isolement total est également assuré, car il est « clos par de hauts murs ».

5339-5344

A une part de la cité
Une place ot d'antiquité
Qui mult ert grans et large et plaine,
En deliteus liu ert et saine ;
De mur fu close toute bien
La place du tans ancien ;

L'auteur renchérit sur *Eliduc* dans la mesure où ce n'est qu'un seul « saint ermite » qui y soit enseveli mais « maints saints hommes » et « tous les grands seigneurs du pays et les dames », il n'y avait donc pas, affirme celui-ci, « sous le ciel un lieu plus saint ».

5345-5352

Sus siel n'avoit nul liu plus sains,
Car laiens avoit maint cors sains
Dont les ames sont ja en gloire,
Ensi com tesmoigne l'estoire,
Corounees en paradis.
Tuit li haut home du païs
Et les dames, quant il moroient,
Illuec tuit et tuites gisoient ;

Néanmoins, les mêmes traits caractéristiques (lieu saint / enfermé / isolé) qui dans *Eliduc* établissaient le milieu adéquat pour le miracle de la belle endormie, en préfigurant le *topos* du

lieu fabuleux pour le repos des futures « Belles au Bois dormant », dans ce récit, faute de la visibilité de la belle morte, mèneront à un dénouement différent.

Ydoine, sûrement considérée comme morte, est donc déposée dans le « tombeau de marbre gris ... au plus bel endroit qu'ils ont pu choisir ».

5355-5360

Ou plus biau liu, tout a lor cois,
Sour li ont mis de blanc liois ;
En un sarcu de marbre bis
Le cors de la contesse ont mis,
Et ame et cors ont commandé
A Diu, puis vont en la cité.

Bien sûr notre morte vivante ne reste pas pour toujours dans sa tombe. Car Amadas veillant au tombeau de sa bien-aimée apprend d'un chevalier mystérieux (F 252.5 (B) FAIRY KNIGHT) qu'en vérité celle-ci n'est que fausse morte. Ce chevalier prétend même pouvoir la rendre « vivante et en bonne santé ».

6377-6385

« Or entendés, biaux dous amis :
Veés vous la cel marbre bis ?
La gist Ydoine, vostre drue,
Que vous quidiés avoir perdue ;
Morte quidiés que ele soit,
Mais non est pas, que orendroit
La vous rendrai et vive et saine
Que ne sentira mal ne paine,
Ains ert du tout saine et garie... »

Ensuite, le chevalier explique à Amadas « au moyen de quel subterfuge diabolique » il aurait dû perdre à tort Ydoine : c'était en effet lui qui avait auparavant enlevé la jeune fille et lui avait arraché au doigt l'anneau de celle-ci en lui passant au petit doigt le sien qui était un anneau magique « en or pur », « doué d'un pouvoir extraordinaire ». Comme il l'explique, cet anneau « a en lui une telle vertu que jamais personne ne l'aura à son doigt sans mourir irrémédiablement sur l'heure d'une fausse mort mais non d'une mort véritable »

(D 1964 MAGIC SLEEP INDUCED BY CERTAIN PERSON. D 813 MAGIC OBJECT RECEIVED FROM FAIRY /FAIRY KNIGHT/. D 1076 MAGIC RING. D 2031 MAGIC ILLUSION. D 1368 MAGIC OBJECT CAUSES ILLUSIONS. D 1364 OBJECT CAUSES MAGIC SLEEP).

6386-6415

Si vous dirai par quel folie
Et par con grant descouverte
La detistes avoir perdue
A tort, sans raison, sans droiture.
[...]
Sachiés de voir, ne morut pas,
Et vous et li sien autresi
Furent deceü et traï
Par moi : ja mais nel celerai.
Quant m'en parti, si li sachai
L'anel dou doi dont ains vous dis.
Un autre anel faé li mis
Ou petit doit qui d'or fin fu
Et si par a si grant vertu
Que nus hom ne le puet veoir ;
Et si vous di encor pou voir,
Qu'il a si grant vertu en soi
Que ja nus ne l'avra ou doi
Que il ne muire sans resort
Maintenant d'une fainte mort,
Mais de droite mort n'est ce mie.

Amadas n'a donc qu'à sortir du tombeau sa belle amie et à lui retirer l'anneau magique que le chevalier a glissé au doigt de celle-ci. Il la retrouvera alors vivante et bien guérie.

6436-6447

A cel goucet de blanc liois,
Qui soustiennent ce marbre bis
Ou li cors d'Ydoine fu mis,
Quant vous plaira sempre en irois,
Le couvercle en avalerois,

Si enleverés vostre amie.
Quant vous l'arés dessevelie
Si trouverés pour voir, amis,
L'anel faé qu'el doi li mis.
Si tost com vous l'en avrés trait,
S'avrés mult de vostre bon fait :
Vive et saine la trouverés.

Amadas suit heureux les instructions du chevalier magique : à l'aube, il retire son amie encore « toute morte » du tombeau.

6523-6535
Mult par a tost sa douce amie
A grant joie dessevelie
[...]
De ses deus bras estroit l'acole
Toute morte ains que n'ait parole.
Ne s'en tenist en nul endroit,
Tant qu'ele revenue soit,
Qu'il ne la baist comme s'amie.

Et commence après la « cure de ressuscitation » : Amadas ayant dégagé son amie de son sépulcre, lui arrache l'anneau (D 766.4 DISENCHANTMENT BY REMOVING CAUSE OF ENCHANTMENT. D 771.10 DISENCHANTMENT BY RING) grâce à quoi Ydoine, quoique très faible encore, revient lentement à elle (D 1978 WAKING FROM SLEEP).

6536-6548
Quant toute l'ot dessevelie,
Com ains pot l'afuble en haste.
En la main senestre li taste :
Com dit li fu trouva l'anel,
Ou petit doi trouva l'anel ;
Hors le sace com il ains pot,
Et la contesse adont se mot
Mult foiblement et comme lasse,
Car soufert a de mal grant masse

Et grant torment et mult fort paine.
Un sospir trait a longe alaine,
Les bras estent et les oels oeuvre
Et voit la nue qui la coevre.

Cependant, Ydoine après son réveil ne comprend rien : ce qui s'est passé, où elle est maintenant et qui l'a amenée ici.

6549-6557
Voit que n'est en nule maison,
Mais ne set mie l'ocoison
Pour coi est illuec a tele eure.
Por quant de parler s'esveigee,
Mais foible est mult pour la langor ;
Pour ce dist bas o grant paor :
« Sainte Marie ! comment va ?
Ou sui je ? Ki ci m'aporta ?
Qui me tient chi sor ce tomblel ?

6581-6589
Idoine ot Amadas parler
Et l'aventure raconter :
De la merveille est esbahie
Qu'ele estoit morte, or est en vie ;
Bien set qu'ele a esté malade,
Qu'encor en a le cuer tot fade ;
Pour amor Diu merci li crie
Toute la verité li die
Comment est avenu de li.

Contrairement à Fénice (*Cligès*), dans sa léthargie Ydoine n'était pas du tout consciente. Elle ignore en effet tout ce qui se passait après son agonie : elle ne pense ni « avoir longtemps dormi » comme le constate Guilliadun (*Eliduc*), ni avoir été morte comme évoque à plusieurs reprises Sœur de plaisir (*Frayre de Joy*). Amadas essaie de reconforter son amie ainsi :

6575-6576

« ...

Ne vous esmaiiés, doce amie :

Venue estes de mort a vie. »

Il lui explique alors tout, de la mort subite en passant par l'enterrement de celle-ci jusqu'à sa propre rencontre avec le chevalier dans le cimetière, qui lui a appris la vérité sur la fausse mort de son amie et sur le remède qui peut la faire revenir à la vie. Notons que c'est l'un des rares endroits du texte (voire de tous les textes examinés par la présente étude) qui contient un terme précis, « *fainte mort* », désignant une fausse mort.

6601-6636

Son conte a tant commence a dire

Mot après autre tout a tire,

Com el fu morte et regrettee

Et de la gent plainte et ploree

Et gaitie et ensevelie

Et puis a grant duel enfouie

[...]

Puis li a mot a mot conté

Tout en ordene la verité

Com illuec vint armés la nuit,

Et de la frainte et du grant bruit

Qu'il oï, quant li cevaliers

I vint qui tant ert fors et fiers

[...]

Comment a lui se combati

[...]

Com li cevaliers se recrut

De l'estour. Et puis li conta

Com il avint, u la trouva,

Com en mi ses homes la prist,

Comme l'anel u doi li mist,

Pour coi il la convint morir

De fainte mort et enfouir.

Après li reconte et devise

Com li vassaus par sa francise
Après l'estor li enseigna
La medecine et devisa,
La merci Diu, dont l'a garie
Et fait venir de mort a vie.

Du point de vue de l'intrigue, la fausse mort d'Ydoine ne joue pas de rôle si décisif que celle de Fénice ou celle de Guilliadun. Si Ydoine peut finalement se débarrasser de son mari, du comte de Nevers, c'est grâce à son éloquence et à la ruse des trois sorcières et non à une tromperie de se passer pour morte. Sans doute l'auteur voulait-il d'une part revisiter et modifier le modèle offert par *Cligès*, en réutilisant la plupart des éléments de celui-ci rendre encore plus moral l'histoire. L'adultère, bien que déjà omis dans *Cligès*, du moins selon l'intention visible de Chrétien (ce dont nous sommes convaincue malgré l'opinion de S. L. Burch), l'auteur d'*Amadas* en fait disparaître toute trace. Même si les circonstances sont déjà visiblement différentes, il y a tout de même une précision après la scène en question, qui souligne une fois de plus qu'il ne s'agit pas de nouvelle Fénice – Ydoine veut éviter toute félonie et tromperie –, ce qui nous semble une certaine réponse au raisonnement de l'héroïne de Chrétien de Troyes avant de sa fausse mort, qui de son côté refusait d'être une nouvelle Iseut. Ydoine sortie de sa tombe et ressuscitée argumente ainsi à Amadas pour lui freiner le désir amoureux :

6725-6730
Pour vous et pour moi avancier,
Icel desir devés targier
Tant quel puissiés sans pecié faire
Et a grant joie et a cief traire
Que nus n'i puisse vilounie
Noter, ne mal, ne felonnie.

Toutefois, bien que la mort apparente de l'héroïne n'ait aucun rôle structural, l'auteur ne la laisse pourtant pas de côté car du point de vue de l'œuvre, cette péripétie lui aurait dû paraître bien frappante et efficace. L'auteur d'*Amadas* réutilise le thème de la « fausse mort » de façon très sophistiquée : il y enlève certes son importance d'intrigue, ce thème n'étant plus la solution pour éviter le mariage non voulu, il ne renonce pourtant pas à l'effet frappant de cette sorte de scène. Or, le public de son époque connaissait certainement bien les récits sur Fénice

ou Guilliadun, fausses mortes toutes les deux. Comme le contexte est presque le même, cela n'aurait rien eu de surprenant s'il avait mis en scène une mort apparente dont tout le monde savait d'emblée qu'elle l'était. Il modifie alors quelques séquences, notamment le teint du visage de son héroïne mourant, ce qui aurait certainement dû sembler au public de l'époque plus fort que la simple pâleur. Certes, Fénice a été elle-même enterrée, mais c'était alors clair qu'elle passait volontairement pour morte grâce à un breuvage narcotique. À propos de Guilliadun quoique la poétesse ne dise rien de précis si elle est véritablement morte ou non, son visage tout coloré et vermeil pressentait et promettait un dénouement heureux. En revanche, l'agonie d'Ydoine semble bien réelle. Le lecteur, même s'il se doute bien d'une fin heureuse, s'effraie du moins pour un temps bref, en voyant l'héroïne agoniser de visage gris et noirci, puis faire semblant de mourir. À part les différences lexicales concernant les couleurs, c'est la surabondance textuelle caractérisant cette scène qui est également à souligner, fait sur lequel F. Dubost aussi insiste en attirant l'attention sur le fait que ce roman comporte « toute une rhétorique du vouloir mourir ».²³⁴ De notre part, sans nous lancer dans une telle « étude de la poétique de la mort » nous voudrions tout simplement remarquer que si la mort apparente semble plus « noircie » et plus prise au sérieux dans ce récit, c'est même peut-être un signe de la part du romancier voulant s'écarter des récits antérieurs certainement bien connus à son époque.

Pour ce qui est de la réception de ce récit et sa contribution au développement du thème de la « morte vivante », deux œuvres sont à mentionner : l'histoire de Troïlus et de Zellandine dans *Perceforest* et la nouvelle occitane, *Frayre de Joy e Sor de Plaser*. Dans le premier, outre le parallèle de la reduplication du thème de la « mort apparente » (ce qui est détaillé dans le chapitre sur l'histoire de Zellandine) nous voyons resurgir même les thèmes du repas des trois déesses/ parques lors de la naissance d'un enfant et l'oubli du couteau qui entraîne la malédiction de l'une des déesses (M 301.12 (THREE) FATES PROPHECY AT CHILD'S BIRTH. F 312.1.1 FAIRIES MAKE GOOD WISHES FOR NEWBORN CHILD. F 360 MALEVOLENT OR

²³⁴ « Ce dernier épisode se déroule dans des circonstances qui pourraient être celles de la mort véritable. La fausse mort d'Ydoine est traitée selon un mode narratif très détaillé, surchargé de détails annexes. Si bien que le thème de la fausse mort suscite plus d'informations et produit plus de richesses textuelles que la mort réelle. Le paradoxe n'est qu'apparent, car la représentation littéraire du faux, du simulacre, nécessite un renforcement des effets de réel ! Plus le texte ment, plus il doit avoir l'air de dire vrai. On s'attarde très longuement sur l'agonie et sur la mort d'Ydoine, précisément parce que cet état reste de l'ordre du semblant et n'a rien de définitif. Mais cela, personne ne le sait. Tout le monde pense qu'Ydoine est réellement morte : en premier lieu Amadas, mais aussi les autres acteurs du récit et, bien entendu, le lecteur. [...] Cette puissance de réalité attachée à la représentation de la fausse mort, et qui s'explique par la recherche concertée d'un effet de réel en ce point crucial du récit, pourrait déboucher sur une étude de la poétique de la mort, car il y a en effet dans notre roman toute une rhétorique du vouloir mourir, et la tentation du suicide est présentée d'un bout à l'autre de l'œuvre. » F. Dubost, art. cit., p. 396-397.

DESTRUCTIVE FAIRIES), également présents dans *Amadas et Ydoine*. Notons aussi que ces thèmes constitueront dans les versions modernes de la « Belle au Bois dormant » un élément essentiel. Bien que G. Roussineau souligne que ces thèmes aient été répandus dans les récits médiévaux ainsi que dans le folklore,²³⁵ vu le parallélisme même à propos de la scène du sommeil d'Amadas fou l'on est en peine pour ne pas supposer quelque rapport entre ces deux récits. Un autre thème du roman d'*Amadas* qui figure également dans l'histoire de Zélandine, mais qui sera encore plus élaboré dans l'autre récit médiéval de la « Belle au Bois dormant », dans *Frayre de Joy e Sor de Plaser*, c'est le motif de l'« *anel letré* », l'anneau gravé qu'Amadas donne contre l'« *anel d'or* » d'Ydoine.

1262-1270

Un anel oste de son doi,
 Ou sien li mist et dist : « Amis,
 Par cest anel d'or vous saisis
 De m'amour tous jors loiaument. »
 A tant le baise doucement
 Et du sien doit un anel prist,
 Letré, qu'en son mal faire fist.
 De leur deus nons entreposés
 Estoit li anelés letrés

L'interprétation séduisante de R. Wolf-Bonvin élucide le rapport qui existe entre le sujet du roman – avant tout les trois épreuves des amants – et l'inscription de l'anneau, tous les deux désigné en effet dans le récit par le même mot (« *matire* » v. 7795 ; v. 1282).²³⁶ Or, dans *Frayre de Joy* ce motif de l'anneau gravé semble plus subtil, dans la mesure où la gravure qui ne se limite qu'aux simples noms « *entreposés* » des amants, comme dans *Amadas*, mais possède un écrit plus long (projetant d'ailleurs comme miroir proleptique même le dénouement de l'œuvre) apparaît textuellement dans le récit. Ajoutons encore que pour ce thème l'auteur n'a certainement pas recouru au roman de *Perceforest* car ce motif dans ce dernier est visiblement dépourvu de toutes ces puissances contextuelles.

²³⁵ *Perceforest*, III/3, p. XIII-XVI.

²³⁶ « Ce qui revient à résumer ainsi la démarche de l'oeuvre : il a fallu démêler les *entreseignes* énigmatiques de l'*anel* (v. 5799), rompre les liens de cette écriture obscure afin d'en recomposer les lettres dans un autre ordre, et que de leur dissolution douloureuse surgisse ce qui d'elles peut faire signe. Labeur d'amour et de mort, *ma(r)tire* qui s'achève sur la renaissance des noms à eux-mêmes, jusqu'à ce qu'*Amadas* et *Ydoine* issus l'un après l'autre de cette faille ouverte, devenus *li doi amans ensamble ajoustés* de leur nuit de noces, incarnent enfin, côte à côte, le titre du conte. » R. Wolf-Bonvin, *Textus*, p. 294-295.

Pour conclure, l'on peut donc constater que dans le roman d'*Amadas et Ydoine* le motif de la « morte vivante » apparaît purement en sa première variante, la « vivante ensevelie ». Tout comme dans *Cligès* ou dans l'histoire de Néronès, le motif de la « vivante ensevelie » se présente avec tous ses attributs essentiels, à savoir l'apparence totale de la mort de l'héroïne, l'enterrement somptueux, la sortie du tombeau. Le contexte reflète la problématique des récits « anti-tristaniens » à laquelle le remède veut être encore plus moral que celui de *Cligès*, ce qui rend cette histoire non plus un « Tristan corrigé » mais un « Tristan hyper-corrigé ». Toutefois, bien que l'auteur d'*Amadas* ait dû penser réécrire de façon inventive et raffinée le thème de la « vivante ensevelie » connu par tout le monde à l'époque avant tout au roman de Chrétien, par les nouveaux éléments qu'il insérait dans son récit, notamment la malédiction des trois parques, ou l'échange des anneaux, il contribuait – sans le savoir évidemment – à l'éclosion d'un nouveau type de récit, celui de la « Belle au Bois dormant ».

4. L'histoire de Néronès et Nestor (*Perceforest*)

4.1. Analyse :

L'histoire de Néronès et de Nestor dans *Perceforest* (roman du XIV^e siècle) a fait plus tard « l'objet de plusieurs éditions autonomes, indépendantes du reste du roman »²³⁷, sous le titre de *La Plaisante et amoureuse histoire du Chevalier Doré et de la pucelle surnommée Cueur d'Acier*. L'histoire, tout comme d'autres épisodes dans ce même roman, notamment celui racontant la mystérieuse maladie de la belle Zelandine (ce qui fait également l'objet de nos investigations), est divisée en plusieurs parties, interrompue d'autres aventures, et parsemée dans de différents chapitres. L'histoire des amours du chevalier Nestor et la belle Néronès commence au livre III. Nestor, le Chevalier Doré, fils du roi Gadiffer d'Écosse, est sauvé des mauvais esprits et transporté par Zéphir²³⁸ dans le château du Roi de l'Étrange Marche. La fille du roi le recueille secrètement et guérit de sa blessure. Les jeunes gens s'éprennent vite l'un de l'autre. Cependant, à cause des contraintes chevaleresques, Nestor doit bientôt partir. Avant son départ il promet à son amie de revenir dès qu'il lui sera possible. Quelques chapitres plus tard, toujours à propos de l'histoire d'amour de Nestor et de Néronès, nous aurons le thème de la « fausse mort ». Pour cet épisode l'éditeur suppose le même modèle que pour celui de la scène identique dans *Cligès*, c'est-à-dire l'histoire de la femme de Salomon, récit probablement d'origine byzantine dont on ne possède pourtant que des versions slaves et allemandes.²³⁹ G. Roussineau se réfère donc au consentement commun des critiques concernant la question de source pour le thème de la « mort apparente » dans les récits français au Moyen Âge (établi notamment par G. Paris et H. Hauvette). Il ajoute pourtant une remarque importante, à savoir que l'histoire de Néronès est « destinée à montrer la toute puissance d'un amour sincère ».²⁴⁰ Or, cette sorte de mentalité de l'héroïne – l'acharnement dans l'amour et dans la fidélité (T 210 FAITHFULNESS IN MARRIAGE (LOVE). T 211 FAITHFULNESS TO MARRIAGE IN DEATH) – sa ruse de fausse mort, qui n'est aucunement

²³⁷ *Perceforest*, III/2, p. XI.

²³⁸ Dans ce roman, Zéphir est un esprit bienfaisant qui veille sur le royaume de *Perceforest* et qui prend ici l'apparence d'un oiseau pareillement à l'épisode sur Zelandine endormie dans lequel toujours comme oiseau il porte Troilus dans la haute tour où git son amie.

²³⁹ « L'épisode de la mort apparente de Néronès s'inspire d'une légende fort ancienne, qui est peut-être d'origine byzantine, et dont on connaît des rédactions slaves et allemandes. » *Perceforest*, III/2, p. XII.

²⁴⁰ « La plupart des histoires illustrent la rouerie féminine. Elles montrent aussi la force de caractère dont une femme peut faire preuve pour satisfaire son amour. Sans doute l'auteur de *Perceforest* connaissait-il, sous une forme ou sous une autre, la légende de la « femme de Salomon ». [...] Mais l'écrivain a infléchi l'histoire dans un sens édifiant, qui lui est personnel. Il a voulu donner à son récit une valeur morale exemplaire. L'aventure de Néronès est destinée à montrer la toute puissance d'un amour sincère et loyal en face de la force brutale, représentée par Fergus et sa sœur Brohande. [...] Sa victoire finale consacre le triomphe de l'amour sur la trahison, l'indignité et la cruauté gratuite. » *Perceforest*, III/2, p. XIV-XV.

comparable à la fourberie méchante voire diabolique de la femme du roi biblique, car elle n'est en effet qu'une certaine réponse à la trahison et à la violence du futur mari (éléments qui apparaissent tous également dans *Cligès*), tout cela coupe à notre avis les histoires françaises, pour ce qui est de leur message et de leur esprit, de l'histoire byzantine.²⁴¹

L'épisode auquel nous nous intéressons commence au chapitre XXXIX. En l'absence de Nestor, Fergus le roi de Norvège demande en mariage la belle Néronès. Le père de celle-ci accepte sa demande, il impose pourtant à celui-ci la garde de l'île de l'Épreuve pendant soixante jours sans être vaincu par un autre prétendant à la main de Néronès, ce qu'exige la coutume du pays. Fergus, tourmenté par des songes inquiétants qui lui annoncent tous sa défaite, et suivant le mauvais conseil de l'un de ses serviteurs, n'attend plus et enlève de force la jeune fille. Nous sommes donc d'emblée face au thème du mariage forcé (T 108 (B) FORCED MARRIAGE. T 131.1.2.1 GIRL MUST MARRY FATHER'S CHOICE) ainsi qu'à celui de la trahison qui se fait par le futur mari (K 2249.5 (B) TREACHEROUS REGENT. M 205 BREAKING OF BARGAINS AND PROMISES). Ces faits rendent d'emblée incontestablement illégale l'union prévue en justifiant en même temps le stratagème de l'héroïne de feindre la mort. Ensuite, Néronès, enlevée par Fergus, au cours du voyage vers la mer, complètement désespérée et épuisée finit par simuler la mort (K 522.0.1 DEATH FEIGNED TO ESCAPE UNWELCOME MARRIAGE). L'idée de la simulation lui vient de ses multiples pâmoisons spontanées, causées par la douleur qu'elle éprouve à cause de la conviction d'avoir perdu son ami pour toujours (F 1041.21.7 SWOONING FROM GRIEF. T 24.2 SWOONING FOR LOVE).

Mais plus parlèrent a la pucelle, et plus acreurent son doeuil, et tellement fut outtree qu'elle ne se peut plus tenir sus son palefroy, ains chey a terre toute pasmee. Sy tost que le roy, qui

²⁴¹ Le roman de Xénophon d'Éphèse, *Les Éphésiaques*, cité par nous à propos de *Cligès*, montre quelques thèmes identiques, hormis de celui de la « fausse mort », même avec l'histoire de Nestor et Néronès : 1. « l'ajournement du mariage » : le mariage de Néronès est ajourné de 60 jours (car selon la coutume du pays, le futur mari doit garder l'île de l'Épreuve pendant ces jours). Dans le roman grec, il s'agit de 30 jours qu'Anthia demande à Périlaos avant de l'épouser. 2. « l'image positive du futur mari forcé, celui-ci étant tendre et compréhensif, bien que, par son rôle, il soit "agresseur" » : la figure de Fergus ressemble beaucoup à celle de Périlaos. Quoique le roi de Norvège joue un rôle tout à fait négatif, en enlevant la jeune fille et en la contraignant au mariage, tout comme Périlaos dans le roman grec, celui-ci aussi se montre plein d'inquiétude et d'amour envers sa future femme. 3. « le(s) voleur(s) de tombeau » : le serviteur de Fergus retourne secrètement la nuit au sépulcre de Néronès pour le dépouiller. Dans *Les Éphésiaques*, des voleurs font irruption dans le tombeau d'Anthia fausse morte. 4. « la tombe vide » : Chevalier Doré apprenant que Néronès a été lâchement enlevée se lance à la poursuite de Fergus. C'est près du tombeau de celle-ci qu'il retrouve le roi de Norvège en train de converser avec son serviteur relatant à son souverain qu'il a trouvé la tombe de la belle morte toute vide. Dans le roman de Xénophon, Habrocômès (mari d'Anthia) entend dire l'histoire curieuse d'un tombeau dont la belle morte (à savoir Anthia) a été disparue.

n'estoit gaires loing d'illecq, vey ce, il tourna celle part et voit que la pucelle estoit telle atournee qu'elle ne se pouoit plus soustenir.²⁴²

Ici, tout comme dans le lai d'*Eliduc* de Marie de France, le motif de la « mort apparente » est précédé par celui de l'évanouissement. Ces deux thèmes qui sont évidemment par nature en relation étroite vont très souvent de pair dans les récits français. Dans *Eliduc* par exemple, Guilliadun s'évanouit premièrement lorsqu'elle apprend que son amour veut retourner à son pays. Cette fois-ci, elle revient encore vite à elle dans les bras d'Eliduc. Ce coup de faiblesse fait néanmoins pressentir la péripétie imminente, la mort apparente de l'héroïne. La pâmoison prépare donc ainsi dire le chemin à un coup pareil mais plus sérieux dans l'intrigue. La parenté de ces thèmes est également visible dans *Eliduc* au niveau de texte : les termes *pasmee* et *pamoison* s'utilisent à la fois et pour l'évanouissement et pour la mort apparente de Guilliadun. Dans *Perceforest* cette tournure est pourvue même d'une importance stratégique : d'abord ce sont les évanouissements spontanés qui suggèrent à Neronès l'idée de simuler la mort et qui rendent en même temps crédible aux autres la mort apparente de celle-ci. Au premier évanouissement Neronès n'est considérée que comme malade et complètement affaiblie. On la transporte donc à un village et l'étend sur un lit où elle revient finalement à elle.

Sy tost que le roy, qui n'estoit gaires loing d'illecq, vey ce, il tourna celle part et voit que la pucelle estoit telle atournee qu'elle ne se pouoit plus soustenir. Adont il en eut pitié et fut marry que tant fait en avoit. Pourquoi il commanda qu'elle fut portee a ung petit villaige qui estoit sus la marine, ou les mariniers du pays demouroient, jusques a ce qu'elle fust reposee et revenue a elle ains qu'elle entrast en mer. Adont elle fut portee en la villette et couchie en ung lit moult malaide, mais elle estoit doulante qu'elle ne l'estoit encores plus, car elle ne desiroit que la mort.²⁴³

Cependant lors de sa deuxième pâmoison, elle paraît toute morte.

Et quant la pucelle eut finee celle complainte, le cuer lui failli de foiblesse et s'estendy sus son lit comme morte. Et quant les deux damoiselles, qui estoient auprès d'elle a tel meschief qu'il sembloit que les cuers leur deussent faillir, la veirent en tel point, elles cuidèrent qu'elle fust morte. Alors l'une sailli hors de la chambre hastivement et s'en vint aux deux soeurs du roy et

²⁴² *Perceforest*, III/2, p. 208.

²⁴³ *Perceforest*, III/2, p. 208-209.

leur dist que la pucelle rendoit l'ame et qu'elles venissent a son trespas. [...] Quant le roy fut dedens la chambre, il s'asseit sus l'esponde du lit, puis commença a regarder la pucelle, qui n'avoit nul signe de vie. Lors fut le roy tant doulant que plus ne pouoit et de fait commença a plourer, disant que par la dureté que elle avoit trouvé en ses soeurs la pucelle moroit.²⁴⁴

La pucelle revient bientôt à elle sans faire cependant grand signe : ce n'est que sa bouche qui fait un tout petit mouvement, ce qui est pris par les autres comme le signe du trépas.

A chief de piece, la pucelle revint de pamoison, non point qu'elle feist grant signe de vie, car elle ne remouvoit fors un petit la bouche en retirant ses levres. Adont les aucuns dirent que c'estoit un signe de mort.²⁴⁵

Lorsque Néronès se rend compte que tout le monde est persuadé qu'elle était véritablement décédée, décide de ne plus montrer aucun signe de vie, et commence donc à simuler le trépas, cette fois-ci sans évanouissement réel (K 1884 ILLUSION OF DEATH. K 1860 DECEPTION BY FEIGNED DEATH (SLEEP)).

Et la pucelle, qui enteny ce, pensa en elle mesmes que voirement estoit elle morte ou falloit qu'elle le fust, car pour meschief qu'elle deust souffrir elle ne monsteroit jamais samblant de vie.²⁴⁶

Décrite comme tant « *pale* » et « *deffaitte* », son apparence ravagée soutient parfaitement l'illusion de la mort.

Et sachiez qu'elle en avoit bon commencement, car elle estoit tant pale et tant deffaitte que tous ceulx qui la veoient la tenoient morte pour vray.²⁴⁷

L'inertie de Néronès persuade alors le roi Fergus qui finit par la croire sûrement morte.

Et quant le roy vey la pucelle en tel point, il fut sy dolant que plus ne pouoit [...]. Atant il se leva et puis se parti de la chambre, tant courroucé que plus ne pouoit, car il pensoit sceurement que la pucelle fut morte.²⁴⁸

²⁴⁴ *Perceforest*, III/2, p. 209-210.

²⁴⁵ *Perceforest*, III/2, p. 210.

²⁴⁶ *Perceforest*, III/2, p. 210.

²⁴⁷ *Perceforest*, III/2, p. 210.

²⁴⁸ *Perceforest*, III/2, p. 210-211.

Pareillement à la mort feinte de la femme de Salomon et à celle de Fénice, dans ce récit également apparaît le motif de la torture (S 180 WOUNDING OR TORTURING). L'une des sœurs du roi Fergus, se doutant de la tromperie – pour prouver que la jeune fille est en réalité vivante – décide d'infliger à celle-ci des tourments cruels.

Et Brohande avec sa soeur et les deux damoiselles demourerent illecq avecques la pucelle. Et lors dist la despite Brohande : « Je vous prommés que ceste pucelle n'est point morte et je le vous prouveray tantost. »²⁴⁹

Néronès est alors brutalement torturée. Elle est cependant si fortement décidée en son âme qu'elle souffre les tortures sans le moindre signe de sentiment et reste complètement inerte.

Alors elle print une greffe d'argent, puis commença a poindre la pucelle es flans, es costez et es rains environ ung pous de parfont en sa char, mais la povre pucelle avoit le corps tant amorti de meschief et tant forte estoit en son oppinion que membre qu'elle eut ne se mouvoit.²⁵⁰

La dame méchante, étant persuadée que Néronès simule seulement (non sans raison d'ailleurs) ne cesse pas de la torturer, malgré les supplices des ses propres sœurs.

Quant les deux damoiselles veirent la tyrannie de la perverse dame, elles lui dirent : « Certes, madame, vous faittes ung grant mal, car vous voiez plainement qu'elle est morte et qu'elle ne remeut piet ne main. Et s'elle n'est paroultree, elle ne vault gaires mieulx, car vous le partuez. – Taisiez vous, folles garces, dist la dame, vous ne sçavez que vous dittes ! Elle se faint, mais je la feray remouvoir ou elle y morra a bon escient. »

Néronès d'un acharnement exceptionnel reste donc complètement inerte malgré tous ses maux physiques. Dans cette description, il y a des tournures typiques que l'on peut retrouver également dans d'autres récits de la « vivante ensevelie ». L'une des caractéristiques, c'est la pâleur : la jeune fille est décrite comme « *tant pale et tant deffaitte que tous ceulx qui la veoient la tenoient morte pour vray* ». Cette pâleur mortelle est remplacée par l'image du visage coloré quand il s'agit du deuxième type, celui de la « belle endormie », où la jeune

²⁴⁹ *Perceforest*, III/2, p. 211.

²⁵⁰ *Perceforest*, III/2, p. 211.

victime montre miraculeusement des signes de vie même dans son état léthargique. Dans le thème de la « vivante ensevelie » en revanche, où l'accent est mis sur l'apparence de la mort, la description insiste sur le fait que la personne, quoiqu'elle simule seulement, montre l'apparence totale d'une morte, dans toutes ses caractéristiques physiques. L'autre trait récurrent de ce type de récit, c'est la description des membres qui restent immobiles (« *membre qu'elle eut ne se mouvoit* » ; ou dans sa formulation la plus typique : « *...elle ne remeut piet ne main* »). Néronès feint si bien la mort que Fergus ordonne finalement à ses serviteurs de préparer un cercueil richement décoré (F 778 (B) EXTRAORDINARY TOMB) dans lequel la belle morte pourra être enterrée (R 49.4 (G) CAPTIVITY IN GRAVE, TOMB) et de jeter en même temps en mer ses « *desleales soeurs* ».

« ... Sy vous prie que le plus tost que vous pourrez vous fachiez faire ung sarcus, le plus noble et le plus riche que l'en pourra, et puis vous ferez la pucelle vestir de ses meilleurs vestemens, et mon meilleur manteau soit prins dont elle sera affublee, et en ce point elle sera en sepulture mise. Mais mes desleales soeurs soient jectees en la mer. Et ce fait, nous partirons. » Alors les chevaliers firent faire ung sarcus pour la pucelle Neronés, lequel fut fait ce propre jour dessoubz ung grant chesne, et puis prièrent au roy qu'il venist au mettre la pucelle en sa sepulture [...].²⁵¹

Néronès, magnifiquement vêtue et richement ornée, est alors mise dans le tombeau en présence de toute la suite royale (V 60 FUNERAL RITES). Une fois la jeune fille ensevelie, les hommes de Fergus précipitent le départ, car ils se doutent d'être suivis.

Et adont les chevaliers prindrent le corps de la pucelle, que les deux damoiselles avoient revestue et aournee le plus richement qu'elles avoient peu, et porterent a la fosse et la le coucherent dedens. Et prindrent ung drap d'or dont ilz couvriront le sarcus, puis l'atacheront aux quatres cornés que le vent ne descouvrist la pucelle jusques a ce que la pierre dont la sepulture devoit estre couverte fust taillie pour mettre sus. Quant la pucelle fut ensevelie et les corps des deux dames furent ruez en la mer, les hommes du roy Fergus requirrent moult instamment qu'il voulsist entrer en mer, car ilz doutoient qu'ilz ne fussent sieuvis [...].²⁵²

²⁵¹ *Perceforest*, III/2, p. 212.

²⁵² *Perceforest*, III/2, p. 212-213.

Cependant, la nuit suivant la mise au tombeau, l'un des serviteurs du roi Fergus, celui en effet qui avait donné le mauvais conseil d'enlever la jeune fille, retourne secrètement au tombeau dans l'intention de dépouiller la défunte. Il le retrouve pourtant tout vide, sans la belle morte.

Et environ heure de minuit le propre chevalier qui avoit donné le conseil a son seigneur de ravir la pucelle [...] entra en convoitise et delibera qu'il iroit desrober les vestemens et les autres bagues que l'en avoit mis a l'entour du corps de la pucelle, [...]. Et sans le sceu de nulle personne se mist au chemin. Et quant il vint a la sepulture, il trouva le drap d'or jecté tout en ung mont au dessus de la fosse, dont il eut grant merveille qui ce pouoit avoir fait, pensant que ce n'avoient point esté larrons. Atant il vint a la fosse et vey au ray de la lune qu'il n'y avoit rien dedens, dequoy il fut moult esbahi.²⁵³

Néronès, comme nous l'apprendrons plus tard, a bel et bien échappé à son tombeau, juste avant que la pierre qui devait le refermer n'ait été taillée et a pris la fuite.

... après que la belle Neronés eut esté mise en la fosse pour morte et que le drap d'or fut tendu pardessus elle et aussi que le roy de Norwegue et ceulx qui l'avoient aportee furent departis d'illecq, elle se commença ung petit a asseurer et a escouter s'elle oroit personne entour la fosse. Et quant elle entendy que chescun s'estoit retrait au villaige, elle en fut a moitié reconfortee, et de fait print courage, car elle se leva en son estant tout doucement, puis escouta de rechief s'elle oroit personne, mais elle ne oÿ homme ne femme. Et quant elle eut pensé a son fait, elle bouta sa teste hors pardessoubz le drap et regarda environ celle place, ou elle ne vey personne. Adont lui fut avis qu'elle ne sentoit ne mal ne douleur, et tant s'enhardy qu'elle sailli hors de la sepulture.²⁵⁴

À propos de cette scène de mort apparente, il est important de noter qu'elle sera racontée une deuxième fois par la victime elle-même. Ici, je voudrais insister sur un fait narratologique qui souligne et justifie à mon avis l'usage des tournures topiques que je viens de déceler à propos du motif de la « vivante ensevelie ». Quelques chapitres plus tard, Néronès chante le *Lai Piteux* racontant son histoire à partir de son enlèvement.²⁵⁵ Il est intéressant de voir comment le récit change dans la mesure où il devient « autobiographique ». Dans la première version, celle du narrateur, le récit suit la logique des événements : l'auteur décrit soigneusement les

²⁵³ *Perceforest*, III/2, p. 213.

²⁵⁴ *Perceforest*, III/2, p. 243-244.

²⁵⁵ Sur l'importance de ce poème de Néronès du point de vue du dénouement et des aspects narratologiques, voir le chapitre « Non-dit et récit multiplié. Les (men)songes de Néronès ».

différentes étapes qui mènent finalement à la certitude de Fergus et ses hommes que la jeune fille est morte. D'abord, les multiples évanouissements de celle-ci sont décrits, son apparence totalement épuisée, son visage tout pâle etc. Dans la variante de Néronès présentée dans le *Lai pitieux*, tout cela ne semble pourtant plus important. Elle ne consacre que quelques vers à son affaiblissement qui précède sa simulation.

Tout en autel doel demenant
Alerent la belle menant,
Tant qu'ilz vindrent dessus la mer.
Lors ne se va plus abstenant,
Ains se va sy fort tourmentant
Qu'elle eut pres de la mort l'amer.

Car quant assez se fut complainte,
Elle fut sy de mal atteinte
Que l'on tenoit qu'elle fut morte.²⁵⁶

En revanche, elle détaille longuement son martyre : c'est en 69 (!) vers qu'elle relate les différents types de tortures que la méchante dame lui infligeait. À vrai dire, face à ce récit on penserait lire plutôt une vie de sainte qu'une histoire de fausse mort. Dans cette version, qui est évidemment plus subjective, il y a en outre plus de remarques concernant l'état d'âme de Néronès : elle relève par exemple que c'était l'amour qui l'encourageait et lui donnait la force d'endurer toutes ces souffrances.

De ce la belle se taisoit,
Car par dedens Amours l'ongnoit
De sa grace, lors bien veüe.²⁵⁷

Mais elle estoit appareillie
A Amours et encouraigie
Par franc desir ouvrant en elle.²⁵⁸

²⁵⁶ *Perceforest*, III/2, p. 352-353.

²⁵⁷ *Perceforest*, III/2, p. 353.

²⁵⁸ *Perceforest*, III/2, p. 353-354.

Le fait de simuler la mort n'est mentionné qu'en passant après la longue description de la martyre de la pucelle.

La pucelle qui c'endura
En son ferme propos dura,
Sans samblant de vie monstret.²⁵⁹

Pour ce qui est du thème de l'enterrement, dans le poème de Néronès il n'y en a que deux vers.

Le roy, qui a ce moult cura,
La pucelle ensepultura,
Pour sa noblesse demonstrer.²⁶⁰

Et finalement nous trouvons juste quelques lignes concernant la sortie de celle-ci du sépulcre.

Quant la belle au corps amaty
Seullette de gens se senty,
Graces rendy au dieu Marcus.
N'eut pas alors cuer alenty
Pour mal que l'on lui eust party,
Ains sailli dehors le sarcus.²⁶¹

Ce qui nous intéresse à propos de ces changements, c'est moins la motivation de la narration. Il est clair et bien évident que la version de Néronès est destinée avant tout à émouvoir son public. Il est donc fort logique qu'elle insiste plutôt sur son martyre et moins sur sa tromperie par la ruse de la fausse mort. L'aspect qui retient notre attention, c'est plutôt l'apparition textuelle du thème de la « vivante ensevelie », ces deux récits étant comparables l'un à l'autre du fait qu'ils traitent des mêmes événements. Tandis que dans le premier récit, le motif de la « vivante ensevelie » apparaît avec tous ses décors – l'apparence totale de mort de la jeune fille, les rites funéraires, le tombeau magnifique et l'évasion de celle-ci – dans le deuxième ils ne sont qu'effleurés et écrits avec des paroles extrêmement concises éliminant toutes tournures caractéristiques. Le fait de raconter une telle scène ne nécessite donc pas

²⁵⁹ *Perceforest*, III/2, p. 355.

²⁶⁰ *Perceforest*, III/2, p. 355.

²⁶¹ *Perceforest*, III/2, p. 356.

automatiquement l'usage des expressions topiques toutes naturelles qu'elles le sembleraient. Or, une fois ces caractéristiques omises, le lecteur se sent moins en face d'une scène de mort apparente que de celle d'une martyre. L'examen de la reprise du même épisode montre, à notre avis, que l'accentuation des motifs caractéristiques ainsi que l'usage des expressions topiques donnent en effet une base solide voire presque indispensable pour épanouir le motif en question.

Pour conclure, nous pouvons donc constater que le motif de la « vivante ensevelie » dans ce récit, semblablement au *Cligès* de Chrétien de Troyes, apparaît en pleine et pure forme avec tous ses traits caractéristiques. L'héroïne simulant si bien la mort tout le monde la croit véritablement décédée. Le thème de l'enterrement et celui de l'évasion du tombeau y apparaissent également. Quoique le motif du breuvage entraînant une léthargie reste absent, dans sa morale ce récit suit plutôt son prédécesseur français, *Cligès*, que le modèle byzantin supposé. Premièrement, comme nous venons de le constater, dans ce récit, tout comme dans *Cligès*, il ne s'agit ni d'infidélité, ni de ruse méchante, mais, tout au contraire, d'une tentative désespérée pour pouvoir se libérer d'une situation complètement injuste. De ce point de vue l'histoire de Néronès porte même les caractéristiques des récits « anti-tristanien », dans la mesure où l'héroïne se voyant contrainte d'épouser un autre que son amour se décide à rester fidèle à n'importe quel prix. Bien que l'idée de feindre la mort ne vienne à Néronès que par hasard – le stratagème de celle-ci n'est donc pas longtemps préparé et mûri comme celui de Fénice qui, aidée de sa nourrice, avait un plan bien élaboré pour sa tromperie – la motivation et la détermination dont ces deux héroïnes agissent sont tout à fait semblables. Ce sont des femmes qui – loin d'être diaboliques – ne veulent que se conserver vierge pour leur amour en évitant un mari autoproclamé. Fergus (tout comme Alis dans *Cligès*) ne peut pas être un mari légal car il a franchi toutes barrières sociales et morales : n'ayant pas accompli les consignes coutumières du pays il a enlevé de force la jeune fille. Si Néronès veut donc éviter ce mariage, ce n'est pas un acte méchant mais la réparation de la morale. Dans *Perceforest*, tout comme dans *Cligès*, feindre la mort semble donc un comportement justifiable et impeccable : Néronès loin de fournir un exemple de la méchanceté féminine devient le modèle de la fidélité amoureuse. Quant à l'apparition textuelle du motif de la « vivante ensevelie », l'auteur utilise visiblement des tournures habituelles. Cependant, dans la reprise du même épisode (*Lai piteux*), il devient clair que ces tournures – toutes banales ou coutumières qu'elles semblent – sont pourtant fondamentales et indispensables pour épanouir le motif en question. Car, dès que celles-ci seront disparues dans la narration, le récit commencera à ressembler à une histoire de martyre : le thème de la « vivante ensevelie » reste donc passé sous silence. Cette

sorte de reprise, la multiplication de la narration, qui ouvre la voie à des jeux narratifs, n'est pas en effet rare dans *Perceforest*. Toujours dans l'histoire de Nestor et Néronès, après l'épisode de la mort apparente, nous en trouvons un exemple fort intéressant, dont nous allons tenter, dans le chapitre suivant, de déceler les aspects narratologiques.

4.2. Non-dit et récit multiplié. Les (men)songes de Néronès :

À part l'épisode de la fausse mort, l'ensemble de l'histoire de la belle et courageuse Néronès et du chevalier Nestor possède également de nombreuses curiosités et semble original de multiples points de vue. D'une part, comme M. Szkilnik le révèle dans un article²⁶², c'est l'un des rares exemples du Moyen Âge où l'auteur choisit de se présenter dans son activité d'écrivain à travers un personnage féminin qui incarne « le narrateur ou du moins une direction du récit ». À part l'héroïne de la chantefable *Aucassin et Nicolette* (XIII^e siècle), qui « est sans doute l'un des premiers exemples de ces jeunes filles débrouillardes qui prennent en main leur destin et celui du récit », ce sont deux romans du XIV^e siècle, *Perceforest* et *Ysaÿe le Triste*, qui « mettent en scène des femmes poètes et écrivains tout à fait originales ». Ces deux femmes sont Néronès dans *Perceforest* et Marte dans *Ysaÿe le Triste*, qui « proposent en effet l'image d'écrivains-femmes inquiétants par la liberté qu'ils s'octroient et que les romans finissent du reste par réduire au silence, au moins en apparence ». Néronès arrive, dans son histoire amoureuse avec Nestor, qui est donc racontée pendant plusieurs chapitres, à « transformer sa destinée en réinventant en prose, puis en vers, son histoire ».²⁶³ Selon M. Szkilnik « si Néronès semble » donc « un personnage original, ce n'est pas pour s'être déguisée en homme et avoir pris son destin en main : d'autres l'ont fait avant elle. Ce n'est pas non plus pour s'être essayé au lyrisme. Iseut dans le *Tristan en prose* a composé des lais et dans *Perceforest*, Blanchette, la fille de la Reine-fée, a montré son talent dans ce domaine. Mais elle est la seule [...] à avoir tenté, sous deux modes différents, de recomposer sa propre histoire, en vue d'agir sur son auditoire. En ce sens, en plus d'une figure de poète, elle [...] paraît être l'esquisse d'une figure de romancier. »²⁶⁴ Hormis cette spécificité sur laquelle M. Szkilnik a attiré notre attention, nous pouvons par ailleurs constater une certaine « ficelle » d'auteur – à mon avis non moins intéressante –, un jeu narratif tout à fait remarquable. Il faut cependant avouer que l'analyse extrêmement riche de M. Szkilnik concernant les épisodes en question semble complète et minutieuse de tous les points de vue (littéraire, linguistique et

²⁶² M. Szkilnik, art. cit., p. 474-506.

²⁶³ *Ibid.*, p. 474-475.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 488.

même narratologique). Par conséquent, nous nous appuyons sur cet article et en réutiliserons quelques éléments importants du point de vue de notre sujet.

Après la mort apparente de Néronès et sa fuite heureuse de sa tombe, épisode que nous venons minutieusement de présenter, les jeunes amoureux se rencontrent bientôt. Cependant – comme tous les deux sont déguisés – ils ne se reconnaissent pas. Néronès, s'étant teint le visage, a l'apparence d'un petit berger, tandis que Nestor, récemment guéri par un ermite d'une grave blessure, pauvre et amaigri, vêtu d'une peau de mouton et ayant abandonné ses armes dans le temple de Vénus, ressemble plutôt à un vagabond qu'au « Chevalier Doré ». Toutefois ce ne sont pas seulement les deux amants qui ne voient pas clairement la situation, car le lecteur lui-même est pris au piège. Apparemment, l'auteur nous mystifie de bon gré et avec plaisir : sans le moindre indice qui éclairerait d'emblée la situation, nous lisons ingénument deux épisodes successifs en apparence indépendants l'un de l'autre, et ce n'est qu'après un certain temps que nous nous rendons compte qu'il s'agissait en fait du même : la rencontre de Nestor avec le jeune berger puis dans un chapitre postérieur, l'aventure de Néronès-Cuer d'Acier, déguisée en berger, avec un pauvre jeune homme sont une seule et même scène.

Ainsi que le chevalier se repreneoit de ce qu'il s'estoit un petit dolousé, en regardant il voit que un garson vestu d'une peau de brebis et qui faisoit son chaperon de la peau de la teste, tellement que les orreilles de la peau estoient toutes droites sus sa teste, menoit en ce point un grand troupeau de brebis et de moutons. Quant le garçon vey le chevalier, il en eut sy grant paour qu'il s'en cuida fuir.²⁶⁵

Et lors la pucelle, qui doubtoit estre cogneue et trouvee, fist taindre sa blanche char en noir comme d'un homme. [...] Advint un jour que Cuer d'Acier gardoit en une prairie un troupeau de moutons et avoit affublee une tres grande peau de mouton pour la pluie. Ainsi qu'il s'en venoit sus le soir vers l'ostel atout ses bestes, il encontra un grant vallet en povre habit et moult malade, qui lui requist d'avoir hostel pour la nuit.²⁶⁶

Ce n'est que la reprise de la scène de l'alouette qui nous fait prendre conscience du fait qu'en réalité c'était le même épisode, doublement raconté : premièrement du point de vue de Nestor,

²⁶⁵ *Perceforest*, III/2, p. 241.

²⁶⁶ *Perceforest*, III/2, p. 246-247.

deuxièmement de celui de Néronès.²⁶⁷ Ce jeu de « non-dit » consiste en l’omission de quelques détails importants (notamment que le petit berger est Néronès, ou par la suite, que le jeune homme misérablement vêtu n’est autre que Nestor) et en la réduplication du récit. Ce silence du récit va donc de pair avec l’abondance du texte : la même scène est racontée deux fois. Cette reprise, cependant, loin d’être ennuyeuse, frappe le lecteur et lui fait prêter plus grande attention à l’histoire. Il se voit alors contraint de réfléchir sur tout ce qu’il a lu dans le chapitre précédent. S’étant rendu compte de la vraie situation dont il connaît déjà tous les détails (c’est-à-dire la vraie identité des personnages), il lui est alors possible de reconstruire l’histoire telle qu’elle s’était déroulée. L’intention de l’auteur semble d’ailleurs claire et évidente : il veut mystifier non seulement ses personnages mais également son public. Dans le premier récit, par exemple, où le lecteur ne sait pas encore que le jeune berger est Néronès, il « n’hésite » pas du tout sur le genre grammatical, comme il le fera par la suite.²⁶⁸ Lorsque Nestor rencontre le jeune berger (Néronès-Cuer d’Acier), il n’y a donc aucun indice suggérant la supercherie. L’auteur parle constamment au masculin à propos du berger qu’il désigne même comme le fils de la vieille dame.

[...] il voit que ung **garçon vestu** d’une peau de brebis [...] Quant **le garçon** vey le chevalier, **il** en eut sy grant paour qu’**il** s’en cuida fuir. Mais le chevalier l’asseur et **le** fist venir vers lui [...] Adont **ilz** se mirent **tous** deux au chemin et arriverent en la maison de la mere au bergier, qui, voyant le grant homme avecq **son filz**, fut moult esbahie [...] **le bergier** lui dist qu’il cessast et qu’il lui gardast une alouette qu’**il** avoit ce jour prinse.²⁶⁹

En revanche, lorsque la scène est racontée une deuxième fois, et où il est déjà clair pour le lecteur que le jeune berger est Néronès, le narrateur varie sans cesse le genre grammatical. Il parle de Cueur d’Acier tantôt au masculin, tantôt au féminin.

²⁶⁷ L’histoire des deux épisodes en question est la suivante : Nestor, pauvre et malade, est hébergé par un jeune berger qui lui confie la garde de son alouette. Bien que Nestor attache celle-ci à son anneau (reçu auparavant de son amie), il ne peut pas la retenir : l’oiseau parvient à s’envoler en emportant l’anneau avec lui. Nestor, désespéré, quitte le petit berger sans lui dire adieu. Ensuite, on apprend que Néronès, sortie de sa tombe et accueillie dans la maison d’une vieille dame, se déguise en berger et se teint le visage pour que ses poursuivants ne la reconnaissent pas. Un jour, elle héberge dans la maison de son hôte une jeune homme misérablement vêtu, auquel elle confie son alouette. L’oiseau s’étant échappé, le jeune homme disparaît sans prendre congé.

²⁶⁸ C’est Michelle Szkilnik qui attire l’attention dans son article sur cet usage linguistique dont le romancier se sert souvent et apparemment avec plaisir dans ces épisodes. M. Szkilnik, art. cit., p. 486-487. Ce sujet est d’ailleurs traité encore plus en détail dans un autre article du même auteur : « The Grammar of the Sexes in Medieval French Romances », In *Gender Transgression : Crossing the Normative Barrier in French Medieval Literature*, éd. K. Taylor, New York, 1998.

²⁶⁹ *Perceforest*, III/2, p. 241-242.

Quant Cuer d'Acier fut **apriivoisié** de la maisnie a la dame, **il** commença a aler avecq eulx et a entendre a garder le bestail. [...] Ainsi qu'**il** s'en venoit sus le soir vers l'ostel atout ses bestes, **il** encontra ung grant vallet [...] Cuer d'Acier, qui toujours doubtoit, mist doubte ou fait de ce vallet. Mais quant elle cogneut qu'il estoit malade, elle n'y pensa plus, car il estoit sy maigre et sy deffait que en lui n'avoit nulle cognoissance. [...] Quant Cuer d'Achier, qui avoit oÿ le valet, vey qu'il se mettoit a la fuite plaidant ung aneau, **il** eut grant merveille qu'il pouoit avoir.²⁷⁰

Il va même jusqu'à les alterner dans des phrases successives : il commence à parler au masculin, dans la phrase suivante il continue pourtant au féminin.

Quant Cuer d'Acier fut **couché**, **il** commença a penser au povre homme qui ainsi s'en estoit allez après l'aloette qui emportoit son anneau. Et fut moult esbahie dont il lui pouoit venir [...] Ainsi l'ymagina Cuer d'Acier, sy se tint a bien **eureux** quant **il** se veoit ainsi **descogneu**. En ce propos s'endormy le pastour jusques au point du jour qu'**il** entra en une vision merveilleuse. Et lui sambloit proprement que le vallet lui venoit au devant en la prairie ou elle gardoit ses moutons, en tel habit qu'elle le avoit veu le jour precedent [...] A ce point Cuer d'Acier se esveilla et fut moult **esbahi** de son songe. Sy se leva moult pensive, car elle creot fermement que le povre vallet qu'elle avoit amené le soir precedent a l'ostel estoit son leal amy le Chevalier Doré [...].²⁷¹

Cette pratique linguistique atteint son apogée dans le *Lai piteux* racontant l'histoire de Néronès, que la jeune fille chante devant les parents de Nestor. Dans cette chanson « l'héroïne s'étant travestie en homme, le narrateur joue non sans subtilité sur le genre grammatical. »²⁷² Lorsque le lecteur lui-même est donc au fait du jeu, et que seul le pauvre Nestor reste toujours ignorant et aveugle face à la vérité, le romancier joue même linguistiquement avec cette ambivalence (jeune fille se montrant en garçon), que permet la langue française. Le fait donc que dans le premier récit de l'épisode de l'alouette l'auteur ne se serve pas de cet usage, c'est-à-dire qu'il n'y ait aucune hésitation sur le genre du petit berger, montre bien que là il veut tromper pour un certain temps même le lecteur. De ce point de vue, il me paraît d'ailleurs illogique, voire regrettable, qu'à propos de ces deux épisodes, l'éditeur donne des titres

²⁷⁰ *Perceforest*, III/2, p. 246-247.

²⁷¹ *Perceforest*, III/2, p. 249.

²⁷² « ... la manière dont Néronès utilise les pronoms personnels permet d'apprécier la différence de perspective entre le récit et le discours. Sans doute le récit s'autorise-t-il une certaine liberté dans l'emploi des pronoms : l'héroïne s'étant travestie en homme, il joue non sans subtilité sur le genre grammatical. », M. Szklinik, art. cit., p. 486.

courants comme « *L'alouette de Néronès s'échappe* » (alors que l'on ne sait pas encore que le petit berger est Néronès) ou « *L'anneau du Chevalier Doré* » (bien avant que Néronès elle-même réalise que le valet maladroit était en effet son ami) soulevant ainsi – et peut-être un peu arbitrairement, malgré la volonté du romancier lui-même – le voile.

Cette finesse ludique, le jeu avec le « non-dit parlant » et les « paroles non dites », continue cependant, mais cette fois-ci uniquement dans la relation des personnages du récit. Néronès, avertie par un songe, comprend que le jeune homme qui a laissé s'envoler son alouette était en réalité Nestor.²⁷³ Initiée donc à la vérité, elle aussi devient la « complice » de l'auteur dans ce jeu de mystification qu'elle va continuer plus tard face à son ami. Après quelques aventures (elle va par exemple rendre visite sous les traits d'un messager à son père pour le réconforter, en lui annonçant que sa fille est en vie) Néronès-Cuer d'Acier, entre au service d'un chevalier nommé Tarquin comme écuyer, dans lequel elle reconnaît après un certain temps son ami, Nestor. Mais – craignant qu'il ne la prenne pour une aventurière – elle n'ose pas se dévoiler d'emblée. Elle conçoit donc un stratagème avec lequel elle espère révéler de façon moins choquante la vérité à son ami, c'est-à-dire sa vraie identité. Elle lui raconte alors des songes, inventés par elle-même, qui contiennent tous des éléments véridiques, mais légèrement modifiés et restructurés entre eux. Néronès combine plusieurs récits des chapitres précédents pour recomposer sa propre histoire : elle la restructure et la recrée de telle façon qu'elle soit à la fois révélatrice et acceptable pour son ami.

Néronès continue donc le jeu inauguré par le narrateur. Tout comme celui-ci, qui ayant caché la vraie identité de ses personnages nous a raconté la même scène deux fois successivement en décalant les perspectives, et nous a laissé le soin d'établir le lien entre les deux épisodes, Néronès, elle aussi raconte plusieurs fois à Nestor des événements, qui sont en effet bien connus et vécus également par le jeune chevalier, et veut qu'il les déchiffre lui-même et qu'il reconstitue la vérité à partir de ces mosaïques. Comme l'alouette dans les épisodes précédents, ici c'est avant tout l'anneau qui sert à assurer le lien entre les récits²⁷⁴ et à faciliter pour le jeune homme la compréhension des songes qui sont en réalité des mensonges. En effet, à partir du moment où Néronès entreprend d'inventer ses songes, l'aventure est suspendue pour un certain temps. Pendant une dizaine de pages il n'arrive rien de nouveau aux protagonistes. Ce n'est que le passé qui est raconté à plusieurs reprises, restructuré et recomposé. Ce n'est plus le contenu du récit qui nous intéresse, mais avant tout

²⁷³ *Perceforest*, III/2, p. 248-249.

²⁷⁴ M. Szkilnik, art. cit., p. 481.

l'effet qu'il a sur son auditeur, c'est-à-dire sur Nestor. Après ces différentes versions on attend sans cesse l'effet, l'illumination du jeune homme.

Toutefois, Nestor, d'un esprit visiblement assez lent, ne comprend rien au sens et au message de ces songes. Bien qu'il soit frappé par quelques-uns de leurs détails, qui, selon lui, ne pourraient être connus de personne à part lui et le petit berger dans lequel il n'a pas reconnu sa bien-aimée, il n'est pas capable de rétablir les faits. D'ailleurs, dans ces récits, comme M. Szkilnik le remarque, la personne de Néronès et celle du narrateur du roman se confondent à un certain moment. En effet Néronès évoque un détail qu'elle ne peut pas vraiment connaître.²⁷⁵ On pourrait facilement dire qu'ici c'est l'auteur lui-même qui est tombé dans son propre piège : en réutilisant et en restructurant autant d'éléments de son récit, il n'était plus capable de se souvenir de ceux qui pouvaient être connus par son héroïne et ceux qui ne le pouvaient pas. Cela semblerait une explication logique, néanmoins, vu la virtuosité et le raffinement exceptionnels du romancier en matière de technique narrative, dont les épisodes précédents témoignent, cela ne paraît pas trop vraisemblable. Est-il possible que l'auteur du *Perceforest*, qui pouvait retenir tant d'aventures concernant une centaine de personnages à travers plusieurs livres, se trompe dans des épisodes si proches l'un de l'autre ? Certes les explications de M. Szkilnik semblent bien passionnantes,²⁷⁶ toutefois à mon avis, il n'est pas non plus exclu qu'avec ce détail troublant, l'écrivain veuille éprouver la vigilance du lecteur. Parmi les « étranges coïncidences » que contiennent les trois rêves de Néronès-Cuer d'Acier, qui semblent tout à fait inexplicables pour Nestor (comme par exemple la description précise de son propre anneau au doigt d'un jeune homme dans le rêve ou telles scènes racontées qui ne pourraient être connus que par lui et par le petit berger), l'auteur insère un détail qui en réalité n'est pas connu par la jeune fille. Or, dans cette cascade d'éléments véridiques et inventés, il est presque impossible de distinguer les choses vraisemblables et invraisemblables, difficulté renforcée par une « vertigineuse mise en abyme »,²⁷⁷ et par la reduplication de l'héroïne dans le troisième songe. Néronès raconte comment dans son rêve sous les traits de l'écuyer elle s'était réveillée et avait été empêchée d'avoir un nouveau rêve par une « *moult belle pucelle* », Néronès, c'est-à-dire par elle-même, qui lui raconte ensuite sa propre histoire. Tout cela déconcerte même le lecteur, qui devrait théoriquement être

²⁷⁵ « Pour inventer ses trois rêves, Néronès disposait donc de modèles fournis par le narrateur du *Perceforest* lui-même. Elle se réapproprie brillamment les techniques du narrateur, au point que parfois les deux figures tendent à se confondre. En effet, dans le premier rêve qu'elle a inventé, Néronès-Cuer d'Acier a également fait allusion à un autre « vrai » songe, celui dans lequel Nestor Tarquin a reçu la visite du vieil homme. », M. Szkilnik, art. cit., p. 483.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 484.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 483.

conscient de tout et y voir clair, et qui manifestera ainsi peut-être plus d'indulgence envers le pauvre Nestor qui ne comprend toujours rien en dépit de l'évidence « criante » des songes de son amie. Ce jeu de « cache-cache », ou plutôt la volonté de dire et de ne pas dire en même temps, produit là aussi une certaine surabondance du récit. Du reste, ce jeu caractérise toute l'histoire de Néronès et de Nestor. Ce « silence loquace » n'a-t-il pas déjà commencé en réalité avec la fausse mort de Néronès ou plus précisément avec sa tombe vide ? La tombe, par sa vacuité, est en elle-même loquace. Si elle est vide, cela signifie que Néronès, en réalité, n'est pas morte. Fergus sent donc qu'il a été dupé et soupçonne une ruse dans laquelle, selon lui, la jeune fille avait dû être aidée par son amant. En revanche, pour Nestor, c'est une bonne et rassurante nouvelle qui lui annonce que son amie est bien en vie, sa quête pour la retrouver va donc se poursuivre. Apparemment ce seul « vide » suffit à donner un nouvel élan au récit, à faire avancer l'intrigue. Bien évidemment, le fait qu'il n'y a personne dans le sépulcre n'est étonnant que pour Fergus, son serviteur et Nestor. Nous, les lecteurs – sachant bien que Néronès n'a que simulé la mort – nous espérons et supposons que l'auteur ne « laissera » pas mourir son héroïne toute vivante dans le tombeau et trouvera un moyen de l'en sortir. Cependant ce sentiment de complicité avec l'auteur trompe en même temps notre vigilance et ainsi nous allons facilement « tomber dans le panneau » dans les chapitres suivants. Notre vigilance s'endort et un peu plus tard c'est nous-mêmes qui serons dupés, avec l'épisode de l'alouette doublement raconté.

Le jeu narratif présenté plus haut est toutefois poussé à l'extrême. Néronès et Nestor parviennent au château des parents de celui-ci. Nestor ignorant toujours la vraie identité de son écuyer, c'est finalement la reine-Fée, la mère de celui-ci, qui se doute de la supercherie. Quand Néronès pense être presque démasquée, elle entonne une chanson, le « *Lai Piteux* » racontant sa propre histoire dans son intégralité, depuis son enlèvement jusqu'à ses (men)songes. Le jeu narratif atteint un sommet dans cette composition lyrique. Avec cette chanson, Néronès qui est sûre d'avoir été découverte par la reine, ne cherche plus à cacher quoi que ce soit, mais tout simplement à attirer la pitié de son public. Par divers moyens elle se dévoile ouvertement : par exemple bien qu'elle se montre au début de sa chanson un narrateur hétérodiégétique, c'est-à-dire celui qui n'est pas un personnage de l'histoire qu'il raconte, à partir d'un certain moment elle change de position et devient narrateur homodiégétique.²⁷⁸ Cette répétition et la réécriture du récit offrent d'ailleurs d'autres possibilités. Hormis la version « autorisée », celle racontée par le narrateur, on peut également

²⁷⁸ M. Szkilnik, art. cit., p. 486-487.

connaître celle d'un personnage du récit, qui manifeste même parfois quelque écart. Ici, on a de nouveau la possibilité de comparer la variante de Néronès avec le récit « officiel ». Car Néronès a l'intention d'émouvoir son public en omettant quelques détails, par exemple les circonstances de sa première rencontre avec Nestor, où son comportement pourrait sembler blâmable à bien des égards, mais en revanche, elle s'attarde plus longtemps sur d'autres scènes, notamment sur celle de sa fausse mort qu'elle détaille beaucoup plus passionnément que le narrateur du roman le faisait auparavant.²⁷⁹ Cette insertion lyrique réduit en même temps, me semble-t-il, la tension suscitée par les songes de Néronès, qui ont complètement décomposé et remanié l'histoire de façon si troublante que leur message restait en effet tout à fait incompréhensible pour Nestor. Ces songes possédaient tant d'artifices que celui-ci était incapable de les déchiffrer. Dans le *Lai Piteux* par contre, l'histoire de Néronès se répète sans remaniement et dans une chronologie réelle, ce qui semble « défroisser » pour ainsi dire le « tissu » du récit.

La figure de Néronès est donc certes remarquable en tant qu'elle se montre « l'esquisse de la figure du romancier ». Néanmoins cette sorte de jeu du « non-dit », la vérité passée provisoirement sous silence, éléments qui entraînent la démultiplication et la recomposition du récit, commencé d'abord par le narrateur puis continué par l'héroïne semblent non moins intéressantes. L'auteur du *Perceforest* se joue tout d'abord du lecteur lui-même, avec l'épisode de l'alouette doublement récité, le lecteur devient alors attentif à cette sorte de jeu et en devient même le complice. Dans la suite, quand Néronès se rend compte que Tarquin est le Chevalier Doré, c'est elle qui commence un jeu semblable à celui du narrateur. Avec ses songes et sa chanson, la même série d'événements apparaît à plusieurs niveaux et sous des formes différentes : au niveau de la simple narration et à celui d'une (double) fiction (car les songes de Néronès réutilisent et réorganisent les éléments du récit principal, lui-même une fiction), en prose ainsi qu'en vers. Par sa technique astucieuse et en utilisant de multiples formes littéraires, l'auteur repousse les limites aussi loin que possible : il arrive à raconter plusieurs fois la même chose (l'épisode de l'alouette est raconté 5 fois !) de telle façon que – loin d'ennuyer son lecteur – il le rend de plus en plus curieux et ému au fil de son récit. Dans ce phénomène, c'est avant tout cette ambivalence, le silence et la loquacité en même temps, le manque de parole et la surabondance du récit qui apparaissent remarquables et qui rendent, à

²⁷⁹ « Ce rapide résumé permet de mesurer d'abord l'écart entre la version "autorisée", celle rapportée par le narrateur du roman, et la version du personnage. Néronès ne raconte pas, par exemple, sa rencontre avec le chevalier et ne souffle mot de la scène cocasse du linge mouillé. Probablement craint-elle de ne pas paraître absolument irréprochable dans ce premier épisode. [...] Dans le lai, Néronès s'attarde en revanche très longuement sur les atroces souffrances que lui impose la méchante sœur de Fergus, pour émouvoir son public (ne s'agit-il pas du Lai Piteux ?). » M. Szkilnik, art. cit., p. 485-486.

mon avis, extrêmement intéressants ces épisodes où les événements et les aventures sont beaucoup moins nombreux que les récits qui en sont faits. La véritable aventure c'est donc la construction du récit et de la vérité du récit. Comme dans des œuvres contemporaines (*Meliadus* et *Guiron le courtois* par exemple), ce qui intéresse le lecteur et les personnages, c'est moins les aventures que le récit des aventures.

V. LA « MORTE VIVANTE » DANS LE RÉCIT MÉDIÉVAL 2. :

« BELLES AU BOIS DORMANT MÉDIÉVALES »

1. L'histoire de Troïlus et Zellandine (*Perceforest*)

1.1. Analyse :

G. Roussineau, l'éditeur du roman de *Perceforest* constate lui aussi, ainsi que l'avait déjà fait E. Zago,²⁸⁰ que dans l'histoire de Zellandine et de Troïlus – qui n'est qu'un court épisode s'intercalant dans la vaste composition du *Perceforest* – le thème de la « belle endormie » prend une forme si complète et élaborée qu'elle fournit sans doute l'un des premiers représentants importants du conte de la « Belle au Bois dormant ».²⁸¹ En effet, il ne s'agit pas d'une unité indépendante : l'histoire est ralentie et entrecoupée d'autres aventures pour différentes raisons.²⁸² Dans ce récit, ce n'est pas seulement le thème de la « belle endormie » qui apparaît sous une forme élaborée, mais également plusieurs thèmes accessoires faisant partie plus tard du conte merveilleux, notamment la malédiction d'un être surnaturel (dans ce récit il s'agit d'une déesse) infligeant à la jeune fille un sommeil léthargique, ou le motif de la piqûre somnifère par une quenouille. Le conte de Zellandine endormie commence effectivement au chapitre L et se termine au chapitre LX. Lorsque commence le récit de la mystérieuse maladie qui plonge Zellandine dans une léthargie profonde, celle-ci et son prince charmant, Troïlus, se connaissent déjà bien.²⁸³ L'histoire débute dans un contexte purement courtois : sans amour la valeur chevaleresque est « diminuée » et ce n'est que grâce à une jeune fille que Troïlus devient un « redoutable tournoyeur ». Cette prégnance de l'idéal courtois ne cesse de marquer toute l'histoire. G. Roussineau remarque que c'est la seule

²⁸⁰ E. Zago, art. cit., passim.

²⁸¹ « Mais les plus belles pages de ce volume sont consacrées au récit des aventures de Troïlus et de Zellandine (chap. L, LI, LII, LIX et LX). Rédigées avec un soin particulier, elles présentent, sous une forme littéraire élaborée, une des versions les plus anciennes du conte de la *Belle endormie*. » *Perceforest*, III/3, p. XII. Sur cet épisode voir encore du même auteur : « Tradition littéraire et culture populaire dans l'histoire de Troïlus et de Zellandine (*Perceforest*, troisième partie), version ancienne du conte de la Belle au Bois Dormant, In *Arthuriana*, Quarterly of the International Arthurian Society, North American Branch, 4/1, 1994, p. 30-45.

²⁸² « Pour stimuler l'intérêt et aviver l'attention, l'auteur ne l'a pas racontée d'une seule traite. Conformément au procédé, devenu classique dans la prose arthurienne, de l'entrelacement, elle est interrompue par la relation d'autres aventures (chap. LIII-LVIII), qui retardent le dénouement final. » *Perceforest*, III/3, p. 12.

²⁸³ « Troïlus, le prince charmant, et Zellandine, la belle endormie, ne sont pas des inconnus quand commence le récit de leur étonnante aventure. Leur histoire est préparée longtemps à l'avance. C'est au livre II qu'ils sont apparus pour la première fois dans le roman, lors de la fête organisée pour le retour à la cour du roi Perceforest. Troïlus était présenté comme un chevalier qui semblait insensible aux élans et aux joies de l'amour et sa valeur chevaleresque en était diminuée. Mais la rencontre de Zellandine avait opéré en lui une complète mutation. Séduit par sa beauté, il était devenu un redoutable tournoyeur, dont les forces avaient décuplé lorsqu'il avait reçu de la belle l'« escu aux neuf lettres d'or » qui l'invitait à faire la preuve de sa vaillance pour se montrer digne d'elle. » *Perceforest*, III/3, p. XII.

version du conte de la « Belle au Bois dormant » où le prince charmant connaisse déjà l'héroïne avant le sommeil léthargique de celle-ci et la quête pour retrouver sa bien-aimée profondément endormie fait apparemment partie des épreuves chevaleresques : l'amour n'est donc pas une question de fatalité, il faut combattre pour l'acquérir et le mériter.²⁸⁴ Même si par rapport à la nouvelle occitane *Frayre de Joy e Sor de Plasier* cette version semble donc « moins » courtoise,²⁸⁵ sur ce point le récit français surenchérit sans doute sur celle-ci.

Toutefois, selon E. Zago, dans *Perceforest*, on doit se méfier de cet idéal chevaleresque, qui est plutôt traité de manière humoristique voire parodique. Elle remet même en question la dominance de l'amour courtois qui est textuellement remplacé par *Eros*.²⁸⁶ E. Zago souligne même l'aspect anti-héroïque dans la mesure où, selon elle, Troilus ne fait rien d'héroïque pour faire revenir Zellandine à la vie.²⁸⁷ Sur ce point, mettant en parallèle *Perceforest* avec un autre récit, plus célèbre et plus connu du XIII^e siècle, *Aucassin et Nicolette*, E. Zago constate que ces deux œuvres reflètent sans doute les tendances du milieu social et littéraire qui considère l'idéal courtois comme démodé.²⁸⁸ G. Roussineau reprend l'essentiel des constatations d'E. Zago, mais en réduit la portée en se refusant à voir nécessairement en ces éléments humoristiques et parodiques tout un phénomène social et

²⁸⁴ « À la différence de toutes les versions connues du conte, il ne tombe pas amoureux de sa belle en la découvrant endormie. Une longue quête, semée d'embûches, précède la scène où il la trouve plongée dans un sommeil enchanté. Il ne suffit pas d'aimer et d'être aimé, il faut encore le mériter. Avant de bénéficier de l'intervention décisive de Vénus, qui lui révèle, en termes voilés, le secret de la guérison de Zellandine, Troilus doit encore endurer en Zelande de pénibles et douloureuses épreuves : péril de la marée montante, folie et errance solitaire. Dans notre roman, le prince élu qui sauve la belle endormie de sa léthargie a un passé. » *Perceforest*, III/3, p. XIII.

²⁸⁵ « Incontestablement, le récit de Zellandine est plus proche d'une tradition légendaire que la nouvelle d'oc si fortement marquée par la *fin'amor*. » *Une Belle au Bois Dormant médiéval. Frayre de Joy e Sor de Plasier*, Nouvelle d'oc du XIV^e siècle, Texte, traduction, notes et commentaires par S. Thiolier-Méjean, Paris, 1996, p. 126.

²⁸⁶ « For the student of literature, however, the tale can be read as a delightful parody of the world of chivalry. As Philippe Ménard has acutely observed, by the thirteenth century the literature of chivalry had already lost the mystic, spiritual aura which had characterized the earlier cycles of the King Arthur legends. Without necessarily falling into the vulgarity of the *fabliaux*, courtly literature displays humorous attitudes towards such previously sacred subjects as love, loyalty and courage. The episode of Troilus and Zellandine in the *Roman de Perceforest* is indeed a mirror of these consistent social and cultural changes. *Eros*, not *amour courtois* dominates the story. When Zellandine is born, it is Venus who infuses throughout her body a « chaleur naturelle » and it is thanks to Venus, whom Zellandine had always faithfully served (in what way it is not known) that the girl is kept alive during her sleep. » E. Zago, art. cit., p. 419.

²⁸⁷ « The anti-heroic and parodic aspects of the story are also evident in the psychological insight with which the characters are drawn. Troilus does absolutely nothing heroic to bring Zellandine back to life, he does not accomplish any great deed of valor, nor does he have to kill a dragon to reach her room. When he departs, he simply gets on Zephir's back, one leg on one side and one on the other, as the author prosaically points out, just as one would get on a horse. » E. Zago, art. cit., p. 421.

²⁸⁸ « The irony that pervades the whole story parallels the parodic vein which has been detected in a more famous and better known thirteenth century work, *Aucassin et Nicolette*. Both works reflect the tendencies of a social and literary milieu which no longer blindly accepts the concept of love as an *amour fatal*, but rather looks at it with a bourgeois and realistic common sense. The theme of *Sleeping Beauty* in the episode of Troilus and Zellandine is a fitting pretext which allows the author to treat with tongue and cheek humour outmoded social and literary conventions. » E. Zago, art. cit., p. 422.

littéraire. À plusieurs reprises, il insiste sur cette sorte de goût pour l'humour qu'il considère plutôt comme une marque personnelle du romancier, ce qui rend ce récit, selon lui, tout à fait original par rapport aux autres versions de ce même conte.²⁸⁹

Dans la suite de l'histoire, Troïlus parti en quête de son amie apprend de marins que celle-ci est tombée de façon complètement inattendue dans un sommeil léthargique qui paraît si profond que personne n'est capable d'en faire sortir la jeune fille.

Sire, dist le marinier, je voeil bien que vous sachez que nous sommes de Zellande, et la besongne qui nous maine en la Grant Bretagne n'est pas sy secrete que aucune chose ne vous en doye dire. Sy vous dy que nous alons querre un chevalier [331 c] nommé Zellandin, car Zelland nostre prince le mande hastivement pour une grande merveille qui nouvellement est advenue au paÿs. Car Zellandine, la fille de nostre prince, revint l'autre jour de la Grant Bretagne de voir la feste de la revenue du noble roy Perceforest, se lui advint .II. jours après une merveille sy grande qu'a paine est elle creable, car, comme j'ay entendu, la ou elle seoit entre les pucelles, elle s'endormy tellement que oncques puis ne s'esveilla. Sy ne menga ne beut puis et n'empire point de couleur, dont son pere est tant doulant que plus ne peut.²⁹⁰

Troïlus décide alors d'aller en île de Zellande, demeure de Zellandine, pour guérir celle-ci coûte que coûte. En route, il est hébergé par une dame, qui lui raconte plus en détail les circonstances de l'endormissement. C'est alors que l'on apprend que la jeune fille a été plongée dans son sommeil léthargique en filant une quenouille de lin (D 1368 MAGIC OBJECT CAUSES ILLUSIONS), motif bien connu des versions modernes.

– Sire, dist la dame, le chevalier dont vous parlez n'est point pardeça, ains, comme l'en dist, se tient en la Grant Bretagne dont vous parlez, combien que je tiens qu'il seroit propice pardeça. Et aussi son pere Zelland l'a mandé, car il a une sœur qui est grièvement malade et n'est personne qui y sache mettre remede. Pourquoi son pere a mandé Zellandin son filz pour

²⁸⁹ « Alors que la nouvelle *Frère-de-Joie et Sœur-de-Plaisir* est proche, dans sa tonalité d'ensemble, de la tradition lyrique courtoise des troubadours, l'épisode de *Perceforest*, raconté avec verve et humour, porte la marque personnelle du romancier. [...] L'histoire est racontée avec verve et alacrité et elle se distingue par des développements où s'expriment à loisir l'imagination et le talent du romancier. [...] Avec une pointe d'humour, l'auteur a traité à sa façon le motif traditionnel du sommeil léthargique. [...] Pour le plus grand plaisir de son auditoire et de ses lecteurs, l'auteur a su avec bonheur tirer parti des potentialités romanesques que présentait le conte qu'il avait recueilli. Il a saisi les aspects plaisants d'une situation insolite pour raconter, avec humour tendre et joviale, une étrange histoire d'amour qui restera une de ses plus belles réussites. » *Perceforest*, III/3, p. XXI-XXIX.

²⁹⁰ *Perceforest*, III/3, p. 58.

adviser comment l'en en fera et pour sçavoir se en la Grant Bretagne l'en trouveroit [333c] aucun maïstre qui sceust mettre remede a sa maladie.

– Ma dame, dist Troïlus, c'est dommaige de la pucelle, car elle est belle, saïge et discrete. Mais, je vous prie, dittes moy quel accident elle a. – Sire, dist la dame, il y a au jour d'hui ung mois que la pucelle revint d'une feste qui se est tenue en la Grant Bretagne, sy vous advertis qu'a sa revenue il y eut grant plenté de dames de cestui païs pour la festoier. Mais quant la feste fut passee, elle demoura en sa chambre avecques .II. pucelles se cousines. Sy advint ce mesme jour qu'elle osta des mains de l'une des damoiselles une queneulle garnie de lin et se print a filler. Mais elle n'eut point parfait le premier fil quant par destresse de sommeil elle se coucha en telle maniere que oncques puis ne s'esveilla ne beut ne menga, ne sy n'empire point de char ne de couleur, dont chascun s'esmerveille comment elle peut vivre en tel point. Mais l'en dist que la deesse Venus, qu'elle a servi tous jours, la soustient en bonne santé.²⁹¹

G. Roussineau remarque que le thème de la piqûre magique provoquant la léthargie est également un « thème familial à la tradition orale ».²⁹²

Troïlus, enchanté par son hôtesse qui lui fait perdre la mémoire et l'entendement, parvient dans son errance au château de Zeland, père de Zelandine, au moment même où les médecins avouent à ce dernier qu'ils sont incapables de guérir la princesse. Ils lui conseillent alors de l'enfermer dans une vieille tour et d'attendre la volonté des dieux.

Se lui dirent que a la verité ilz ne sçavoient trouver remede a la maladie de sa fille et que son accident n'estoit point naturel, mais la meist en sa vielle tour fort enserree et que la il en attendist la volenté des dieux, qui sont secrets et qui voulent estre maintenus secretement.²⁹³

Suivant le conseil des médecins, Zeland couche donc sa fille sur un lit magnifiquement orné dans une haute tour qui est soigneusement fermée et murée de tous les côtés, à l'exception d'une seule fenêtre où seul lui et sa sœur peuvent entrer. Ils rendent chaque jour visite à la belle endormie, mais ne constatent aucun changement dans l'état de celle-ci.

²⁹¹ *Perceforest*, III/3, p. 62-63.

²⁹² « Dans une chanson populaire recueillie par L. Bujeaud, une belle s'endort d'un profond sommeil en se piquant la main avec une « verte épine ». Des légendes anciennes associent le thème de la piqûre magique à celui du réveil de la dormeuse par un héros ou par un prince. La petite Surya Bai, dans un conte indien du Deccan, se plante dans le doigt une griffe d'ogre et tombe en léthargie. Elle est découverte par un roi, qui la tire de son sommeil. Dans un poème mythologique d'origine germanique, une valkyrie appelée Sigurdrifa est blessée par Odin de l'« épine du sommeil » pour avoir tué un roi qu'il protégeait. Aussitôt elle s'endort dans un château entouré d'un cercle de flammes. Elle est sauvée par Sigurd, le fils de Sigmund, qui la réveille de son long sommeil. » *Perceforest*, III/3, p. XVI-XVII.

²⁹³ *Perceforest*, III/3, p. 66.

Sy tost que Zellant vey qu'il n'avoit autre conseil de sa fille, il en fut moult doulant, combien qu'il s'accorda a l'opinion des maistres. Car puis que nulle medecine n'y pouoit rien ouvrer, il delibera de la faire enfermer en la vielle tour toute seulle et tant fort enserree qu'il ne seroit homme vivant qui y entrast, fors lui seul et une moult ancienne dame qui estoit sa soeur, et la le yroient veoir chascun jour. Ainsi que les maistres le conseillerent, il fut fait, car il fist porter la pucelle tout au plus hault de la tour et la fist couchier en ung lit, le plus noblement atinté qu'il peut faire ordonner. Ce fait, il fist fourbatre toutes les entrees de la tour, fors une fenestre qui estoit vers orient et au plus hault, ou la pucelle gisoit. Et illecq lui et sa soeur le aloient voir une fois le jour pour sçavoir se les dieux avroyent point pitié d'elle, mais ilz la trouverent tousjours en un point, sans empirer ne amender.²⁹⁴

Dans ce récit, il est tout de suite clair qu'il s'agit de sommeil et non de mort, mais d'un sommeil si profond qu'il est impossible d'en réveiller Zellandine (D 1960 MAGIC SLEEP). Comme la jeune fille n'est pas considérée comme morte, l'enterrement est hors de question. Elle sera donc seulement « isolée », enfermée dans une tour inaccessible à tout le monde, sauf aux élus. L'isolement et la solitude de la jeune fille ensommeillée sont d'autant plus importants qu'une intervention divine n'est, selon les médecins, pas imaginable autrement, que dans le secret total (« *que la il en attendist la volenté des dieux, qui sont secrets et qui voulent estre maintenus secretement* »²⁹⁵). Le ton religieux qui soulignait le caractère surnaturel du lieu de repos de l'héroïne endormie dans *Eliduc* et *Frayre de Joy e Sor de Plaser* est cette fois-ci remplacé par l'attente secrète de l'intervention divine. L'inaccessibilité complète est assurée par une tour qui est « *haulte a merveilles* »²⁹⁶ (F 772 EXTRAORDINARY TOWER. D 1149.2 MAGIC TOWER), motif encore plus explicité dans *Frayre de Joy e Sor de Plaser* par le pont de verre.

Il est intéressant de noter qu'avant la scène qui présente le sommeil de la belle endormie et sa guérison, tous ces motifs apparaissent de façon renversée. Troïlus est enchanté par une dame, tout comme Zellandine par une déesse : à défaut de plonger le jeune homme dans un sommeil magique, elle lui fait perdre la raison et la mémoire.²⁹⁷ Ensuite, la guérison du jeune chevalier se déroule dans des circonstances très semblables à celle de la pucelle. Troïlus reste tout seul dans le temple des trois déesses (Lucina, Vénus et Sarra) où l'ambiance

²⁹⁴ *Perceforest*, III/3, p. 66.

²⁹⁵ *Perceforest*, III/3, p. 66.

²⁹⁶ *Perceforest*, III/3, p. 81.

²⁹⁷ Sur l'analogie qui existe selon nous entre la folie et la léthargie voir le chapitre sur la définition du motif de la « morte vivante ».

préfigure celle de la chambre de la belle endormie, éclairée d'une « *lampe ardante* »²⁹⁸, tout comme ce « *temple sans clarté* » « *fors de trois lampes qui ardoient devant les trois deesses* »²⁹⁹. Troïlus s'endort dans ce temple, mais vers minuit (même heure que celle de sa future visite chez Zellandine endormie) une dame de « *beaulté merveilleuse* »³⁰⁰ lui apparaît.

Troÿlus doncques s'endormy dedens le temple, tellement qu'il ne sceut point la departie de son seigneur. Sy lui advint qu'environ minuit une dame vint a lui et lui dist : « Chevalier, lieve toy ! » Ceste dame estoit tres honorable et de beaulté merveilleuse [...].³⁰¹

L'heure de la visite de Troïlus chez Zellandine est précisée par le mystérieux messenger (Zéphir en fait) qui transporte le chevalier dans la haute tour :

Et lors dist le messagier : « Troÿlus, puis que tu veulx faire mon vouloir, je te transporteray en la tour ou la pucelle gist. Et quant tu y seras, gouverne toy par le conseil de la deesse Venus afin que, la minuit passee, quant je te hucheray, tu viengnes a la fenestre parler a moy, et feras ce que je te diray [...].³⁰²

L'« *eschauffure de corps* » de la dame est comparable à celle de Troïlus, qui commence lui aussi à s'« *eschauffer* » à proximité de sa belle amie endormie.

Ceste dame estoit tres honorable et de beaulté merveilleuse, saul ce que elle avoit le viaire fort eschauffé et embrasé. Et avoit les yeulx vairs et attraians, et sambloit qu'ilz voulsissent larmoier, non pas qu'elle eust courrous ne volenté de plourer, mais par soy esjoïr et eschauffure de corps.³⁰³

S'en fut moult esbahy et lui commença le sang a monter au viaire et le corps a eschauffer pour ce qu'il pensa que c'estoit le lit ou la pucelle gisoit, qui dormoit continuellement.³⁰⁴

À la demande du jeune homme, la belle dame révèle être la « *deesse d'amours* », Vénus.

²⁹⁸ *Perceforest*, III/3, p. 86.

²⁹⁹ *Perceforest*, III/3, p. 68.

³⁰⁰ *Perceforest*, III/3, p. 67.

³⁰¹ *Perceforest*, III/3, p. 67.

³⁰² *Perceforest*, III/3, p. 86.

³⁰³ *Perceforest*, III/3, p. 67.

³⁰⁴ *Perceforest*, III/3, p. 86.

Mais la dame respondy tout en riant : « Sire chevalier, je suis la deesse d'amours, qui sçay le secours et adressement de tous vrais amans. Et pour ce que je vous sçay vray amant, je vous osteray ce qui vous nuist. »³⁰⁵

Puis, la déesse « *aproucha le chevalier* », comme Troïlus approchera à pas hésitants la pucelle (« *il delibera d'approchier ung petit la pucelle* »).³⁰⁶ Puis se fait la guérison de celui-ci, Vénus mouillant son « *grant doy de sa salive* », puis en touchant « *les yeulx, les oreilles et la bouche du chevalier* », ce qui ne manque pas de quelque piquant, si l'on connaît la suite dans la scène parallèle où le chevalier finit par entrer dans le lit auprès de sa belle amie « *toute nue* », ce dont naîtra neuf mois plus tard le « fruit » dont « *la belle sera garie* ».

... elle approcha le chevalier. Et en levant sa destre main, elle moulla son grant doy de sa salive, puis en toucha les yeulx, les oreilles et la bouche du chevalier, tant que durant sa vision il lui sambla que l'en lui ostoit une toille de devant les yeulx et que sa memoire, qui lui estoit enveloppee, lui revenoit au devant et lui ramentevoit toutes choses passes.³⁰⁷

Faut-il alors penser ici à une semblable analogie qui se rencontre dans *Eliduc* ainsi que dans le roman byzantin de Prodrôme par rapport à la scène de guérison de l'héroïne fausse morte ? La résurrection miraculeuse de Guilliadun est en effet précédée de celle de la belette tuée, ce qui suggérerait le moyen de la cure, dans le roman de Prodrôme celle de l'ourse à moitié morte. Vénus dans le temple avait-elle donc l'intention de révéler à Troïlus le moyen de ressusciter sa bien-aimée ? Le comportement peu chaste de la déesse justifierait-il alors d'avance celui peu courtois de Troïlus face à l'endormie ?

Dans ce court épisode du temple on apprend en outre des détails importants concernant la cause de la maladie curieuse de Zellandine. Troïlus, après avoir rencontré Vénus et grâce à celle-ci guéri de sa folie, sort du temple et croise le gardien. Celui-ci lui raconte alors la rumeur que les matrones du pays murmurent sur la maladie mystérieuse de Zellandine : la coutume du pays veut que la jeune mère lors du jour de son accouchement prépare une table de festin richement décorée et garnies de victuailles pour les trois déesses (Lucina, Vénus, Sarra) qui, après la naissance du petit, vont, en secret, y manger. Il est donc probable selon elles que l'on ait commis une erreur concernant cet usage lors de la naissance de Zellandine,

³⁰⁵ *Perceforest*, III/3, p. 67.

³⁰⁶ *Perceforest*, III/3, p. 86-87.

³⁰⁷ *Perceforest*, III/3, p. 67-68.

erreur qui aurait vexé « toutes trois ou les deux ou l'une d'elles ». La maladie mystérieuse de la pucelle en serait donc la vengeance.

Mais pour ce que vous avez ramentu la maladie de la pucelle, je vous requiers que vous me dittes dont elle lui peut venir. – Par ma foy, sire, dist le preudhomme, il n'y a maistre en ceste isle qui le sache, mais je vous diray que les matrones en dient. Elles ont en ceste terre une coustume que, quant une femme est a .VIII. jours pres de sa gesine, elle vient en la compaignie d'autres femmes faire ses devociions en ce temple devant les trois deesses que l'en y aourne. Et vous advertis que le jour qu'elles doivent enfanter, elles font parer l'une de leurs chambres le plus noblement qu'elles peuvent, et puis y font mettre une table tresbien garnie de tous biens, tant de boire comme de mengier, car elles y font mettre trois pos du plus especial boire que l'en peut finer, trois hanaps et trois cousteaux. Et quant la dame qui est enchainte est de sa portee delivre, les trois deesses qui ont esté a son delivrement tant celeement vont mengier a celle table qu'il n'est personne qui les puist veoir. Et la chascune deesse treuve son plat garny de tous bien, son pot plain, son hanap, son couteau et le beau pain chappelé. [...] Or se doubtent les matrones que les deesses point ne furent, a la nativité de la pucelle, par aventure receues en telle maniere comme elles eussent voulu, dont toutes trois ou les deux ou l'une d'elles seulement est troublee, pourquoy ce meschief est advenu.³⁰⁸

Plus tard, lorsque Zellandine sort de sa léthargie, c'est sa tante qui se réfère à nouveau à ce malheureux incident. Elle prétend avoir été le témoin sinon oculaire du moins auditif de ce qui s'est passé dans la chambre préparée pour les déesses lors de la naissance de la jeune fille. Elle révèle alors que c'était bien Thémis (au chapitre L appelée Sarra) qui, n'ayant pas trouvé de couteau à sa table, a prononcé la malédiction de la piqure somnifère contre Zellandine.

« ... Certes, dame, dist Themis, c'est raison, mais, comme celle qui n'ay point eu de coustel, je lui donne telle destinee que du premier filé de lin qu'elle traira de sa quenouille il lui entrera une arreste au doy en telle maniere qu'elle s'endormira a coup et ne s'esveillera jusques atant qu'elle sera suchee hors. »³⁰⁹

Sur les nombreuses occurrences des thèmes essentiels de cet épisode, tels que « les fées/parques/ déesses qui assistent à la naissance d'un enfant et formulent des prédictions orientant sa destinée » (M 301.12 (THREE) FATES PROPHECY AT CHILD'S BIRTH. F 312.1.1 FAIRIES MAKE

³⁰⁸ *Perceforest*, III/3, p. 69-70.

³⁰⁹ *Perceforest*, III/3, p. 212.

GOOD WISHES FOR NEWBORN CHILD. F 360 MALEVOLENT OR DESTRUCTIVE FAIRIES. D 2031 MAGIC ILLUSION. D 1964 MAGIC SLEEP INDUCED BY CERTAIN PERSON. D 2031.0.2 FAIRIES CAUSE ILLUSIONS), « le repas des fées » ou « le couvert oublié », dans d'autres textes médiévaux et dans le folklore, je me réfère à l'énumération de G. Roussineau, qui semble tout à fait exhaustive.³¹⁰ Notons seulement que parmi les œuvres citées, c'est *Amadas et Ydoine* qui paraît important du point de vue de notre sujet, car nous y rencontrons également l'ensemble de ces trois motifs, quoique dans ce roman ils ne soient pas directement liés au thème de la « fausse mort ».

Pour ce qui est de la scène présentant Zellandine en plein sommeil, elle figure dans le chapitre LII. Troïlus aidé par le messager mystérieux arrive à monter dans la tour où il aperçoit d'abord le lit magnifique (F 846 EXTRAORDINARY BED) puis sa bien-aimée plongée dans un sommeil profond.

Et comme Troïlus estoit en celle doute, il voit a l'un des lez de la chambre l'aournement d'un lit moult riche et noble, comme se ce fust pour une royne, car le ciel et les courdines estoient plus blanches que nege. S'en fut moult esbahy et lui commença le sang a monter au viaire et le corps a eschauffer pour ce qu'il pensa que c'estoit le lit ou la pucelle gisoit, qui dorموit continuellement.³¹¹

Il hésite d'abord mais s'enhardit par la suite et s'approche du lit sur lequel il voit son amie toute nue.

Sy marcha avant jusques aux courdines et tira arriere celle qui estoit au devant, et vey illecq gisant la personne du monde qu'il amoit le mieulx, toute nue [...].³¹²

Cette nudité est d'autant plus frappante qu'elle ne se rencontre que dans ce récit de la « Belle au Bois dormant ». Elle paraît, comme le remarque E. Zago, un « élément de surprise provoquant », qui peut selon elle être expliqué par « la veine parodique » qui caractérise toute l'histoire, ainsi que par « le départ de la tradition de la fausse mort de l'héroïne établie par Chrétien de Troyes et Marie de France ».³¹³ E. Zago remarque en outre à propos de la nudité

³¹⁰ *Perceforest*, III/3, p. XIII-XVI.

³¹¹ *Perceforest*, III/3, p. 86.

³¹² *Perceforest*, III/3, p. 87.

³¹³ « Zellandine's nudity is a provocative surprise element in the theme of *Sleeping Beauty* and it occurs, as far as I know, only in this version. A possible explanation for this unusual detail can be found in the parodic vein that runs through the whole story. As mentioned by several critics, the author of *Perceforest* was well acquainted with the literature of chivalry. Chrétien Troyes' *Cligés* and Marie de France's *Eliduc* have specifically been

de Zelandine endormie que ce fait rend en même temps le caractère du père, Zeland, assez ambiguë.³¹⁴ De notre part, nous ne pensons pas que cette nudité s'écarte des traditions antérieures du motif de la « morte vivante », d'autant moins que cette prétendue tradition « établie par Chrétien de Troyes et Marie de France » n'existe pas à notre avis comme une entité homogène. Ce qui est certain c'est que l'auteur de *Perceforest* traite ce motif d'une manière plus hardie et licencieuse que personne ni avant ni après lui, Chrétien de Troyes, Marie de France et toute la tradition littéraire du motif de la « belle endormie » inclus.

Que la jeune fille dorme seulement et ne soit pas morte ne fait aucun doute, car elle en donne plusieurs signes évidents. Bien que Troilus ne la voie d'abord pas bien, car « *la lampe rendoit illec petite clarté* » il entend que la pucelle respire :

... il oï que la pucelle reprenoit alaine en son dormant sy doucement que c'estoit grant douceur de l'oïr [...].³¹⁵

Puis, le chevalier ayant trouvé une torche qu'il allume, peut enfin contempler la belle endormie et voit qu'elle dort vraiment car elle était « tant colorée, blanche et tendre » qu'il ne lui semblait pas possible de ne pas pouvoir la réveiller. Dans les autres récits de la « belle endormie », notamment dans *Eliduc* et dans *Frayre de Joy e Sor de Plaser*, les mêmes tournures reviennent qui toutes insistent sur la couleur.

Et lors vey Troÿlus plainement le viaire de la pucelle, qui sy doucement dormoit qu'il sembloit qu'elle fust tout droit endormie, tant estoit coulourée, blanche et tendre. Pourquoi Troÿlus en fut plus amoureux que devant, car il ne sembloit point qu'elle eust empeschement que, s'il l'eust appellee, qu'elle ne se fust esveillie.³¹⁶

Cette description caractéristique est même répétée et développée quelques lignes plus bas.

suggested as possible sources for the heroine's death-like sleep. It should be noted, however, that the situation in *Cligés* is quite different. [...] In both cases the two women become inaccessible through their lethargy. Zelandine's inaccessibility is only a question of logistics. Once Troilus approaches her bed, there is nothing that stops his sexual conquest. Her being nude acts of course as a powerful incentive. It also represents, on the part of the author, a striking and irreverent departure from the tradition of the heroine's death-like sleep established by Chrétien de Troyes and Marie de France in the second half of the twelfth century. » E. Zago, art. cit., p. 419-420.

³¹⁴ « The character of Zelandine's father is ambiguous enough to deserve some examination. His decision to have his sleeping daughter completely naked on a bed is rather puzzling. One could venture to say that the author seems to skirt incest. Or he could just amuse himself, and his readers, and reverse traditional values. » E. Zago, art. cit., p. 421.

³¹⁵ *Perceforest*, III/3, p. 87.

³¹⁶ *Perceforest*, III/3, p. 87.

La pucelle, qui ne se pouoit esveillier ne parler, ne respondy point a son propos ne samblant n'en fist, mais, quant Troÿlus vey ce, il dist en lui mesmes que on lui avoit dit la verité du cas. Après ce, il la bouta de son doy par plusieurs foys, mais la pucelle ne se remeut en riens. Et quant Troÿlus vey qu'elle ne s'esveilloit pour hurter ne pour parler, il en fut moult doulant. Et lors print a regarder la pucelle qui dormoit, belle comme une deesse, tendre et vermeille comme une rose et de char blanche comme la fleur de lys [...].³¹⁷

L'immobilité de la pucelle est d'ailleurs soulignée à plusieurs reprises : celle-ci ne peut ni s'éveiller ni parler ni répondre et ne remue en aucune manière. L'inertie de son corps est décrite dans les termes mêmes dont se servent d'autres auteurs médiévaux à propos du thème de la « belle endormie ».

La pucelle, qui *ne se pouoit esveillier ne parler, ne respondy point* a son propos ne samblant n'en fist, [...]. Après ce, il la bouta de son doy par plusieurs foys, mais la pucelle *ne se remeut en riens*.³¹⁸

Le gentil chevalier se delittoit a merveilles en baisant la pucelle, mais son delit lui amenrissoit toujours pour ce qu'elle *ne se bougoit nullement*.³¹⁹

Et ce lui advint en dormant et *sans soy mouvoir en rien* [...].³²⁰

La description de l'image miraculeuse de l'endormie, dont la beauté est comparable à celle d'une déesse, puis celle de la couleur vermeille de son teint et de la blancheur de sa chair contiennent en effet tous les éléments importants caractérisant le motif de la « belle endormie » (D 1960.3 SLEEPING BEAUTY) : 1. la pucelle dort. 2. l'expression « *belle comme une deesse* » souligne la beauté exceptionnelle de celle-ci, qui est comparable à celle d'un être surnaturel, d'une déesse, ce qui renforce aussi le caractère magique et inhabituel de son sommeil. 3. « *tendre et vermeille comme une rose* » suggère qu'elle est fraîche et colorée, ce qui montre qu'elle est bien en vie. Le mot *tendre* renvoie à la silhouette frêle et douce de la pucelle, mais peut-être également à la fraîcheur de son corps. Elle reste donc saine et vive malgré les jours qui se sont écoulés. La dame hébergeant Troïlus dans le chapitre L remarque

³¹⁷ *Perceforest*, III/3, p. 87.

³¹⁸ *Perceforest*, III/3, p. 87.

³¹⁹ *Perceforest*, III/3, p. 89.

³²⁰ *Perceforest*, III/3, p. 90.

que la déesse Vénus veille sur la jeune fille : c'est donc grâce à la déesse que celle-ci reste en bonne santé sans nourriture ni boisson (D 2167 CORPSE MAGICALLY SAVED FROM CORRUPTION).

[...] oncques puis ne s'esveilla ne beut ne menga [...] dont chascun s'esmerveille comment elle peut vivre en tel point. Mais l'en dist que la deesse Venus [...] la soustient en bonne santé.³²¹

L'expression de « *tendre et vermeille comme une rose* » est ensuite mise en opposition avec la blancheur du corps, ce qui complète la plénitude de la beauté de l'endormie et souligne aussi le caractère merveilleux de la scène.³²² Il est important de remarquer que l'on ne parle pas de pâleur mais de blancheur et que cet adjectif renvoie au corps et non au teint. Car, le « visage pâle et décoloré » est, nous semble-t-il, réservé à l'état cataleptique semblable à la mort (D 1960.4 DEATHLIKE SLEEP) et non à un sommeil, c'est-à-dire au motif de la « vivante ensevelie ». Que le visage coloré ait une importance dans ce texte, il est visible même du fait que l'auteur le souligne systématiquement tout au long de l'histoire. Lorsque les marins parlent par exemple de Zelandine endormie, ils prétendent qu'elle « n'empire point de couleur » :

elle s'endormy tellement que oncques puis ne s'esveilla. Sy ne menga ne beut puis et n'empire point de couleur [...].³²³

Puis, c'est ce qui est répété même par l'hôtesse de Troilus :

ne sy n'empire point de char ne de couleur³²⁴

Le contraste des couleurs, la jeune fille étant blanche et rouge en même temps, n'est donc pas une simple tournure topique pour décrire la beauté exceptionnelle de celle-ci, mais marque le caractère merveilleux de la scène. Dans les descriptions de la belle cataleptique, l'auteur de *Perceforest* semble donc beaucoup plus conscient et systématique que Marie de France, chez

³²¹ *Perceforest*, III/3, p. 63.

³²² L'importance du contraste des couleurs blanc et vermeil et leur pertinence pour le merveilleux sont également décelés dans *Le Bel Inconnu* par R. Wolf-Bonvin, « Blanc et vermeil : le semblant de la merveille », In *Textus*, p. 164-168.

³²³ *Perceforest*, III/3, p. 58.

³²⁴ *Perceforest*, III/3, p. 63.

qui, dans *Eliduc*, il existe tout de même quelque discordance : celle-ci se sert d'abord des tournures topiques en décrivant Guilliadun « toute pâle et décolorée », puis, à la deuxième reprise, lorsqu'il s'agit explicitement du thème de la « belle endormie », elle modifiera légèrement la tournure concernant les couleurs.

Eliduc :

853-854

Desur sun vis cheï pasmee,
tute pale, desculuree.

971-974

De ceo li semblot granz merveille
qu'il la veeit blanche e vermeille ;
unkes la colur ne perdi
fors un petit qu'ele enpali.

Les changements de couleur du teint de la belle endormie semblent significatifs tout au long de cette histoire. Zellandine devenant « *plus vermeille* » au baiser de Troïlus, donne un signe évident, du moins selon le chevalier, que celle-ci sent tout ce qui lui advient.

Troïlus aiant ses yeux soulagé en baisant la pucelle et il vey qu'elle ne s'en mouvoit fors tant qu'elle en devint plus vermeille, il dist a lui mesmes que c'estoit fort dormy, mais puis qu'elle en changoit couleur, c'estoit signe qu'elle en avoit aucun sentement. Et quant il la vey ainsi reschauffee de couleur, elle lui sambla tant belle qu'il ne se peut tenir de la baisier par tant de fois que le nombre n'en est point retenu.³²⁵

Ou encore, lorsque le père de Zellandine et sa sœur entrent dans la chambre, juste après le départ de Troïlus, c'est le visage pâli de la jeune fille qui les fait penser à l'intervention du dieu Mars.

Et Zelland, qui estoit hastif, se baisse et regarde sa fille en la face, et voit qu'elle n'estoit point sy sanguine comme les autres fois, ains avoit le viaire apaly. Pourquoi il dist a sa soeur :

³²⁵ *Perceforest*, III/3, p. 88-89.

« Sachez que le dieu qui part d'icy a donné a ma fille aucune medecine pour la garir, car elle en a le viaire apaly. Je tiens, a l'aide du dieu nostre cousin, qu'elle garira. [...] »³²⁶

Par ailleurs, outre les couleurs changeantes, Zellandine toujours endormie semble donner un autre signe de vie : après l'acte « hardi » du chevalier, elle jette un profond « *souspir* ».

Et ce lui advint en dormant et sans soy mouvoir en rien, fors tant qu'en la fin elle jecta ung grief souspir.³²⁷

Troïlus épouvanté par cette réaction de son amie, s'écarte d'elle – comportement dont E. Zago souligne le caractère à peine chevaleresque et courtois³²⁸ – « *pour nier le cas* » si elle l'en voulait « *acuser et le tenir a desleal* ». À ce moment-là le mystérieux messenger qui a emporté Troïlus dans la tour apparaît à la fenêtre et invite celui-ci à quitter la chambre et à le suivre, lui annonçant que le fruit dont la belle endormie sera guérie a bien été cueilli.

Ainsi qu'il estoit en ce penser, celui qui l'avoit apporté leans s'apparu a la fenestre et lui dist : « Or sus, sire chevalier, et acquitez vostre foy, car pour ceste fois il peut souffire et aussi le fruit est coeilliet dont la belle sera garie. »³²⁹

Troïlus avant de partir échange leurs anneaux, celui de Zellandine avec le sien reçu auparavant de celle-ci.

Mais il vous fault entendre que quant Troïlus ouy, lui estant couché avecq la damoiselle, que le vallet l'appelloit, il en fut tant doulant que plus ne pouoit, car jamais n'en eust voulu partir, mais il luy convint acquitier sa foy. Adont il embraça la belle et la baisa par plusieurs fois en prenant congé. Alors il lui trouva ung anel au doy qu'il lui osta, et le bouta au petit doy de sa main senestre. Et puis il en tira ung autre hors de ses dois, que la damoiselle lui avoit autresfois donné au commencement de leurs amours, et le mist au doy dont il avoit osté l'autre.³³⁰

³²⁶ *Perceforest*, III/3, p. 92.

³²⁷ *Perceforest*, III/3, p. 90.

³²⁸ « His behaviour after the defloration is a clear example of uncourtly conduct. Frightened by the girl's deep sight, he promptly withdraws, ready to deny the whole thing, should she awaken and accuse him of « disloyalty ». E. Zago, art. cit., p. 421.

³²⁹ *Perceforest*, III/3, p. 90.

³³⁰ *Perceforest*, III/3, p. 92.

Le motif de l'échange des anneaux apparaît également dans *Frayre de Joy e Sor de Plaser*, avec une fonction différente cependant, ayant un codage symbolique. Dans les deux récits, certes, les anneaux vont évidemment permettre à la belle endormie d'identifier son doux « violeur », le prince charmant, auquel celle-ci va finalement pardonner l'acte déloyal. Mais dans la nouvelle occitane, cet échange se faisant avant que le chevalier n'« agisse », action qui, contrairement au récit de *Perceforest*, est totalement passée sous silence, il se réfère sous le « code symbolique » au « passage de la jeune fille à la femme ». ³³¹ Cette substitution de l'image symbolique au récit concret ne s'arrête toutefois pas ici, le motif des anneaux prenant un aspect textuel dans les vers suivants : ceux-ci portent en effet des inscriptions ³³² qui, par une mise en abyme proleptique, confirment l'accomplissement de l'« amor » et du « plaser », de même qu'ils prédisent la fin heureuse de toute l'histoire. ³³³ Par rapport à cette fonction symbolique et à cet enjeu romanesque d'ordre narratologique dans le récit occitan, le thème de l'échange des anneaux dans *Perceforest* semble beaucoup plus prosaïque, permettant tout simplement à l'aventure amoureuse de parvenir à sa conclusion (H 94 IDENTIFICATION BY RING). ³³⁴ Zellandine une fois réveillée, se regardant un jour dans le miroir découvre que l'anneau qu'elle porte à son doigt est celui donné auparavant à son ami, Troïlus.

En fin, elle se print a regarder l'anneau que Troÿlus lui donna quant elle se party de Bretagne ou lieu d'un autre aneau qu'elle donna a Troÿlus. Mais elle ne l'eut gaires regardé quant elle vey que l'anneau qu'elle avoit en son doÿ estoit celui propre qu'elle avoit donné à Troÿlus et non pas celui que Troÿlus lui avoit donné. Sy fut merueilleusement esbahie et ne sçavoit que penser, car il lui sambloit tresbien que se Troÿlus estoit venu vers elle tandis qu'elle dormoit, qu'il ne avoit peu parvenir jusques a elle pour la haulte et forte tour ou elle avoit esté enclose. ³³⁵

Ici, la reconnaissance ne se fait pas encore, car pour la jeune fille il semble impossible que le chevalier Troïlus ait pu d'aucune manière parvenir dans la haute tour jusqu'à elle. Néanmoins,

³³¹ M.-F. Notz, « Merveilleux et courtoisie dans *Frayre de Joy et Sor de Plaser* », Garona N°15, 1999, p. 144.

³³² *Frayre de Joy e Sor de Plaser*, v. 233-236 : « Anell suy de Sor de Plaser, / Qui m'aura leys pora aver, / Per amor, ab plaser viven, / Can ach de joy pres complimen » ; v. 240-243 : « Anell de Frayre de Joy suy, / Qui m'aura leys amaray, / No jes a guisa de vilan, / Mas com a fill de rey presan ».

³³³ Un pareil « anel letré » apparaissait dans le roman d'*Amadas et Ydoine*, ayant une fonction similaire de projeter la « matire que le roman se charge de faire advenir ». R. Wolf-Bonvin, *Textus*, p. 294.

³³⁴ Sur les fonctions et les trajets du motif de l'anneau dans le récit narratif médiéval voir l'article de A. Corbellari, « Les jeux de l'anneau : fonctions et trajets d'un objet emblématique de la littérature narrative médiévale », In « *De sens rassis* » *Essays in Honor of Rupert T. Pickens*, ed. by K. Busby, B. Guidot, and L. E. Whalen, Amsterdam – New York, 2005, p. 157-167.

³³⁵ *Perceforest*, III/3, p. 213-214.

dans le chapitre suivant, c'est grâce à l'anneau qu'elle reconnaît d'abord dans le chevalier étranger son ami Troïlus, puis après l'explication que celui-ci lui donne de l'échange de leurs anneaux elle comprend tout et décide alors de s'enfuir avec lui en Grande Bretagne.

Et quant la belle Zellandine eut recogneu son amy, jasoit ce que elle sceut veritablement que c'estoit il, elle lui demanda qui il estoit et dont lui venoit l'anneau qu'il avoit en son doy. Troÿlus ne se cela point lors, ains lui dist qu'il estoit Troÿlus. Et après, au regard de l'anneau, il lui racompta tout au long [...] comment il avoit couché avecq elle et que la lui avoit il changé son aneau.³³⁶

Le motif de l'herbe magique qui ressuscite la belle endormie (D 771.11 DISENCHANTMENT BY FLOWER. D 965 MAGIC PLANT. D 965.12 MAGIC GRASS. D 1500.1.4.1 MAGIC HEALING GRASS /FLOWER/. E 105 RESUSCITATION BY HERBS etc.) – comme dans plusieurs autres textes, notamment dans *Rhodanthé et Dosiclès*, *Eliduc*, *Frayre de Joy e Sor de Plaser* – semble également présent dans ce récit, mais de façon indirecte, dans un sens figuré. Selon la prédiction de Vénus, Troïlus va retrouver le fruit qui guérira la pucelle.

« Hault chevalier, ne vous anoit.
Se tel proesse en vous avoit
Qu'entrissiez par dedens la tour
Ou la belle de noble atour
Se gist orendroit comme pierre,
Puis qu'eslissiez par la raiere
Le fruit ou gist la medecine,
Garye seroit la meschine. »
[...]
« ... Amours trouvera la raiere
Et Venus, qui scet la maniere
Du fruit trouver, le queillera. »³³⁷

Troïlus s'indignant d'être incapable malgré tous ses efforts de ranimer la belle Zellandine, s'adresse ainsi à Vénus en se référant à la promesse de celle-ci :

³³⁶ *Perceforest*, III/3, p. 234.

³³⁷ *Perceforest*, III/3, p. 80.

« Ha ! franche dame, vous mesmes me promistes que se je pouoie trouver maniere de entrer en celle tour, que Amours m’enseigneroit la raïere ou gist *le fruit* dont la pucelle doit estre garie, et vous mesmes le me devez apprendre a coeillier, car je ne sçay ou *celle herbe* croit ! »³³⁸

Or, cette « herbe » / « fruit » qui guérira la belle endormie ne se fait pas attendre longtemps, seulement neuf mois. Le chevalier, s’étant enhardi, d’abord encouragé par Amour puis de plus en plus pressé par Vénus, entre dans le lit auprès de sa belle amie à qui il fait perdre « *par droit le nom de pucelle* ».

Adont se leva le chevalier, qui fut tantost desarmé et desvestu. Sy se bouta dessoubz la couverture avecq la pucelle, qui estoit illecq toute nue, blanche et tendre. Sy tost que Troÿlus se trouva en sy hault degré, il dist en lui mesmes que oncques homme ne fut tant eureux qu’il estoit, mais que la pucelle parlast, ce qu’elle ne faisoit encores, car le temps n’estoit point encore venu. Et combien que cel inconvenient lui amenrissoit fort sa joye, il ne se peut tenir par le conseil de Venus qu’il n’en pensist a son vouloir, et tant que la belle Zelandine en perdy par droit le nom de pucelle.³³⁹

Zelandine, toujours endormie, donne le jour neuf mois plus tard à un enfant (T 500 CONCEPTION AND BIRTH) qui lui suce l’arête du doigt, grâce à quoi elle revient finalement à elle (D 1978 WAKING FROM SLEEP). Quoique l’image du fruit soit assez évidente par les lecteurs modernes, comme l’indique E. Zago, elle ne l’était pas forcément pour ceux du XIV^e siècle. L’auteur parvient toutefois à déjouer le sens topique de son époque, et « en plaçant son histoire à un temps antérieur au christianisme il peut librement utiliser la métaphore du fruit comme symbole de la vie et du bonheur. »³⁴⁰ À propos de ce « fruit salulaire », l’éditeur de *Perceforest* met surtout en avant le goût de l’auteur à « pimenter l’histoire d’une ambiguïté ». G. Roussineau insiste à ce titre sur « le jeu sur le double sens de *raïere*, la métaphore du *fruit* qui, une fois cueilli, doit guérir Zelandine, l’emploi concerté d’euphémismes tels que *recevoir les baisiers*, *acointier*, *avoir affaire a* » qui relèvent selon lui « de la même propension d’un esprit allègre à l’équivoque plaisante ». ³⁴¹

³³⁸ *Perceforest*, III/3, p. 89.

³³⁹ *Perceforest*, III/3, p. 90.

³⁴⁰ « The fruit image may seem too obvious to a modern reader, but it was not so to a fourteenth century audience, and the author never misses the opportunity to refer to it. To the medieval mind, « the fruit » meant almost automatically Eve’s apple and the concept of sin. By placing his story in pre-Christian times, the author can freely use the fruit metaphor as a symbol of life and happiness. » *Perceforest*, III/3, p. 419.

³⁴¹ *Perceforest*, III/3, p. XXVIII.

Il y a encore un motif important qui se rencontre même dans d'autres récits contenant le thème de la « belle endormie », c'est celui de l'animal adjuvant qui, dans ce récit se présente, comme dans le roman de *Blandi de Cornwallha* et dans la nouvelle *Frayre de Joy e Sor de Plaser*, sous forme d'un oiseau (B 300 HELPFUL ANIMAL. B 172 MAGIC BIRD. B 450 HELPFUL BIRDS). Sa fonction n'est toutefois pas la même que dans ces derniers. Zéphir, le démon bienfaisant, se métamorphose en un grand oiseau pour porter Troïlus dans les airs jusqu'à la fenêtre de Zellandine endormie. Ce n'est donc pas à proprement parler un oiseau « salvateur » comme le geai de *Frayre de Joy e Sor de Plaser* ou l'autour blanc de *Blandi de Cornwallha*, grâce auxquels la jeune fille sera délivrée de son sommeil magique. G. Roussineau remarque d'ailleurs que « le motif de l'oiseau magique qui conduit le héros dans le château où la belle est plongée dans un sommeil mystérieux se rencontre, sous une forme littéraire, dans des poèmes d'origine diverse ».³⁴²

Pour conclure, nous pouvons constater que dans l'histoire de Zellandine endormie, presque tous les motifs typiques sont présents, ceux-là mêmes qui caractériseront les versions modernes du conte de la « Belle au Bois dormant ». Le motif de la « belle endormie » y semble selon notre typologie tout à fait net et pur. Toutefois, comme il ne s'agit pas d'un récit indépendant et comme l'histoire est fortement marquée par le goût aventurier / chevaleresque / parodique qui caractérise l'ensemble du roman de *Perceforest*, l'émergence du conte merveilleux proprement dit de la « Belle au Bois dormant » s'est sans doute encore fait attendre.

1.2. Les deux variantes de la « morte vivante » dans *Perceforest* :

Dans le roman de *Perceforest* nous retrouvons donc les deux variantes de la « morte vivante » : dans l'histoire de Nestor et Néronès, nous avons tous les traits du premier thème, celui de la « vivante ensevelie », tandis que l'histoire de Zellandine et de Troïlus présente le deuxième thème, celui de la « belle endormie ». Ces deux épisodes, comme nous l'avons souligné dans les chapitres précédents, renferment plusieurs réminiscences d'autres récits français contemporains traitant le thème de la « morte vivante », soit sous la forme de la « vivante ensevelie », soit sous celle de la « belle endormie ». Que le lai d'*Eliduc* ait laissé des traces avant tout sur l'histoire de Zellandine, ne nous surprend nullement, car, comme nous l'avons précédemment constaté dans l'analyse consacrée à *Eliduc*, dans ce récit, le motif présente plutôt les caractéristiques du thème de la « belle endormie ». Si l'auteur de

³⁴² *Perceforest*, III/3, p. XVII.

Perceforest réutilise donc quelques éléments du lai de Marie de France pour son histoire de Zelandine « belle endormie », c'est qu'il considérait comme telle Guilliadun. Ceci semble également justifier la classification que nous avons proposée concernant l'apparition du thème de la « morte vivante » dans *Eliduc*. Cependant, un certain rapport d'intertextualité entre un autre roman de l'époque, *Amadas et Ydoine*, et les épisodes en question de *Perceforest* semble encore plus intéressant. Car, quoique dans *Amadas et Ydoine* le motif apparaisse purement sous la forme de la « vivante ensevelie », ce roman a visiblement laissé des traces avant tout (voire uniquement) sur l'histoire de Zelandine. C'est d'abord la duplication du thème de la « fausse mort », par celle du héros, qui montre un parallèle marquant entre les deux récits. Amadas devient fou pour un certain temps, tandis que Troïlus enchanté par une dame perd la mémoire. Ces troubles mentaux, quant à leur nature et à leur fonction, comme nous l'avons déjà constaté, sont comparables à la « fausse mort ». Car ces personnages quittent provisoirement leur vie habituelle et s'isolent même de la société : ils meurent donc pour ainsi dire en apparence pour un temps bref. Dans les deux récits ces jeunes hommes seront guéris grâce à la tendresse d'une belle femme : Amadas par celle d'Ydoine, Troïlus par celle de Vénus. Hormis la duplication du thème de la « fausse mort », dans l'histoire de Troïlus et de Zelandine nous voyons également réapparaître d'autres thèmes du roman d'*Amadas et Ydoine*, à savoir celui du « repas des trois déesses / parques lors de la naissance d'un enfant », celui de « l'oubli du couteau qui entraîne la malédiction de l'une des déesses », ainsi que celui de « l'échange des anneaux ». Or, cette sorte de parenté entre le roman d'*Amadas* et l'épisode sur Zelandine endormie, manifeste clairement que l'auteur de *Perceforest* ne faisait en réalité aucune distinction entre les deux thèmes. Un certain parallélisme existe d'ailleurs entre les deux épisodes eux-mêmes de *Perceforest*. Lorsque Néronès rencontre pour la première fois le chevalier Nestor, encore bien avant sa mort apparente, elle est également enfermée et isolée par son père dans une tour, tout comme Zelandine ensommeillée.³⁴³

Mais je vous advertis que au plus pres de ce vergier avoit ung moult fort chastel enclos de deux rivieres a ung lez de la place, lesquelles cheoient illecques ensamble. Vray est qu'en ce chastel avoit une pucelle de quinze ans qui estoit fille au seigneur de ce païs, qui, voyant l'excessive beauté de sa fille, la faisoit illecq garder tres estroitement.³⁴⁴

³⁴³ La *Légende dorée* renferme également le motif de « l'enfermement d'une jeune fille de beauté exceptionnelle par son père », dans l'histoire de Sainte Barbe.

³⁴⁴ *Perceforest*, III/1, p. 93.

Ici, « l'auteur du *Perceforest* reprend », souligne M. Szkilnik, « un motif ancien, illustré par le lai de Marie de France *Guigemar*, par exemple ».

Néronès, comme la dame de *Guigemar*, est enfermée dans un fort château enclos de hauts murs. C'est son père qui joue le rôle du jaloux.³⁴⁵

La figure des deux pères, celui de Néronès et celui de Zellandine, se ressemble sur le point qu'ils jouent tous les deux ce rôle du jaloux. Bien que Zelland, père de Zellandine, agisse selon les préceptes des médecins en décidant d'enfermer sa fille dans la tour, son comportement envers de celle-ci semble assez ambigu et fort douteux. Dans l'épisode de la rencontre de Néronès et de Nestor, « comme le mari jaloux, le père vient en effet troubler la vie agréable des deux jeunes gens en rendant visite à sa fille ».³⁴⁶ Dans l'épisode de la visite furtive de Troilus, c'est également l'entrée du père dans la chambre qui clôt la scène amoureuse. Le père de Néronès se couche même ensuite dans le lit de sa fille et s'endort, tandis que l'amant de celle-ci y reste caché. Même si Zelland n'entre pas dans le lit de sa fille, cet épisode ne manque pas non plus quelque gaillardise, vu que celui-ci avait auparavant étendu sa fille toute nue sur le lit. M. Szkilnik décèle même un élément humoristique à propos de la première scène : « c'est le détail réaliste du linge étendu sur le lit (et que la servante a pris soin de tordre le mieux possible) qui fait basculer la scène dans la farce ».³⁴⁷ Dans l'épisode de l'amour de Zellandine et de Troilus, c'est le malentendu du père prenant, avec tout sérieux, Troilus pour le dieu Mars, qui emprunte à la scène le goût de farce. Or, dans les deux épisodes, malgré toute précaution et intervention paternelles, les jeunes filles ne s'empêchent pas de connaître l'amour. Seules l'issue et l'intensité diffèrent : l'amour de Néronès pour le chevalier Nestor demeure tout à fait chaste tandis que Zellandine, quoique parfaitement inconsciente, connaît l'amour charnel.

L'étude de l'intertextualité avec d'autres récits contemporains, avant tout avec *Amadas et Ydoine*, ainsi que celle du parallélisme qui existe entre les deux épisodes de *Perceforest*, illustre bien, selon nous, le fait qu'à l'époque et surtout dans la pensée des romanciers médiévaux les deux thèmes, la « vivante ensevelie » et la « belle endormie », étaient à peine séparables l'un de l'autre.

³⁴⁵ M. Szkilnik, art. cit., p. 475.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 476.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 477.

2. Blandí de Cornualha

2.1. Analyse :

Le roman de *Blandí de Cornualha* (*Blandin de Cornouaille*), récit occitan en vers, écrit au XIV^{ème} siècle par un auteur anonyme, n'a visiblement pas conquis l'estime des critiques : ainsi, Diez allait jusqu'à le juger « aussi pauvre d'invention que pitoyablement conduit ». ³⁴⁸ J. de Caluwé renouvelle cependant le débat en montrant que même les procédés stylistiques apparaissant « comme des défauts » pourraient « participer à la volonté parodique ». ³⁴⁹ J.-Ch. Huchet pour sa part insiste aussi sur les imperfections, notamment sur les motifs du roman breton qui sont bien là mais qui « sortis de leur contexte » « fonctionnent à vide », ainsi que sur les défauts d'écriture, « les maladresses de style », « l'abus des répétitions et des chevilles », « les négligences de la rime ». Ce ne sont pourtant là selon lui ni « des signes d'une absence de talent » (plutôt « un choix, une manière d'"écriture blanche" ») ni des signes de parodie. Il finit ensuite par constater que le roman de *Blandí de Cornualha* semble « moins une parodie » « qu'un "anti-roman" breton », « une structure narrative, réduite à sa plus simple expression » témoignant du « caractère exsangue du genre », tel qu'il apparaissait au XIV^e siècle dans la littérature occitane. ³⁵⁰ Si le contenu et la valeur littéraire de cette œuvre font hésiter, il en est de même pour sa classification : dans quelle mesure peut-on la considérer comme un vrai roman ? M. A. Burrell apporte une conclusion astucieuse à cette

³⁴⁸ « Le Roman de Blandin de Cornouaille et de Guillot Ardit de Miramar n'a jamais laissé un souvenir impérissable à ses lecteurs. Si Raynouard, qui redécouvrait au milieu du XIX^e siècle la littérature occitane du Moyen Âge, vit là un "récit rapide et animé", Diez, peu après, jugeait sévèrement ce "récit aussi pauvre d'invention que pitoyablement conduit". Paul Meyer ne dissimulait pas son mépris pour un texte qu'il fut néanmoins le premier à éditer. Il n'y eut guère que Jehan de Nostredame, au XVI^e siècle, pour voir en lui un "beau roman en rithme provençalle" [...]. » *Blandin de Cornouaille*, Récit en vers, traduit et présenté par J.-Ch. Huchet, in : *La légende arthurienne. Le graal et la table ronde*, Édition établie sous la direction de D. Régnier-Bohler, Robert Laffont, Paris, 1989, p. 925.

³⁴⁹ « Tous ces éléments rassemblés permettent de classer l'œuvre dans un contexte littéraire – plus que vraisemblablement occitan – où l'on manie volontiers l'humour, sinon l'ironie, à l'égard du roman breton, et de la rapprocher aussi bien de la *Faula* et *Jaufre* que de *Huon de Bordeaux*. Cette lecture de l'œuvre ne transforme certes pas un « récit animé » en création géniale, mais elle paraît au moins, s'il s'agit d'un échec littéraire, de déterminer la nature de l'ouvrage que le poète anonyme s'est efforcé d'écrire. Elle réclame, enfin, de la part du commentateur, une attention diffidente à l'égard de procédés stylistiques qui apparaissent tous, à première vue, comme des défauts, mais qui pourraient bien participer, eux aussi, à la volonté parodique. » J. de Caluwé, « Le roman de Blandin de Cornouaille et de Guillot Ardit de Miramar : une parodie de roman arthurien ? », *Cultura Neolatina*, 38, 1978, p. 66.

³⁵⁰ « *Blandin de Cornouaille* est donc moins une parodie, une mise à distance amusée et ironique du roman arthurien, qu'un « anti-roman » breton dévoilant le caractère exsangue du genre, condamné à n'être plus, au XIV^e siècle, en terre occitane, qu'une structure narrative, réduite à sa plus simple expression, à l'intérieur de laquelle s'étiolent quelques motifs. » *Blandin de Cornouaille*, Récit en vers, traduit et présenté par J.-Ch. Huchet, p. 927.

question en comparant les éléments fantaisistes concernant la provenance, l'auteur et le langage de l'œuvre à ceux que comporte le roman lui-même.³⁵¹

Quant à l'épisode de fausse mort qui met en scène Brianda « *encantada* », il paraît beaucoup moins élaboré que dans les autres occurrences contemporaines (*Perceforest*, *Frayre de Joy e Sor de Plaser*) en ce qui concerne la variété et l'inventivité dans le choix des motifs accessoires ainsi que dans le style d'écriture. Une certaine économie textuelle et stylistique – l'auteur se contente apparemment de présenter les événements de son histoire sans y ajouter la moindre description ou effet stylistique³⁵² – qui caractérise d'ailleurs le roman entier, apparaît également dans cet épisode. Voici brièvement le résumé de l'histoire de la « belle endormie » : Blandin, parti pour chercher des aventures avec son ami Guillot Ardit de Miramar, en se soumettant à plusieurs épreuves chevaleresques rencontre une demoiselle d'une grâce merveilleuse ayant un beau cheval. La jeune fille invite le chevalier à manger avec elle au milieu de la prairie. Après le dîner Blandin s'endort. Une fois réveillé, il ne trouve ni la demoiselle ni son propre cheval, mais seulement celui de la pucelle. Il se met alors en route pour retrouver son cheval ainsi que la jeune fille, tous deux disparus. Pendant trois jours il chevauche « sans rencontrer la moindre aventure », mais au quatrième matin il croise un jeune écuyer. Celui-ci se lamente sur la mort de son maître qui, ayant combattu « pour une dame victime d'un enchantement », a été mis à mort par les dix chevaliers qui gardent celle-ci dans un château.

1112-1127

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

Blandin le salua alors, lui demanda de ses nouvelles et de lui confier la cause de ses pleurs et de son affliction.
– Bon chevalier, je vais vous le dire, répondit alors l'écuyer. En vérité, il vous faut savoir que mon maître a combattu pour une dame victime d'un enchantement qui se trouvait dans cette contrée et que gardaient dix vaillants chevaliers

³⁵¹ « Given that romances are fanciful creations, what may we conclude about the romance of *Blandin de Cornouailles*? While so many questions about its provenance, authorship, language and setting remain unresolved, it can be said that *Blandin de Cornouailles* is distinguished from others of its ilk because there are as many fanciful ingredients external to its fabric as there are within. » M. A. Burrell, « The classification of *Blandin de Cornouailles* : the romance within and without », *Florilegium*, 18/2, 2001, p. 17.

³⁵² J. Ch. Huchet remarque dans son introduction précédant la traduction du roman de *Blandin de Cornouaille* : « Nous avons, autant que faire se pouvait, essayé de rendre l'économie extrême des moyens stylistiques mis en œuvre par ce roman qui est une manière de curiosité. »

Per una dona encantada
 Che en esta terra s'es trobada,
 Que goardon .x. bons cavaliers
 En un castel che es aysi pres.
 E chi podia conquistar
 Los cavaliers per batalhar,
 Dis si que aurie hom la donzella,
 Che es mot gratiosa e bella.³⁵³

dans un château proche d'ici. Qui parviendrait à vaincre au combat les chevaliers obtiendrait, dit-on, la jeune fille qui est avenante et belle.³⁵⁴

Blandin se rend alors dans ce château, tue quatre des dix chevaliers et jette les six autres dans une geôle. Dans le verger du château, Blandin rencontre ensuite un jeune homme qui lui révèle être le frère de la demoiselle cherchée, dont Blandin apprend qu'elle est enfermée précisément dans ce palais. Enchantée par leur propre père (D 1964 MAGIC SLEEP INDUCED BY CERTAIN PERSON) qui a laissé la garde du château à dix chevaliers (D 6 ENCHANTED CASTLE. F 771 EXTRAORDINARY CASTLE) elle « ne peut jamais en sortir ».

1304-1322

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

– Charmant damoiseau, je vous prie de me dire, au nom de l'amitié, si vous connaissez dans cette contrée une demoiselle victime d'un enchantement. Je la cherche, jeune homme, et je souhaiterais fort la délivrer.

– Noble chevalier, répondit alors courtoisement le jeune homme à Blandin, celle à propos de laquelle vous m'interrogez est ma sœur, s'il vous plaît de le savoir. Elle est enfermée dans ce palais et ne peut jamais en sortir, car notre père l'a enchantée à l'époque où il perdit la totalité de son comté, ainsi que sa terre, à cause de la grande guerre ; il laissa la garde des lieux à dix chevaliers afin qu'on n'y pénétrât pas.

³⁵³ Je cite toujours le texte dans l'édition suivante : *Blandin de Cornouaille*, Introduction, édition diplomatique, glossaire par C.H.M. van der Horst, Mouton, The Hague – Paris, 1974.

³⁵⁴ Pour les citations en français moderne, que je jugeais – à propos de ce texte occitan – nécessaire de donner pour une meilleure compréhension de l'analyse, j'ai utilisé la traduction de J.-Ch. Huchet, In *La légende arthurienne. Le graal et la table ronde*, Édition établie sous la direction de D. Régnier-Bohler, Robert Laffont, Paris, 1989.

En aquels temps che el perdet
 Tot son contat & mais sa terra,
 Ayso fu per la granda ghera ;
 E va layssar .x. cavaliers
 En garda c'omme non sa intres.

Ils entrent ensuite dans la chambre où se trouve la belle fille « assise sur un lit, possédée par l'enchantement » (D 1960 MAGIC SLEEP. D 1960.3 SLEEPING BEAUTY). Le frère apprend alors à Blandin que seul un oiseau « que l'on appelle l'autour blanc » peut désenchanter sa sœur (B 172 MAGIC BIRD. B 450 HELPFUL BIRDS).

1367-1394

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

Ils entrèrent alors et le jeune homme lui montra là, dans une chambre, la jeune fille, qui était gracieuse et belle, d'une beauté qui resplendissait tant elle était jolie. Elle se tenait assise sur un lit, possédée par l'enchantement. L'entouraient sept demoiselles, extraordinairement belles, qui, nuit et jour, la servaient sans la quitter jamais. Lorsqu'il vit la demoiselle à la beauté lumineuse de blancheur, Blandin s'éprit si violemment d'elle qu'à l'intérieur de lui il ne sut plus que faire. Il demanda au jeune homme :
 – Savez-vous s'il existe dans ce château chose ou créature grâce à laquelle on pourrait la délivrer ?
 – Oui, noble sire, répond le jeune homme, il y a un oiseau que l'on appelle l'autour blanc, il niche ici à l'intérieur d'une tour. Il vous faut le capturer si vous voulez délivrer ma sœur. Et, s'il vous plaît d'en faire la conquête, je vous dirai comment vous y prendre.

Aquel convien che conquistes,
Si ma sor deslieurar volles.
E si vos plais a conquistar,
Diray vos con aves a far.

Pour récupérer cet oiseau qui niche dans une tour, il faut cependant franchir trois grandes portes gardées par des monstres : la première par un immense serpent, la seconde par un dragon, la troisième par un effrayant Sarrasin. Blandin surmontant tous les obstacles, parvient à saisir l'autour qu'il amène au jeune homme. Dès que le damoiseau place l'autour sur la main de sa sœur, celle-ci revient à elle (D 1978 WAKING FROM SLEEP).

1582-1623

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

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

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

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

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

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

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

Alors notre jeune homme prit l'oiseau blanc. Je vais vous dire comment il a agi : il saisit la main de la jeune fille et plaça doucement l'autour au-dessous ; la demoiselle, lorsqu'elle sentit sur elle

La myene sorre verayment. »
Dis Blandin : « Trop ben disses.
Ve-l ves aysi : vos lo penrres ! »
Adonquas lo dich donzel
Va penrre lo blanc aosel.
E dirai vos consi el feis.
La man de la donzela pris,
E va li metre plannamens
Astor desus verayment.
Et la donzella, quant santi
Lo blanc astor de sobre si,
Tantost ella cobret la vida,
& fo sanada e goarida.
E tot denpes se va levar,
E tantost de present comanzet a sospirar.
E estet fort maravelhada,
Car l'avia deslieuerada.

l'oiseau blanc, recouvra aussitôt la vie, se sentit soignée et guérie. Elle se leva droite sur ses jambes et commença bientôt à soupirer. Elle restait ébahie de ce qu'il l'avait désenchantée.

En ce qui concerne le contexte dans lequel le motif de la « belle endormie » s'insère, il serait sans doute exagéré de le qualifier de véritable conte de la « Belle au Bois dormant » : d'une part cette histoire ne constitue pas un récit indépendant, d'autre part elle présente seulement très vaguement les caractéristiques essentielles du futur conte de fée. Pour ce qui est du motif de la « belle endormie », la plupart des traits essentiels y sont néanmoins présents, avant tout le sommeil magique d'une belle fille, dont personne n'est capable de la sortir, ensuite, l'isolation totale de celle-ci : le château dans lequel Brianda se trouve enfermée est complètement inaccessible car gardé par dix redoutables chevaliers. Seul le chevalier élu pourra – grâce à sa force et sa vaillance – y pénétrer ainsi que récupérer le remède nécessaire pour réveiller la princesse de sa léthargie profonde. Mais l'élaboration de ces thèmes est dans cette histoire très lacunaire. L'auteur, dont le style est d'une concision totale, presque aride, ne s'attarde guère sur les détails. On apprend d'abord que la jeune fille a été enchantée par son père au temps où celui-ci « *perdet tot son contat* ». Cela nous semble une explication assez floue concernant les circonstances de cet enchantement : dans quel but l'a-t-il fait, de quelle manière ? Nous n'en savons presque rien. Dans *Perceforest*, l'auteur entreprend d'expliquer la maladie mystérieuse de Zellandine en insérant le motif de la malédiction de l'une des trois déesses lors de la naissance de la jeune fille. Dans *Frayre de Joy*, si cet

accident reste inexplicable, il apporte tout de même par sa soudaineté un effet dramatique au tout début de l'histoire. Dans *Blandin* en revanche, le sentiment d'être bien renseigné est tout à fait illusoire. Théoriquement on connaît la cause de l'enchantement, car elle est évoquée par le frère de Brianda, et pour une lecture superficielle cela pourrait sans doute suffire, mais dès que l'on veut véritablement comprendre les événements il devient clair que cette explication ne renseigne pas beaucoup plus que celle dans *Frayre de Joy* où l'auteur commente ainsi la mort subite de l'héroïne : « *e car mort vay et say e lay, sovent trop mays c'obs no seria* ». Ajoutons encore que, si le frère de Brianda semble initié aux détails de ce mystère, il en révèle peu de chose. En effet, il ne communique jamais que ce qui semble absolument nécessaire pour la suite. Il n'évoque par exemple d'abord que les circonstances de l'enchantement de sa sœur et les difficultés d'accès au château (la garde des dix chevaliers), que Blandin vient d'ailleurs de surmonter. En revanche, c'est Blandin qui doit interroger le jeune homme pour apprendre s'il existe « *nulla causa ni nulla res* » qui puissent délivrer la belle endormie. Le frère de Brianda voulait-il attendre l'effet que cause la vue de la belle endormie sur le chevalier qui, apercevant celle-ci, « *va s'en tam fort enamorar* » ? Ce n'est qu'alors et à la demande de Blandin que le jeune damoiseau révèle scrupuleusement le moyen de la cure, la capture de l'autour blanc qui habite dans une tour, ainsi que les conditions qui permettent d'accéder jusqu'à cet oiseau. L'omniscience du jeune homme est même alors manifeste (il précise par exemple qu'il faut d'abord arracher une dent au Sarrasin pour que sa force physique disparaisse). Le jeune damoiseau reste pourtant muet sur d'autres détails importants : il ne dit pas de quelle nature est la « grande vertu » de l'oiseau qu'il prétend pourtant connaître depuis longtemps (« *car jou sabe de temps passat la siena grant proprietat* »). Par ailleurs, la puissance magique de l'autour ne nous étonne guère, car ce n'est pas dans ce récit l'unique oiseau, doué de capacité particulière : Blandin et son ami ont déjà rencontré au début de l'histoire un oiseau parlant qui leur a annoncé une aventure prochaine. Quant à la description de la belle endormie, elle est caractérisée par le même laconisme que le reste du récit. De même que la grande vertu de l'« oiseau médecin », la nature du sommeil magique de Brianda n'est guère précisée. La jeune fille a-t-elle l'apparence du sommeil, comme Zelandine et d'autres belles endormies, dont le visage restait tout coloré ? On ne sait pas vraiment, car dans la description de la jeune fille plongée en plein sommeil le romancier ne reprend que quelques tournures topiques soulignant la beauté exceptionnelle de celle-ci (v. : 1369-1372 : « *la donzella, / Chi era gratiosa e bella ; / De grant beutat ela resplandia / Tant era bella e jollia.* »), faisant écho à un vers précédent (v. 1127 : « *mot gratiosa e bella* »). En ce qui concerne la couleur de la demoiselle endormie, on apprend qu'elle est « *mout*

blanca ». Peut-on en déduire qu'elle semble « pâle » comme une morte ? Pas vraiment. Car dans le contexte où cette expression s'utilise – juxtaposée à « *mot bella* » (v. 1379-1380 : « *la donzella, / Che era mout blanca & mot bella* ») – cette blancheur ne paraît pas très significative. Les vers relatant la position de la belle enchantée semblent en revanche plus frappants, surtout à cause de la parenté qui existe (ou plutôt qui n'existe pas) avec d'autres récits littéraires ayant ce même thème. Dans la scène où Blandin entre dans la chambre de la belle endormie, après les vers qui insistent sur la beauté de la jeune fille, l'auteur fournit en outre ce détail : « *e estava se esetada / sobre un liech tota encantada* ». Dans ces vers, le mot qui retient notre attention est « *esetada* » signifiant 'assise' (*assetar*, *si* = 's'asseoir' > *esetada* – part. passé f. sg.).³⁵⁵ La belle Brianda endormie ne se trouve donc étendue sur un lit mais assise. Or, sur ce point, le récit semble s'écarter de toutes les préfigurations ou des occurrences contemporaines littéraires. Il nous semble cependant utile d'attirer l'attention sur un conte populaire, que J. Lods cite également à propos des occurrences folkloriques du thème de la « belle endormie »,³⁵⁶ et que L. Brueyre met dans le premier groupe de sa classification, celui des contes d'origine aryenne.³⁵⁷ Ce conte intitulé « *La Princesse grecque et le jeune Jardinier* », possède également une « belle endormie ». Dans cette histoire, il s'agit d'un roi auquel, étant devenu vieux et malade, les médecins ordonnent de manger les pommes d'un arbre qui croît sous ses fenêtres. Cependant, chaque nuit, vient un oiseau qui vole une pomme de cet arbre. Les fils du jardinier essayent tous les trois dans des nuits successives de garder cet arbre. Les deux aînés subissent pourtant un échec, car, minuit venu, ils s'endorment sur-le-champ, laissant la voie libre à l'oiseau voleur. C'est seulement le benjamin qui réussit à empêcher l'oiseau de voler une pomme : il tire une flèche qui fait s'enfuir l'oiseau, non sans laisser l'une de ses plumes d'or dans le verger. Le roi fait alors proclamer qu'il donnera sa fille et la moitié de son royaume à quiconque lui rapportera l'oiseau aux plumes d'or. À nouveau, les deux aînés ayant échoué, c'est le plus jeune des fils du jardinier qui trouve la piste de l'oiseau. Aidé par un renard, il accomplira trois tâches pour récupérer l'oiseau d'or. L'une de ces tâches est qu'il doit amener au roi du Maroc la princesse grecque, en

³⁵⁵ « Glossaire », In *Blandin de Cornouaille*, Introduction, édition diplomatique, glossaire par C.H.M. van der Horst, p. 167.

³⁵⁶ J. Lods, « Les sources non arthuriennes », In *Le roman de Perceforest. Origines, composition, caractères, valeur et influence*, Droz, 1951, p. 84.

³⁵⁷ « Il existe une couche, on pourrait dire géologique, de fictions qui avaient cours dans l'Aryane avant la séparation, et que les tribus émigrantes ont emportées avec elles en Europe et en Asie. [...] En ce qui concerne spécialement la Grande-Bretagne, les contes mythiques dont nous venons de parler subsistent en Irlande, dans les Highlands d'Écosse et dans le pays de Galles, c'est-à-dire dans les contrées de langue gaélique et galloise où les éléments celtiques et kymriques sont restés le plus purs. » L. Brueyre, *Contes populaires de la Grande-Bretagne*, Hachette, Paris, 1875, p. VII et X.

récompense pour « la pouliche fille du vent » qui doit être ensuite donnée au roi d'Espagne en récompense pour l'oiseau d'or. Voici l'extrait de ce conte dans lequel le jeune jardinier parvient au château de la princesse grecque qu'il réveille :

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

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

Le renard dit : « Je te précède pour aplanir les difficultés ; suis-moi dans un quart d'heure ; surtout ne laisse pas la princesse aux cheveux d'or toucher les portes de ses mains, de sa chevelure ou de ses habits, et si elle te demande quelque chose, souvient-toi de ce que tu dois lui dire. Une fois dehors, personne ne pourra te l'enlever. »

Le jeune homme s'avança dans le palais et aperçut vingt gardes, puis douze, puis six, puis trois, tous debout appuyés sur leurs armes, profondément endormis, et dans la dernière chambre la princesse aux cheveux d'or. Elle dormait sur une chaise et son père sur une autre. Après l'avoir considérée longtemps, le cœur plein d'amour, il s'agenouilla et déposa un baiser sur sa blanche main. Quand elle ouvrit les yeux, elle fut d'abord un peu effrayée, mais elle se rassura en voyant ce beau garçon si amoureux. Elle lui demanda ce qu'il voulait : « Vous prendre pour femme et vous emmener ! »³⁵⁸

Bien entendu l'on ne saurait affirmer avec sûreté si une variante de ce conte populaire était connue de l'auteur de *Blandin*, mais on peut souligner la présence de nombreux motifs communs, avant tout la position de la belle endormie assise, le réveil par contact avec la main (un oiseau dans *Blandin*, un baiser dans le conte populaire), les différentes tâches à accomplir avant de pouvoir réveiller la princesse et les multiples reprises du thème de « l'endormissement », qui possèdent dans le conte populaire un rôle structurant. Quant au thème de « l'endormissement » dans le roman occitan, selon J. de Caluwé, par sa fréquence et par le fait qu'il apparaît dans des situations totalement inadéquates (dans des scènes de violence par exemple), il semble plutôt un élément parodique.³⁵⁹ Dans le conte de la princesse

³⁵⁸ L. Brueyre, *op. cit.*, p. 148-149.

³⁵⁹ « Le déroulement des scènes de violence – si j'ose m'exprimer ainsi – laisse aussi une place importante à la parodie. Il est, par exemple, étonnant de noter combien nos héros ont tendance à dormir quand le danger s'approche : ils choisissent un arbre au tronc confortable et ils reprennent dans le calme les forces qui leur seront

grecque en revanche, il s'agit de deux types de sommeil qui reviennent de manière cyclique, assurant la cohérence structurelle du récit et attribuant un caractère mythique et fabuleux à l'histoire. C'est d'abord deux nuits de suite, le sommeil à minuit des frères du jeune jardinier qui les empêche de garder le pommier du roi.

La nuit venue, le fils aîné du jardinier prit son poste dans le jardin ; [...] Mais à minuit, le roi, qui ne dormait pas, entendit un bruissement d'ailes et courut à la fenêtre. L'oiseau lumineux était dans l'arbre et le garçon dormait assis contre le mur [...]. Le roi surveilla ensuite le second fils du jardinier, mais quoique celui-ci fût debout bien éveillé quand la cloche commença à sonner minuit, dès que retentit le douzième coup, le gars tomba comme mort sur l'herbe et le roi vit l'oiseau lumineux emporter une autre pomme.³⁶⁰

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

Le gars partit un quart d'heure après le renard, et dans la première salle il vit une vingtaine de gardes debout, mais endormis ; dans la suivante, une douzaine ; dans celle d'après six ; dans la suivante, trois et dans la dernière il n'y avait ni gardes, ni lumière, et cependant elle était brillante comme le jour, car il y avait l'oiseau d'or dans une vulgaire cage de bois, et sur la table étaient les trois pommes, devenues d'or massif.³⁶¹

En entrant dans le palais, le gars vit deux rangées d'hommes armés, alignés de la porte à l'écurie, mais tous étaient plongés dans un profond sommeil, et le gars put passer au milieu d'eux jusqu'à l'étable. Il y trouva la pouliche, et près d'elle il vit un valet d'écurie une étrille

nécessaires. Ainsi la *Bella d'Otra Mar*, douée de pouvoirs magiques, n'aurait-elle pas besoin de les utiliser pour endormir Blandin pendant l'échange des chevaux : une fois terminés la dînette et les ébats sur le pré, Blandin annonce son désir de prendre du repos et il s'assoupit sans délai. » J. de Caluwé, art. cit., p. 65.

³⁶⁰ L. Brueyre, *op. cit.*, p. 145.

³⁶¹ L. Brueyre, *op. cit.*, p. 147.

dans sa main, un autre valet avec une bride, un autre avec une poignée de foin ; tous semblaient pétrifiés. La pouliche était le seul être vivant avec lui dans ce lieu [...].³⁶²

Le jeune homme s'avança dans le palais et aperçut vingt gardes, puis douze, puis six, puis trois, tous debout appuyés sur leurs armes, profondément endormis, et dans la dernière chambre la princesse aux cheveux d'or.³⁶³

Or, ce caractère cyclique et répétitif, ainsi que les thèmes relatifs aux phénomènes périodiques de la nature suggèrent, comme l'affirme L. Brueyre, un sens symbolique, ce qui caractérise d'ailleurs presque tous les contes populaires imprégnés de pensée mythique.³⁶⁴ En revanche, dans le roman de *Blandin de Cornualha* le thème de « l'endormissement », dépouillé de toute signification symbolique, ne semble que ridicule, entraînant une dévalorisation des héros.

Savoir si l'auteur occitan, pour le thème de la « belle endormie », a puisé plutôt dans la matière folklorique qui circulait à l'époque que dans une œuvre littéraire précise, telle que *Perceforest*,³⁶⁵ est difficile à dire et semble même peu important. Toutefois, dans un sens plus général, ce récit semble bien comparable aux contes populaires. Tout d'abord, il est caractérisé par le même laconisme : les événements se succèdent sans le moindre développement psychologique, les motifs de base (dans les contes populaires il s'agit de thèmes folkloriques, dans *Blandin* avant tout de *clichés* arthuriens) y semblent plutôt effacés et peu élaborés, comme si une certaine « arrière-connaissance » permettait d'en déceler le sens. Le thème de la « *donna encantada* enfermée dans une tour » apparaît aussi comme un *topos* connu et familier pour le public contemporain, donc inutile à développer. Il suffirait simplement d'en introduire quelques mots-clés pour que tout le monde comprenne ce dont il s'agit. Il en est de même pour les circonstances de l'enchantement et le remède à récupérer. Ensuite, il est également naturel qu'un animal puisse posséder un pouvoir magique capable de

³⁶² L. Brueyre, *op. cit.*, p. 148.

³⁶³ L. Brueyre, *op. cit.*, p. 149.

³⁶⁴ « Ces contes, qui commencent et se terminent par des formules presque toujours semblables, avaient à l'origine un sens symbolique ; en général, c'étaient des mythes relatifs au cours journalier ou annuel des astres et aux phénomènes périodiques de la nature, tels que le retour des saisons ou tout autre phénomène analogue. Les récits de ce genre ont une double action, l'une se passe dans les cieux sous la forme des phénomènes célestes qu'on symbolise ; l'autre a pris corps sur la terre dans le récit qu'on raconte. » L. Brueyre, *op. cit.*, p. VII-VIII.

³⁶⁵ E. Zago montrant les différences essentielles entre *Blandin de Cornouaille* et *Perceforest* concernant l'épisode de la « Belle au bois dormant » finit par conclure que les deux histoires semblent s'être développés indépendamment l'une de l'autre. « The two stories seem to have developed quite independently of each other. There are too many circumstantial elements – the goddess' curse on Zellandine, the intervention of Zephir, the exchange of rings – which have been left out in *Blandin* and conversely there are in the Catalan story some original details, such as the active role played by the bird, the brother and by Brianda her self, which do not appear in the *Perceforest* episode. » E. Zago, *art. cit.*, p. 424.

guérir quiconque de sa maladie, personne ne s'interrogeant sur la nature de cette magie mais l'acceptant comme une évidence. Le protagoniste pas plus que le lecteur ne cherchent donc de logique ou de raison derrière les événements quelque curieux qu'ils soient. Un même phénomène semble donc à l'œuvre dans *Blandi de Cornualha* et dans les contes populaires : après un certain temps le codage symbolique perd de sa force et de son importance et des motifs auparavant bien élaborés et compréhensibles deviennent vides de sens et peu exploités. Or le récit occitan réutilise également un autre codage mythique, celui des romans arthuriens. Pour ce qui est du thème de la « belle endormie », celui-ci nous semble donc, en nous inspirant de la manière dont J.-Ch. Huchet caractérise l'ensemble du récit, moins une parodie « qu'une manière d'"écriture blanche" », « une structure narrative, réduite à sa plus simple expression ». Néanmoins, même si l'histoire de la « belle endormie » n'offre ici qu'un pâle reflet de ce qu'elle est dans d'autres œuvres, cela n'a peut-être pas empêché les lecteurs contemporains (et même ceux d'aujourd'hui) de la lire avec plaisir, tout comme on lit, quelle que soit leur qualité littéraire, les contes populaires à n'importe quelle époque.

3. *Frayre de Joy e Sor de Plaser*

3.1. Analyse :

Frayre de Joy e Sor de Plaser, nouvelle courtoise écrite en langue occitane,³⁶⁶ qui date « selon toute apparence du XIV^e siècle »³⁶⁷, représente sans doute une étape importante dans le développement du conte de la « Belle au Bois dormant ». Certes, dans les histoires de la belle endormie de *Perceforest* et de *Blandí de Cornualha*, probablement antérieures toutes les deux à la nouvelle occitane, nous retrouvons également les éléments essentiels de ce type de conte. Si ces œuvres – et avant tout *Perceforest* – auraient pu servir de modèle pour la nouvelle *Frayre de Joy e Sor de Plaser*, il est difficilement prouvable. Selon l'éditrice, l'« universalité de l'histoire, ainsi qu'un problème de datation relevé par Paul Meyer, ne permettent sans doute pas de relier directement ce charmant récit à l'épisode équivalent contenu dans le très long roman de *Perceforest* ».³⁶⁸ S. Méjean-Thiolier conclue enfin que l'auteur du récit occitan a probablement utilisé « la trame générale d'un conte connu » qu'il adapta « au goût d'un public encore tout imprégné de la poésie des troubadours ».³⁶⁹ Quant à nous, en raison des réminiscences visibles, nous ne pouvons pas entièrement rejeter l'idée de parenté entre ces œuvres. Toutefois, ce qui rend sans doute *Frayre de Joy* tellement remarquable par rapport aux autres versions médiévales, ce que remarque E. Zago également,³⁷⁰ c'est que c'est bien dans ce récit que l'histoire de la « Belle au Bois dormant » (ayant comme thème central le motif de la « belle endormie ») apparaît la première fois comme une entité indépendante – c'est-à-dire sans être intégrée dans une composition plus vaste, tel que le roman de *Perceforest* ou celui de *Blandí de Cornualha* dans lesquels le récit du sommeil mystérieux d'une jeune fille ne constitue qu'un bref épisode (dans *Perceforest* il est même entrecoupé par d'autres aventures). M.-F. Notz insiste également sur le fait que l'originalité de la nouvelle courtoise par rapport à l'histoire de Troïlus et de Zellandine ainsi

³⁶⁶ « Le texte a été donné comme catalan par Paul Meyer, mais Amédée Pagès a bien démontré que "ces narrations en vers... sont en provençal, en un provençal, il est vrai, déjà fort altéré". » *Une Belle au Bois Dormant médiéval. Frayre de Joy e Sor de Plaser*, Nouvelle d'oc du XIV^e siècle, Texte, traduction, notes et commentaires par S. Thiolier-Méjean, Paris, 1996, p. 129.

³⁶⁷ S. Thiolier-Méjean, *op. cit.*, p. 68.

³⁶⁸ *Nouvelles courtoises occitanes et françaises*, Éditées, traduites et présentées par S. Méjean-Thiolier et M.-F. Notz-Grob, Livre de poche, Lettres gothiques, 1997, p. 38-39.

³⁶⁹ S. Thiolier-Méjean, *op. cit.*, p. 127.

³⁷⁰ « *Frayre de Joy e Sor de Plaser* is the first instance in which the theme of *Sleeping Beauty* is treated as an independent story; in the other two versions that have been examined it appears as an episode within a larger narrative framework. » E. Zago, art. cit., p. 425.

qu'à celle de Brianda et de Blandin réside avant tout dans cette indépendance de l'histoire, ce qui la rapproche même du futur conte de fée.³⁷¹

Bien que selon notre typologie, dans ce récit le motif de la « belle endormie » ne soit pas si clair et net que dans *Perceforest* ou *Blandí de Cornualha*, car on y retrouve même quelques traces du premier type, la « vivante ensevelie » (qui provient probablement d'un modèle plus ancien, *Eliduc* de Marie de France), l'histoire dans son ensemble est sans aucun doute un précurseur important des versions modernes du conte de la « Belle au Bois dormant ». L'histoire commence d'emblée par le thème de la « mort apparente » : un jour, la « *molt beyla* » fille de l'empereur de Gint-Senay meurt soudainement, au milieu d'un festin.

24-29

E car mort vay et say e lay,
Sovent trop mays c'obs no seria,
La puncela mori .I. dia
Sobre la taula on menjava
Mentre que-ls juglars escoltava
E-ls menjars eren plus plasents ;³⁷²

C'est un immense deuil qui s'empare alors de tout le pays, et « après les larmes, la douleur et les cris » on décide d'enterrer la jeune fille. Tous les hauts dignitaires de l'Église (abbés, archevêques, prélats, chanoines et évêques) viennent assister à la cérémonie funéraire et le corps de la belle morte, lavé et enduit « du baume, de la myrrhe et bien d'autres bons onguents » est préparé pour l'enterrement (V 60 FUNERAL RITES). Jusqu'ici le scénario suit donc plutôt la version de la « vivante ensevelie », tout le monde étant persuadé de la mort de la jeune fille et étant sur le point d'être enterrée. Cependant, « lorsqu'ils portent le corps à Dieu » et « en pleurant ils suivent le cercueil », c'est-à-dire juste au beau milieu des rites funéraires, l'empereur, le père de la belle morte, déclare que sa fille ne sera jamais enterrée.

³⁷¹ « Histoire d'une belle endormie sous les apparences de la mort, rappelée par l'amour à la vie, le récit, possédant par ailleurs son unité sans être inséré dans une trame romanesque plus vaste, peut sembler appartenir à ce qui sera le registre du conte merveilleux. Il affirme par là son originalité par rapport à l'histoire de Troylus et de Zellandine, distribuée dans l'intrigue foisonnante de *Perceforest*, et à la délivrance de Brianda par Blandin, qui appartient au roman d'aventures chevaleresques dont Blandin est le héros éponymes. » M.-F. Notz, art. cit., p. 139.

³⁷² Je cite toujours le texte et sa traduction dans l'édition suivante : *Nouvelles courtoises occitanes et françaises*, Éditées, traduites et présentées par S. Méjean-Thiolier et M.-F. Notz-Grob, Livre de poche, Lettres gothiques, 1997.

52-55

Mas denant tuyt dix l'emperayre
Que ja sa fiyla no seria
Soterrada, car no-s tenya
Tan bel cors sots terra fos mes ;

D'une part, « il n'était pas d'avis qu'un si beau corps fût mis en terre », d'autre part « il ne lui semblait nullement vrai qu'elle fût morte si subitement ». Se remémorant certains cas dont des livres témoignent où les personnes « qui avaient paru mortes ensuite étaient revenues à la vie, et d'autres qui, privées de leurs sens, étaient ensuite vivantes et guéries, gracieuses et faisant bel accueil », il se doute déjà à ce moment-là, c'est-à-dire bien avant que le corps de sa fille montre des signes particuliers, qu'il s'agit d'une fausse mort.

56-63

Que no paria ver per res
Que fos morta tan soptament,
Car hom trobava en ligent
Que mantes s'erent fentes mortes
Que puyt eren de mort estortes,
E d'altres de lur seny axides
Qui puyt eren vives garides,
Gentils, de beyll acoyliment.

Sur ce point, il nous semble nécessaire de modifier la constatation de S. Thiolier-Méjean, selon laquelle Sor de Plaser « paraît si fraîche » dès lors du moment de l'enterrement « que son père la croit – non sans raison – en état de catalepsie » à tel point qu'il refuse même de la mettre au tombeau.³⁷³ Cependant, au moment où le père décide de ne pas laisser enterrer sa fille, celle-ci ne montre aucun signe particulier, si ce n'est que son corps est « *tan bel* ». Le thème du corps qui garde sa fraîcheur n'est introduit, du moins non *expressis verbis*, que quelques vers plus tard, lorsque la jeune fille est enfermée dans la tour où ses parents se rendant une fois par semaine la voient, « avec son clair visage », « fraîche comme la rose et le lis ... comme si elle avait été en bonne santé ».

³⁷³ « Ici la belle Sor de Plaser a une mort si soudaine et paraît si fraîche que son père la croit – non sans raison – en état de catalepsie. Refusant de l'enterrer, il l'enferme dans une tour au milieu d'un magnifique verger arrosé d'eau qui réunit tous les éléments du jardin enchanté. » S. Thiolier-Méjean, « L'enfant du rêve », In *op. cit.*, p. 75.

76-80

La mayre e-l payre la anava
Un jorn en cascuna setmana
Veer lur fiyla con si fos sana
Lur fiyla era fresca ab clar vis
Coma rosa ni flors de lis.

Au moment des rites funéraires, le père s'appuie donc uniquement sur ses « pressentiments » qui s'alimentent apparemment des témoignages de livres relatant des cas de mort apparente. Il est intéressant de voir que dans la description des fausses morts l'auteur distingue deux cas différents : il s'agit d'une part de personnes en apparence mortes qui reviennent ensuite à la vie (v. 59-60 : « *Que mantes s'erent fentes mortes / Que puyz eren de mort estortes* »), d'autre part de celles qui, seulement « privées de leurs sens » (ce qui suggère qu'elles ne paraissent pas « entièrement » mortes), deviennent finalement « vivantes et guéries » (v. 61-62 : « *E d'altres de lur seny axides / Qui puyz eren vives garides* »). Or ces deux cas correspondent parfaitement aux deux types différents de la « morte vivante », décrits dans notre typologie, sauf qu'ici les états léthargiques ne sont pas réservés à des victimes féminines. Ainsi, dans le premier cas, il semble s'agir du thème de la « vivante ensevelie », la personne étant selon toutes apparences morte, tandis que dans le deuxième celui de la « belle endormie », la personne n'étant que « privée de leurs sens » dont elle sort « vivante et guérie », comme d'une simple maladie ou d'une défaillance temporaire.

L'empereur se doutant d'une fausse mort, décide donc porter sa fille « hors de la cité », dans un endroit isolé qui se montre d'ailleurs tout à fait extraordinaire. À partir de ce moment, le thème de la « morte vivante » commence à tendre vers le deuxième type, celui de la « belle endormie » : la jeune fille n'est pas enterrée mais seulement transportée à un lieu isolé dont le caractère merveilleux est manifeste et incontestable. Il s'agit d'un « verger dans un pré », au milieu duquel « fut construite une tour peinte d'or et de plusieurs couleurs » (D 1149.2 MAGIC TOWER. F 772 EXTRAORDINARY TOWER). C'est ici que la belle morte sera étendue. L'isolement total est également assuré par magie, car « autour du verger courait une rivière qu'on ne pouvait franchir que par un pont de verre ». Or, ce pont « mince » était « construit par enchantement » de telle façon que « personne n'y pouvait passer (F 842 EXTRAORDINARY BRIDGE. F 842.1.1 CRYSTAL, GLASS BRIDGE), sinon le père et la mère ».

64-75

E feu la portar beylament
En un loc defors la ciutat,
On hac .I. verger en un prat.
Al mig fo fayta una tor
Pinxa d'aur ab manta color.
E entorn del verger corria
Un'aigua tal c'om no i podia
Passar mas per .I. pont de veyre ;
Prim, cert, era, podets m'en creyre,
Car fayt fo ab encantament,
Qu'esters lo payre solament
E la mayre, hom no y passava.
La mayre e-l payre la anava
Un jorn en cascuna setmana
Veer lur fiyla con si fos sana.

Le décor approprié et l'ambiance fabuleuse une fois établis, le conte de fée de la « Belle au Bois dormant » peut alors commencer. Et les miracles, premièrement celui de la belle princesse conservant sa fraîcheur dans sa mort, ne tardent guère. L'atmosphère féerique est renforcée également par la description de l'endroit : la belle endormie et son entourage sont en harmonie parfaite quant à leur beauté et velouté. Car ce n'est pas seulement la jeune fille qui semble particulièrement belle et miraculeuse (D 1960.3 SLEEPING BEAUTY) – avec son apparence toute vivante, son corps restant vif et frais (D 2167 CORPSE MAGICALLY SAVED FROM CORRUPTION) –, mais tout ce qui l'entoure. La beauté de la jeune fille est comparée à celle des fleurs (« avec son clair visage, était fraîche comme la rose et le lis »), ce à quoi répond l'image des fleurs du jardin (« il y avait là des fleurs et des arbres odorants, car la construction du jardin était agréable »).

79-83

Lur fiyla era fresca ab clar vis
Coma rosa ni flors de lis.
Lay avia molt d'altres flors
E erbes ab bones odors,
Car la obra era plazent ;

Ensuite, ce sont la douceur et la gracilité de la pucelle ainsi que celles du décor qui sont détaillées : le visage gracieux de celle-ci, le lit si beau sur lequel elle se repose (F 846 EXTRAORDINARY BED), la guirlande « riche et précieuse » qu'elle porte sur la tête, sa bouche fraîche et claire, « ses dents et ses mains si blanches » et les chants doux des oiseaux qu'il était un vrai plaisir à entendre.

84-93

E-l vis de la morta tan gent,
E-l lit tan bel en que jasia,
E la garlanda que tenia
E-l cap, tan rica e tan cara,
E la boca fresqua e clara,
E les dents e les mans tan blanques,
E los xants d'auceylhs per les branques
Tant dols, tant bo per escoltar,
Tostemps volgr'om layn estar,
Oblidant cant que vist agues.

Ce lieu est si agréable et charmant qu'il enchante en effet tout ceux qui passent par là : celui, comme le précise le texte, qui sent une fois la douceur de cet endroit souhaite « toujours demeurer là, en oubliant tout ce qu'il avait vu auparavant ». La description du lieu nous fait remémorer quelques vers d'*Eliduc* :

Frayre de Joy : 94-95

E tot entorn del loch apres
Tres legues, aquells qu'en passaven,

Eliduc : 889-890

Une forest aveit en tur,
trente lives ot de lungur

Dans la nouvelle occitane, tout comme dans *Eliduc*, l'endroit qui fournit le lieu de repos pour la belle endormie possède un caractère surnaturel et sacré. Cependant, tandis que dans le lai de Marie de France cela n'est que discrètement suggéré – seuls quelques détails qui permettent d'y penser (voir l'analyse sur ce lai) –, dans la nouvelle occitane ce caractère du

lieu est souligné *expressis verbis* à tel point que l'auteur affirme à propos de cette demeure que ceux qui la voient disent qu'il s'agit du Paradis.

100-101

E dizien que dins l'estatye
Era Paradis, ...

Le caractère sacré du lieu s'exprime aussi par le fait que celui-ci fonctionnera comme un endroit de pèlerinage : chevaliers, dames et demoiselles tous, « en entendant parler de ce lieu ici et là par terre et par mer », viennent le voir et « en éprouvent un si grand plaisir qu'ils n'auraient voulu jamais s'en éloigner ».

104-109

Que say e lay, per terra, per mar
Ausien comptar les noveyles
Cavaylers, dones e donseyles,
Qui anaven lo loch veser,
Don avien trop gran plaser ;
Nul temps no s'en volgr'om lunyar ;

Le motif de la « belle endormie » s'épanouit entièrement, même au niveau du texte, lorsque le prince charmant entre en scène. Le fils du roi de Floriande entend parler de la princesse, qui « était fraîche et belle lorsqu'elle était vivante » mais qui est « cent fois plus belle morte ». Selon les rumeurs, la « demeure » de celle-ci est même « enchantée ».

118-123

Lo fill del rey de Florianda
Ausi parlar de la donseyla
Con vivent era fresqu'e bella,
E morta pus beyla .C. tans,
E con era l'emperi grans
E-l loch ab encantament fayt ;

Cette phrase est, nous semble-t-il, une formulation parfaite du thème de la « belle endormie », qui en relève les traits essentiels :

1. La description de la vivante et celle de la morte, mises en parallèle par des vers successifs, évoquent discrètement l'image de la « morte vivante » (v. 120-121 : « combien elle était fraîche et belle lorsqu'elle était vivante / et combien elle était cent fois plus belle morte »).

2. L'image de la jeune fille qui en sa mort paraît cent fois plus belle qu'en sa vie (D 1960.3 SLEEPING BEAUTY) permet de penser à un cas particulier issu sans doute d'une merveille (D 2031 MAGIC ILLUSION. D 1960 MAGIC SLEEP). Car, comme le prince lui-même remarque un peu plus bas, « une morte est repoussante », la jeune fille demeure cependant toute fraîche. Certes le mot « fraîche » (« *fresqu'e bella* ») est lié, dans le sens strict, à la description de la vivante, néanmoins, à cause du parallèle entre les deux vers, et non moins en raison du souvenir des vers précédents que nous venons de lire quelques lignes plus haut (v. 79 : « *lur fyyla era fresca ab clar vis* » ; v. 88 : « *e la boca fresqua e clara* »), nous pouvons le rapporter à celle de la morte.

3. Dans la dernière partie de la phrase citée, on insiste sur la nature enchantée de la demeure de la belle endormie (v. 123 : « et comment sa demeure était enchantée »), qui nous semble également un *topos* important du thème en question (F 700–F 899 EXTRAORDINARY PLACES AND THINGS. F 772 EXTRAORDINARY TOWER).

Le prince ayant donc entendu parler de la belle endormie décide de partir pour la retrouver. Cependant, comme la demeure de celle-ci est, par magie, complètement infranchissable sauf pour les parents de la jeune fille, il se rend tout d'abord à Rome pour solliciter l'aide de Virgile, qui, dans ce texte, n'est pas un poète latin, mais un grand magicien (N 845 MAGICIAN AS HELPER. D 1711 MAGICIAN. D 1711.2 VIRGIL AS MAGICIEN. D 1810.0.2 MAGIC KNOWLEDGE OF MAGICIAN). Selon S. Thiolier-Méjean « tout contribue dans cette nouvelle au merveilleux », Virgile y apparaît donc aussi comme magicien.³⁷⁴ De ce Virgile magicien, Frère de Joie « obtint l'accord pour apprendre ses enchantements, afin de passer sur le pont et

³⁷⁴ « Tout contribue dans cette nouvelle au merveilleux. Si le thème principal est celui de la *Belle au Bois dormant* et de l'oiseau messenger, Virgile y est aussi présenté comme un maître magicien. Enfin l'allusion au pays de Prêtre Jean donne au récit une échappée orientale. Sur un fond de féerie et de sortilèges, les deux jeunes héros de cette ravissante histoire se soumettent aux règles de l'amour courtois avec un incontestable savoir. » S. Thiolier-Méjean, « Virgile magicien », In *op. cit.*, p. 77. Sur le caractère spécifique de Virgile dans ce récit voir encore d'autres chapitres dans l'ouvrage cité : « Caractéristiques de Virgile – Le Romain bienveillant », « Virgile et l'or », « Le dressier d'oiseau magique », p. 76-88.

d'entrer dans la tour contempler à loisir la demoiselle ». Grâce à son zèle, et non moins à la somme qu'il donne à son maître, le jeune homme est suffisamment enseigné par Virgile pour qu'il puisse pénétrer dans la tour enchantée où gît la belle pucelle.

137-143

Tant servit e tant donet d'or
A Virgili, son mostrador,
Que Virgili li ensenyet
Tant que en un jorn hi entret
Lay on la donseyla jasia,
On, segons que-l Libre dizia,
Avia de les jornades .C.

Au dernier vers nous lisons que dans cette demeure « une journée en valait cent ». Cette remarque nous semble une tournure sans « conséquence » sur l'intrigue, car dans la suite de l'histoire le motif de la dégradation surnaturelle du temps (D 2011 YEARS THOUGHT DAYS. F 377 SUPERNATURAL LAPSE OF TIME IN FAIRYLAND. YEARS SEEM DAYS) n'apparaît pas (c'est seulement dans les versions modernes que le sommeil de la Belle au Bois dormant dure réellement cent ans), ce qui renforce en même temps l'image de l'endroit merveilleux. Dans ce récit il y aura même une autre remarque concernant la durée du temps, au moment où le chevalier, auprès du lit de la princesse endormie, s'exclame ainsi : « plût à Dieu que ce jour durât un an ».

186-187

Deu volgues
Que cest jorn tot un anny dures

Cette exclamation appartenant sans doute à la rhétorique amoureuse exprime le souhait de prolonger le temps auprès de son amie, thème qui était à l'époque avant tout cher aux troubadours. C'est ce fait sur lequel M.-F. Notz insiste en relevant en outre d'autres aspects de cette intemporalité, car selon elle, l'amour ainsi que la douleur ne s'intègrent pas dans le cours quotidien du temps.³⁷⁵ C'est sous cet angle que M.-F. Notz met même la première indication

³⁷⁵ « Dans la tour où le prince prie Virgile de l'aider à s'introduire, une journée est comme cent « *segon que-l Libre dizia* » précise l'auteur ; mais c'est là aussi quelque chose que l'on trouve fréquemment chez les troubadours pour évoquer le temps distendu de la contemplation désirante du « *consir* ». L'amour ne peut

temporelle mentionnée, en n’y voyant plus que la prégnance de l’esprit troubadouresque. Toutefois, il nous semble que la première indication n’est pas en relation avec des sentiments profonds quel qu’ils soient, amour ou douleur, mais plutôt avec le milieu féerique qui – tout comme le pont de verre infranchissable – accentue et concrétise la nature « enchantée » de la tour. Quant au déroulement du temps en général dans ce récit, S. Thiolier-Méjean consacre tout un chapitre à la question de la durée réelle du sommeil de Sœur de Plaisir. D’après quelques points de repères (p. ex. : « le geai a mis une demi-année pour rapporter l’herbe salvatrice ») ainsi qu’en tenant compte de quelques déductions logiques (p. ex. : « les mois de grossesse de Sœur de Plaisir » ; Frère de Joie « a passé trois fois la mer » qui aurait dû durer au moins « quelques mois »), elle constate que c’est à peu près un an qui s’est passé depuis la mort inattendue de la pucelle jusqu’à son réveil. Cependant, ajoute-t-elle, une « surprise nous attend » encore : car à propos de l’enfant, qui « sort pour la première fois de la tour où il est né et où il a laissé sa mère », l’auteur dit qu’il « paraît avoir cinq ans ». ³⁷⁶ De notre côté, nous ne chercherions pas autant de logique ou de discernement concernant les indications temporelles dans ce récit, car apparemment celles-ci sont toutes soumises à l’imagination d’auteur et à l’effet dramatique.

Le prince charmant passe donc « habilement et doucement » sur le pont et monte dans la tour où il voit « la fraîche couleur et la beauté de la demoiselle », description toujours avec les mêmes tournures que dans les vers précédents.

144-147

Lo pont passet asaut e gent,
 E puyet s’en alt en la tor
 E cant viu la fresqua color
 E la beutat de la donseyla

Après commence un éloge du jeune homme sur la beauté exceptionnelle de la princesse morte, et une courte causerie sur la différence entre une personne morte et une personne vivante.

s’insérer dans la trame répétitive de l’ordinaire, non plus que les mots du poème. Cela justifie à nos yeux l’insertion d’un autre motif, que l’on trouve déjà dans le roman occitan de *Jaufre* au XII^e siècle. Bien que l’on sache le triste événement survenu à la cour de Gint-Senay, bien que l’on vienne de loin respirer l’atmosphère embaumée du lieu dérobé, personne, nous l’avons vu, ne peut se risquer à questionner les proches sans être mis à mal, tant leur douleur est grande. De même, dans *Jaufre*, le héros fait la triste expérience de la colère qu’il suscite en interrogeant tous ceux qu’il voit se livrer à une douleur extrême dont il apprendra qu’elle a pour cause la torture infligée à leur suzerain par l’infâme Taulat que précisément *Jaufre* s’est engagé à châtier. La douleur tragique est comme la jouissance, soustraite au temps [...] » M.-F. Notz, art. cit., p. 146.

³⁷⁶ S. Thiolier-Méjean, « A-t-elle dormi cent ans la Belle au Bois dormant ? Une distorsion du temps », In *op. cit.*, p. 111-112.

L'argument décisif est donc (comme nous venons de le constater plus haut) c'est la beauté de la jeune fille qui doit, selon le prince, être vivante, « car une morte est repoussante » tandis que celle-ci est « agréable et plaisante au cœur et aux yeux ».

148-155

Dix : « Anc ulls non viren tan beyla,
N'en poch anc Natura ges far,
Ni boca dir, ni cor pensar.
No es morta ges, ans es viva,
Car persona mort³ es esquiva,
E aquesta fa bons saubers
Al cor e als uyls grans plasers.
No-s pogra far si morta fos ... »

Il ajoute même que la jeune fille se montre si bien vivante qu'elle semble montrer « par ses yeux » qu'elle veut lui parler.

156-157

Que ja-m mostr'ab sos uylls abdos
Per semblant c'ab me vuyla parlar. »

Tout comme Troïlus dans *Perceforest*, d'abord le prince de ce récit hésite, toutefois peu après – s'étant enhardi de la réaction positive de la belle endormie, qui, du moins selon celui-ci, « lui faisait un doux sourire » après l'avoir doucement embrassé, ce dont elle était semblablement « satisfaite » – lui lève finalement « la couverture ». Ici le texte ne manque pas quelques réminiscences évidentes avec *Perceforest*. Notamment, l'approche timide du jeune homme du lit de la belle endormie, son hésitation avant de combler celle-ci de ses baisers,³⁷⁷ ou les signes corporels que donne la pucelle en réaction, ce qui enhardit le chevalier à « aller plus loin ».³⁷⁸

³⁷⁷ Le thème des « baisers des amoureux dont le nombre est incomptable » était sans doute connu du poème de Catulle. *Frayre de Joy*, v. 214-215 : « E bayset la altra veguada, / Hoc, mas de cent » ; *Perceforest*, III/3, p. 89 : « qu'il ne se peut tenir de la baisier par tant de fois que le nombre n'en est point retenu » ; C.f. Catulle, *Élégies*, 5 : « *Da mi basia mille, deinde centum, / dein mille altera, dein secunda centum, / deinde usque altera mille, deinde centum. / Dein, cum milia multa fecerimus, / conturbabimus illa, ne sciamus, / aut ne quis malus invidere possit, / cum tantum sciat esse basiorum.* »

³⁷⁸ Sur les parallèles et les différences entre *Perceforest* et *Frayre de Joy e Sor de Plaser* voir encore l'analyse de G. Roussineau (« Introduction », In *Perceforest*, III/3, p. XVIII-XXI), ainsi que celle de S. Thiolier-Méjean (« Zellandine, ma sœur », In *op. cit.*, p. 119-124).

158-160

E anech s'el lit acostar
E humilment se jonoylet
Sobr'un siti d'or que y trobet³⁷⁹

195-197

Gentil, plasant, se sabia
Que no-us fos greu, vos baisaria !
Qu'eras m'o poguessets vos dir !³⁸⁰

210-216

Ab tant la baiset douçament
E pux esguardet son dous vis
E fo li semblant c'un dolç ris
Li fases, e qu'en fos paguada ;
E bayset la altra veguada,
Hoc, mas de cent, ans qu'esmogues
La boca ;³⁸¹

En revanche, dans cette histoire la suite n'est pas détaillée, comme elle l'est dans *Perceforest*. Nous n'apprenons que Frère de Joie (nom du prince, comme son anneau en témoigne) forcé de quitter son amie, « car c'était le jour et l'heure de la venue de l'empereur », ne tarde pas à retourner souvent là-bas pour « prendre une si précieuse joie d'amour ». Sur ce point émerge peut-être aussi ce que S. Thiolier-Méjean souligne à propos la différence de mentalité de ces deux œuvres,³⁸² à savoir que *Perceforest* semble plus « proche d'une tradition légendaire » tandis que la nouvelle occitane porte en soi avant tout les marques de la *fin'amor*.

³⁷⁹ Cf. « Le chevalier doubtoit forment de aprouchier le lit, comme fait le vray amy, qui doit estre hardy en ses pensees et couart en ses fais. [...] et vey illecq gisant la personne du monde qu'il amoit le mieulx, toute nue, pourquoy le cuer et les membres lui attenrirent tellement qu'il fut contraint de soy seoir sus l'esponde du lit », *Perceforest*, III/3, p. 86-87.

³⁸⁰ Cf. « Pucelle, plaise vous que je vous baise ? », *Perceforest*, III/3, p. 88.

³⁸¹ « Troylus aiant ses yeulx soulagé en baisant la pucelle et il vey qu'elle ne s'en mouvoit fors tant qu'elle en devint plus vermeille, il dist a lui mesmes que c'estoit fort dorny, mais puis qu'elle en changoit couleur, c'estoit signe qu'elle en avoit aucun sentement. » *Perceforest*, III/3, p. 88-89.

³⁸² « Incontestablement, le récit de Zellandine est plus proche d'une tradition légendaire que la nouvelle d'oc si fortement marqué par la *fin'amor*. » S. Thiolier-Méjean, « L'héritage des troubadours », In *op. cit.*, p. 126.

248-249

Pero soven, no tardan gayre,
Tornava lay son rich joy pendre

M.-F. Notz identifiant ce « silence » au mystère de la « *merce* » des troubadours y voit également une marque évidente de l'esprit courtois.³⁸³

Pareillement à l'histoire de Zellandine et de Troilus, le fruit de ces visites secrètes ne se fait pas longtemps attendre. C'est la mère de Sœur de Plaisir (nom de la princesse selon l'inscription dont son anneau) qui aperçoit sa fille « grossir au troisième mois et doubler au quatrième » et finalement « au neuvième mois, quand ce fut le terme » accoucher d'un fils « sans douleur ni danger ».

257-267

Soven regardava la mayre
Sa filla, que vi engruxar
Al terç mes et al quart doblar
[...]
Al noven mes, si com lo temps
Fo, ach la puncella un fill,
Ses dolor e ses tot perill ;

Dans ce récit pareillement à l'histoire de Zellandine, la belle endormie met un enfant au monde en plein sommeil (T 500 CONCEPTION AND BIRTH), thème qui est totalement absent dans *Blandi de Cornualha* ainsi que dans les versions modernes, notamment dans celle de Perrault, ce que constate S. Thiolier-Méjean aussi en soulignant que cela, bien que « littéralement » semble « tenir du prodige », est tout de même réel.³⁸⁴ Selon elle, tandis que dans l'attitude de l'empereur refusant d'enterrer sa fille fausse morte et en renfermant celle-ci

³⁸³ « [...] le passage de la jeune fille à la femme par l'acte sexuel est, lui, absolument passé sous silence, évoqué seulement par le code symbolique de l'échange des anneaux et le terme codé lui aussi de *rich joy*. La sexualité féminine reste ainsi de l'ordre du secret et du poétique ; l'héroïne a beau s'appeler *Sor de Plaser*, de son plaisir, elle ne dira rien ; elle reste la silencieuse, l'absente dans sa mort apparente, comme la Dame des troubadours l'est dans le « lai ». Le thème du récit pourrait donc bien être le mystère de la *merce* : ce qui inspire le dire, discours passionné du jeune prince, rhétorique habile de l'oiseau, mais ne peut et ne doit pas se dire. » M.-F. Notz, art. cit., p. 144-145.

³⁸⁴ « Si *Frayre de Joy e Sor de Plaser* illustre la trame de la *Belle au Bois Dormant*, il faut ajouter que le conte destiné aux petits enfants a omis un détail d'importance : le prince charmant ne s'était pas contenté d'un baiser ! S'il n'a pas pour autant réussi à réveiller la Belle, celle-ci met au monde un enfant qui semble littéralement tenir du prodige, étant donné la mort apparente de la demoiselle et son enfermement luxueux, mais réel. » S. Thiolier-Méjean, « L'enfant du rêve », In *op. cit.*, p. 72.

dans une tour isolée, on trouve « l'une des grandes craintes de l'homme médiéval, celle d'être enterré vif », « la gravidité de la belle endormie représente une crainte plus précise et plus féminine, la vulnérabilité dans le sommeil et le viol sans violence apparente, qui ne permet pas à la victime de se justifier ». ³⁸⁵ S. Thiolier-Méjean cite même d'autres exemples littéraires du thème de la femme abusée pendant son sommeil, mettant ensuite un enfant au monde. ³⁸⁶ Toutefois, dans ce récit le caractère violent de l'acte du prince charmant est atténué, et comme S. Thiolier-Méjean affirme, cet « abus peu courtois » sera même transformé, à « l'aide d'un oiseau perspicace et beau parleur » en « marque de *fin'amor* ». ³⁸⁷

Quant aux personnages du récit, les parents de Sœur de Plaisir, dans leur total désarroi, ne peuvent penser qu'à l'intervention divine, car selon eux personne ne pouvait entrer là-bas « sauf un oiseau ou le Saint-Esprit ».

282-284

[...] « Ver Deu, ço co-s pot far ?

Aci per res no pot entrar

Mas auzell ho Esperit Sants ! ³⁸⁸

La mère s'interroge sur l'absurdité de ce fait, car selon elle « on ne vit jamais nulle part une dame morte concevoir un enfant et que, morte, elle l'ait vivant » alors que même les « vivantes risquent la mort lorsqu'elles ont leur enfant ».

289-293

Anch mays no fo de nulla jent

Dona morta que consebes

Infant, e que, morta, viu l'ages ;

Que les vives son a ventura

De mort com an lur criatura.

Elle prie alors à Dieu de faire revivre la belle morte pareillement à certains qui « morts échappés à leur tombeau » sont revenus à la vie.

³⁸⁵ S. Thiolier-Méjean, « L'enfant du rêve », In *op. cit.*, p. 75.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 75-76.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 75.

³⁸⁸ Dans *Perceforest* le roi Zelland et sa sœur supposent la visite de Mars : « Adont dist Zelland : "Par ma foy, belle sœur, nous avons veu merveilles, mais jamais ne me creez se ce n'est Mars le dieu des batailles, duquel lignage nous sommes extrais, qui a visité ma fille." » *Perceforest*, III/3, p. 92.

294-297

Glorios Deu, ara-us plagues
Que çesta morta viva tornes,
Si com n'a mortes mantes vives,
De mortes, son vas esquives ;

L'impératrice réfléchit après sur l'état « mort vivant », qu'elle ne pense nullement imaginable. Elle argumente ainsi : « jamais on ne vit quelqu'un vivre toujours, on voit les vivants mourir, mais personne ne voit les morts vivre ».

298-300

Null temps vi hom algu vivir
Tots jorns, veu hom los vius morir,
Mas morts non veu hom negu viure.

Elle exclut donc tout état intermédiaire entre la vie et la mort, et partant lorsqu'elle voit sa fille « enfanter morte » elle ne peut penser qu'à un miracle, en espérant qu'un autre va le suivre, celui de la résurrection de sa fille. Or, comme les parents montrent alors « un si bon caractère et tant d'humilité » ce miracle arrive bientôt : la jeune fille lève la main « presque comme si elle disait » sans parler que « je suis vivante, ne pleurez plus ».

312-314

La donzella la ma levet,
Quays que dixes – mas no parlet –
« Viva son, no plorets huymay » ;

Ce modeste miracle est suivi vite d'un plus grand, car le ressusciteur arrive sur le champ sous la forme d'un oiseau, plus précisément celle d'un geai (B 300 HELPFUL ANIMAL. B 172 MAGIC BIRD. B 211.3 SPEAKING BIRD. B 450 HELPFUL BIRDS) portant une herbe au bec.

316-319

Mantinent del loch partiren,
E quan foren defors, ells viren
Venir de luy n jay volan,
Al bech una erba portan

L’oiseau – envoyé par Frère de Joie – est un animal tout à fait extraordinaire, comme le précise le texte. Élevé par Virgile lui-même, il connaît « toutes les herbes et leurs vertus », porte « missives et saluts et nouvelles mieux qu’aucun autre messenger », il connaît « toutes les langues » et jette des « enchantements mieux que son maître ». Il brille de mille couleurs (vert, vermeil, blanc, noir, jaune, bleu indigo) et est semblable aux geais d’origines de quelque part de l’Est, « de la terre de Prêtre Jean ».

327-342

Vergili, qu’aycella saysos
Avia noyrit un bon jay,
Qu’era verts e vermells, so say,
Blanch, neyre, groch, indis ho blaus,
Avia cresta com a paus,
E-l bech vermells, si com cells an
De la terra de Pestre Johan,
Car aytalls son tots cells de lay.
E-l jay anava say e lay
Ffar e dir tot ço c’om volia,
E totes les erbes sabia
E conexia lur vertuts,
E portava breus e saluts
E noves, mils qu’altre missatge,
E sabia de tot lenguatge,
E mils que-l mestre encantava.

M.-F. Notz insiste même sur le symbolisme et le sens poétique que représente cet oiseau.³⁸⁹ C’est donc cet oiseau qui met fin au sommeil magique de Sœur de Plaisir : ayant cherché l’herbe salulaire « pendant au moins six mois et par maints endroits avant de la trouver » il entre dans la tour et la pose sur la main de la pucelle qui se lève sur-le-champ sur son lit.

³⁸⁹ « Il s’orne, nous dit le narrateur, d’une crête de paon (v. 331) ; or le paon est un très ancien symbole de résurrection, hérité par l’Occident de l’Orient ; dans un récit merveilleux arabo-andalou du XI^e siècle, il est le seul animal à pouvoir se plonger sans danger dans un lac maléfique où toute vie s’éteint. Par ailleurs, le geai, certes déjà gracieusement coloré au naturel, possède dans notre récit toutes les couleurs. Il figure comme un vitrail la diffraction de la lumière que l’on ne peut contempler dans sa divine pureté, comme le poème tend à l’impossible perfection du mot dans les détours du sens. » M.-F. Notz, art. cit., p. 147.

L'erba mig an' anet sercan,
 Ans que l'agues, perm ans repayres.
 Aycel jom que-l viu l'emperayres
 Hi entret dins la tor de pla,
 Mes li l'erba sus en la ma
 A la donselà, qui-s dresset
 Sobre-l lit,...

Ici la parenté avec la scène identique d'*Eliduc* semble évidente. Sauf que la belette du lai, est remplacée par un oiseau dans le récit occitan, tout comme d'ailleurs dans *Blandi de Cornualha*. Le motif de l'oiseau adjuvant figure également dans *Perceforest* où à propos de cette même scène l'on trouve sinon un vrai oiseau mais Zéphir, le bon génie prenant l'apparence d'un oiseau. Selon E. Zago, c'est ce dernier qui montre plus de parenté avec le volatile de *Frayre de Joy*.³⁹⁰ Quant à l'éloquence de cet oiseau, qui semble d'ailleurs « plus proche du perroquet que du geai », de maintes couleurs et « au bec rouge comme ceux »,³⁹¹ ce thème apparaît même dans une autre nouvelle occitane, *las Novas del Papagay*, dont les points communs avec *Frayre de Joy* sont révélés par S. Thiolier-Méjean.³⁹² Ce volatile apparaissait d'ailleurs, comme S. Thiolier-Méjean souligne, même dans plusieurs romans arthuriens ainsi que dans la poésie lyrique.³⁹³ Sur ce point S. Thiolier-Méjean insiste sur un certain écart par rapport à la tradition lyrique, la parole de l'oiseau remplaçant le chant du rossignol.³⁹⁴ En se référant à l'ouvrage de J.-M. Caluwé³⁹⁵ elle constate même que l'apparition du perroquet à la place du rossignol « figure emblématiquement le passage du

³⁹⁰ « The magic bird is closer to the Zephir of Troylus and Zellandine than to the *blanc astor* of *Blandin*. He is indefatigable in his efforts to help the lovers and takes his mission very seriously. He is always courteous in his speeches and effective in his action. He pleads the prince's cause by representing him as a champion of *amour courtois*. » E. Zago, art. cit., p. 429.

³⁹¹ S. Thiolier-Méjean, « L'oiseau beau parleur », In *op. cit.*, p. 72.

³⁹² S. Thiolier-Méjean, « L'oiseau beau parleur », In *op. cit.*, p. 73-75.

³⁹³ « Tel qu'il est, il a beaucoup d'émules : du *Chevalier du Papegau* aux *Merveilles de Rigomer*, sans compter les fêtes transformées en oiseaux, la nouvelle de *la Dame et des trois papegaulz*, les oiseaux, et notamment les perroquets parlants, sont nombreux dans les romans arthuriens. Un oiseau doué de la parole apparaît dans le roman de *Blandi de Cornualha* écrit en langue d'oc. Ajoutons tous les envois d'oiseaux messagers de l'amour dans la poésie lyrique. » S. Thiolier-Méjean, « L'oiseau beau parleur », In *op. cit.*, p. 72-73.

³⁹⁴ « Bien entendu cet oiseau parle : il remplace le chant lyrique du rossignol des *cansos* par le discours et la rhétorique ; il trouve même l'herbe magique qui réveillera la belle endormie et ses raisonnements persuasifs démontreront à l'héroïne qu'elle doit pardonner à celui qui lui a fait violence. » S. Thiolier-Méjean, « L'oiseau beau parleur », In *op. cit.*, p. 72.

³⁹⁵ J.-M. Caluwé, *Du Chant à l'enchantement. Contribution à l'étude des rapports entre lyrique et narratif dans la littérature provençale du XIII^e siècle*, Université de Gand, 1993, p. 178. (cité par S. Thiolier-Méjean, « L'oiseau beau parleur », In *op. cit.*, p. 72.).

lyrique au narratif » : « on assiste à la transformation narrative d'une situation qui aurait pu être lyrique ».

Le motif de l'herbe ressuscitante, tout comme dans *Eliduc*, apparaît même dans ce récit, sauf qu'elle n'est pas de « *vermeille colur* » (en effet on ne sait pas de quelle couleur elle est exactement, car le texte n'en donne aucune précision). Toutefois, l'importance de la couleur rouge dans le récit occitan est également accentuée : bien que l'auteur mentionne multiples couleurs à propos du geai, c'est seul le « vermeil » qui se répète (v. 329-332 : *qu'era verts e vermells, so say, / Blanch, neyre, groch, indis ho blaus, / Avia cresta com a paus, / E-l bech vermells*). Sur l'occurrence byzantine du thème de « l'animal adjuvant » et celui de « l'herbe médicinale de couleur rouge »³⁹⁶ liés à une fausse mort voir notre analyse sur le roman de Théodore Prodrome.

En revanche, ce récit diffère d'*Eliduc* et de *Perceforest* dans le sens où sa belle endormie une fois réveillée parlera constamment d'avoir été morte.

526-527

... con fo del meu morir,
Ne con se poch far de garir
[... comment j'ai pu mourir,
et comment on a pu me guérir]

561-563

No vullés, pus que m'as estorta,
C'ades torn altre vets morir
Car mort es fort greu a sofrir ;
[Ne veuille pas, puisque tu m'as sauvée,
que je meure une nouvelle fois,
car la mort est bien difficile à supporter ;]

593-594

« ... Et son en major mal tornada
Que quant era morta .C. tans. »
[« ... je suis tombée dans un malheur

³⁹⁶ B 512 Medicine shown by animal. D 771 Disenchantment by use of magic object. D 771.11 Disenchantment by flower. D 965 Magic plant. D 965.12 Magic grass. D 1293.1 Red as magic color. D 1500.1.4.1 Magic healing grass /flower/. E 50 Resuscitation by magic. E 105 Resuscitation by herbs. D 771.11 Disenchantment by flower. F 814 Extraordinary flower. F 950 Marvelous cures. etc.

cent fois plus grand que lorsque j'étais morte. »

602-603

Mes amar' encar' esser morta

Que viv' ...

[J'aimerais encore mieux être morte

que vivante...]

Dans *Eliduc*, bien qu'il ne soit pas tout à fait clair qu'il s'agissait finalement de mort ou simplement de sommeil (si la même herbe médicinale ressuscite une belette réellement tuée, cela présume que la jeune fille elle-même était morte) Guilliadun de sa part prétend avoir longtemps dormi (v. 1066 : « "*Deus*", *fet ele*, "*tant ai dormi !*" »), alors que le texte se sert pour la léthargie de la belle princesse du même vocabulaire que celui utilisé auparavant à propos d'une pâmoison de celle-ci (voir le chapitre sur *Eliduc*). En ce qui concerne la belle Zelandine, il est bien clair et précisé dès le début que la jeune fille n'est pas morte, mais seulement prise d'un sommeil magique qui semble toutefois si profond que personne n'est capable de l'en sortir.

Pour conclure, selon notre typologie du motif de la « morte vivante », nous pouvons constater que c'est le deuxième type, la « belle endormie », qui se prend forme dans ce récit dont même le contexte appartient sans aucun doute aux contes de la « Belle au Bois dormant ». Toutefois, semblablement au lai d'*Eliduc*, dans la nouvelle occitane aussi le thème de la « vivante ensevelie » hante pour une courte période, qui sera néanmoins vite et de façon nette repoussé. Tout d'abord, pareillement à Guilliadun, Sœur de Plaisir semble mourir (et non simplement dormir comme Zelandine), ensuite comme tout le monde la croit morte ses proches sont sur le point de l'ensevelir. Pourtant, alors que chez Marie de France selon la logique interne du récit ce n'est que par hasard (ou plus précisément par l'hésitation – d'ailleurs forte illogique – du protagoniste) que la belle morte reste finalement en scène, dans ce récit c'est par une décision raisonnée du père se remémorant des cas des personnes mortes vivantes (peut-être même celui de Guilliadun) relatés par certains livres, que l'héroïne échappe au tombeau. Ce qui était seulement en esquisse dans *Eliduc*, notamment l'arrangement de l'endroit merveilleux pour le repos de la belle endormie ou le thème du corps de la belle morte gardant sa fraîcheur, dans la nouvelle occitane devient bien mûri et élaboré. Il faut également ajouter que, assez paradoxalement, dans ce texte où les traits du thème de la « belle endormie » semblent encore plus fortement s'épanouir que dans *Eliduc*, au

niveau du texte, ce décalage de la mort vers le sommeil n'apparaît guère : tandis que dans *Eliduc*, la léthargie de Guilliadun est décrite par le même vocabulaire que l'évanouissement de celle-ci, et que la jeune fille réveillée constate avoir dormi, dans *Frayre de Joy*, l'héroïne parle toujours de sa mort. Ce qui est encore à souligner à propos de ce texte, c'est qu'il est visiblement le seul récit cité par nous dans la présente étude qui offre même des réflexions sur la nature de la mort apparente en faisant allusion à d'autres occurrences littéraires que l'auteur de la nouvelle occitane a dû bel et bien connaître vues les multiples réminiscences, du moins pour ce qui est d'*Eliduc* ou de *Perceforest*. Il emprunte notamment à *Eliduc* le thème de l'animal assistant à la réanimation de la fille cataleptique, lié au motif de l'herbe de résurrection. Cependant tandis que dans le lai de Marie de France c'est le « coloris » celte qui domine dans le choix de l'animal (beaucoup de croyances celtes se rattachent à la belette),³⁹⁷ dans *Frayre de Joy* il s'agit d'un oiseau. L'auteur reprend même quelques motifs de *Perceforest*, surtout pour la scène de la visite du prince charmant auprès du lit de la belle endormie. Toutefois, même s'il ne recule pas devant l'insertion du thème de l'enfantement en plein sommeil, motif totalement absent dans *Blandí de Cornualha*, l'autre version médiévale de la « Belle au Bois dormant », il se montre beaucoup plus pudique et effacé par rapport à l'auteur de *Perceforest*, car ce dernier ne recule pas devant l'évocation des détails les plus piquants.

³⁹⁷ P. Jonin, art. cit., p. 164.

VI. CONCLUSION

Pour conclure, on peut tout d'abord constater que le thème littéraire de la « morte vivante », pour ce qui est de la littérature française du Moyen Âge, s'est développé visiblement en deux variantes principales. Il s'agit d'une part du thème de la « vivante ensevelie » dans lequel une jeune fille apparemment morte est mise au tombeau d'où elle finit par s'évader vive et saine : l'accent est donc mis sur le fait de la mort ; d'autre part du thème de la « belle endormie », dans lequel on insiste sur le spectacle miraculeux d'une jeune fille prise d'un sommeil magique, ce qui est renforcé par d'autres éléments merveilleux. Dans mon étude, en traçant l'évolution de ces deux motifs à travers les âges et les différentes traditions littéraires européennes ainsi qu'en relevant de nouveaux aspects d'intertextualité entre des récits français et occitans du Moyen Âge, j'ai visé à souligner le fait que ces deux thèmes, malgré leurs différences, sont inséparables l'un de l'autre, surtout quant à leur développement long et complexe.

En ce qui concerne la littérature européenne, j'ai insisté sur le fait que le motif de la « morte vivante » apparaissait pour la première fois dans les romans grecs de l'époque hellénistique. Dans ces œuvres ce thème prenait surtout la forme de « la vivante ensevelie ». À titre d'exemple j'ai cité le roman de Xénophon d'Éphèse *Les Éphésiaques* qui a même fourni plus tard, bien que de façon indirecte, un modèle pour le motif de « la mort apparente » à de nombreux ouvrages, à part la pièce théâtrale de Shakespeare même peut-être à des œuvres françaises médiévales, notamment au *Cligès* de Chrétien de Troyes. L'héritage romanesque grec, comme je l'ai souligné, a été ensuite transmis et renouvelé au XII^e siècle à Byzance. Des quatre romans byzantins parvenus jusqu'à nous, c'est avant tout sur celui de Théodore de Prodrome, *Rhodanthé et Dosiclès*, que j'ai attiré l'attention. Prodrome puise visiblement dans l'œuvre de Xénophon concernant le thème de la « morte vivante », qu'il modifie néanmoins à tel point que le motif commence en effet à tendre vers la deuxième version, celle la « belle endormie », du fait que la belle cataleptique montrant des signes de vie évidents reste sur scène, sans être enterrée. Or, le roman de Prodrome me semblait d'autant plus intéressant qu'il montre plusieurs parallèles, peu exploités jusqu'aujourd'hui, avec des œuvres contemporaines françaises, notamment avec *Eliduc* de Marie de France ou *Cligès* de Chrétien de Troyes. Quant à la partie occidentale, je me suis référée à une œuvre latine écrite au V^e siècle, *l'Histoire d'Apollonius de Tyr*, qui a joué également un rôle significatif dans le développement du thème en question. Ce roman, qui est selon toute

apparence une réécriture latine d'un modèle hellénistique, se trouve en effet au carrefour du roman grec et de la littérature hagiographique. Néanmoins pour ce qui est de la scène en question, j'ai dû constater qu'il se rapproche plutôt de l'esprit des vies de saints : dans cette histoire la fausse mort de la femme du protagoniste, contrairement aux préfigurations grecques et byzantines ou aux successeurs français, n'a rien à voir avec l'amour, ni la jalousie ni la problématique du triangle amoureux. Le motif sous cette forme, le thème de la « fausse mort » lié à un accouchement, survit dans une vie de saint de *La Légende dorée*, à savoir dans l'histoire de Marie-Magdeleine, qui, assez curieusement, a sans doute contribué à l'émergence des variantes les plus piquantes de la « morte vivante », dans lesquelles la « belle endormie » en plein sommeil donne le jour à un enfant.

En ce qui concerne le thème de la « morte vivante » dans les récits français, j'ai entrepris d'abord d'analyser le roman de Chrétien de Troyes, *Cligès*, dans lequel la fausse mort de l'héroïne fournit un exemple parfait de la variante de la « vivante ensevelie », offrant sans doute un modèle important à des œuvres françaises postérieures. Chrétien a même introduit le motif du breuvage cataleptique, thème qui était déjà présent dans le roman grec de Xénophon et celui de Prodrôme. Quant au lai d'*Eliduc* de Marie de France, ce même motif existait visiblement dans un stade intermédiaire, entre les deux types. En établissant les « circonstances » adéquates pour préparer la résurrection merveilleuse, Marie de France a en effet fondé tous les éléments caractéristiques pour le thème central du futur conte de la « Belle au Bois dormant ». Comme « vivante ensevelie », j'ai encore cité l'héroïne du roman d'*Amadas et Ydoine*. Cependant, quoique dans cette histoire le motif de la « morte vivante » soit incontestablement sous sa première variante, par quelques éléments caractéristiques (l'apparition marquante du merveilleux, la malédiction de l'une des trois parques invitées lors de la naissance de l'héroïne) elle aussi semble une certaine préfiguration du conte de la « Belle au Bois dormant ». Quant à la deuxième variante, celle de la « belle endormie » à part l'histoire de Zelandine du *Perceforest*, j'ai encore présenté deux récits occitans : la nouvelle *Frayre de Joy e Sor de Plaser* et le roman de *Blandi de Cornualha*. *Perceforest* semblait d'autant plus intéressant que l'on y retrouve à la fois l'une et l'autre variante, dans des épisodes différents. Par l'analyse de ces épisodes du *Perceforest* au cours de laquelle j'ai même décelé quelques réminiscences d'autres œuvres contemporaines traitant le thème de la « morte vivante » soit sous la première variante, soit sous la deuxième, il est, j'espère, devenu encore plus clair, qu'à l'époque, dans la pensée des romanciers médiévaux, les deux thèmes étaient à peine séparables l'un de l'autre.

Le développement et le cheminement complexe de ces motifs se sont donc fait tout à fait parallèlement avant que ceux-ci ne se séparent définitivement l'un de l'autre. À travers ces exemples et en démontrant les changements de ce motif ancien, j'ai espéré souligner l'ingéniosité des auteurs français en ce qui concerne leur technique narrative et leur art de romancier, qui ne cède apparemment en rien à leurs prédécesseurs. En effet, si l'on considère le motif en question, on peut constater que c'est bien chez les romanciers français que celui-ci passe du statut de simple élément romanesque à celui de thème central, ce qui ouvrira plus tard la voie à des ouvrages fort appréciés dont le dénouement est étroitement lié à cette scène, comme le *Roméo et Juliette* de Shakespeare, ou qui sont uniquement basés sur ce thème, comme le célèbre conte de la *Belle au Bois dormant*.

VII. BIBLIOGRAPHIE

Éditions :

« Clitophon and Leucippe », In *Erotici Scriptores*, Volume 1, ed. G. A. HIRSCHIG, Paris, 1856, 70-170.

Chariton Aphrodisiensis: De Callirhoe Narrationes Amatoriae, B. P. REARDON (ed.), Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, Munich and Leipzig, K. G. Saur, 2004.

Amadas et Ydoine, Roman du XIII^e siècle, éd. J.R. REINHARD, Paris, Champion, 1998.

Blandin de Cornouaille, introduction, édition diplomatique, glossaire, C.H.M. VAN DER HORST, Mouton, The Hague – Paris, 1974.

Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de D. POIRION, Paris, 1994.

Chrétien de Troyes, *Cligès*, édition critique du manuscrit B.N. fr. 12560, traduction et notes par Ch. MELA et O. COLLET, Le livre de poche, Lettres gothiques, Paris, 1994.

Chrétien de Troyes, *Cligès*, éd. L. HARF-LANCNER, Paris, Champion, 2006.

Chrétien de Troyes, *Cligès*, présentation, traduction, annexes, chronologie et bibliographie par M. ROUSSE, GF Flammarion, Paris, 2006.

Historia Apollonii regis Tyri, éd. A. RIESE, Stuttgart, 1973.

Historia Apollonii regis Tyri, éd. G. L. SCHMELING, Bibliotheca Teubneriana, Leipzig, 1989.

Il romanzo bizantino del XII secolo, éd. F. CONCA, Turin, 1994.

Iacobus de Voragine, *Legenda Aurea*,
http://www.intratext.com/IXT/LAT0025/_PM.HTM.

Les Lais de Marie de France, trad. L. HARF-LANCNER, Paris, Le livre de poche, collection Classiques médiévaux, 1998.

Nouvelles courtoises occitanes et françaises, éditées, traduites et présentées par S. MEJEAN-THIOLIER et M.-F. NOTZ-GROB, Le livre de poche, Lettres gothiques, 1997.

Perceforest, troisième partie, tome II et III, éd. G. ROUSSINEAU, Droz, Genève, 1991 et 1993.

Robert d'Orbigny, *Le conte de Floire et Blanche fleur*, publié, traduit, présenté et annoté par Jean-Luc LECLANCHE, Champion Classiques, Paris, 2003.

Le Roman d'Apollonius de Tyr, publié et traduit par M. ZINK, Le livre de poche, Lettres gothiques, 2006.

Romans grecs et latins, textes présentés, traduits et annotés par P. GRIMAL, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1958.

Theodori Prodrumi De Rhodanthes et Dosiclis amoribus libri IX, edidit M. MARCOVICH, Stutgardiae et Lipsiae : In Aedibus B.G. Teubneri, 1992.

Une Belle au Bois Dormant médiévale. Frayre de Joy et Sor de Plaser, texte, traduction, notes et commentaires par S. THIOLIER-MEJEAN, Paris, 1996.

Xénophon d'Éphèse, *Les Éphésiaques*, texte établi et traduit par G. DALMEYDA, Les Belles Lettres, Paris, 1926.

Études :

AARNE Antti – THOMPSON Stith, *The Types of the Folktale*, A Classification and Bibliography, Second Revision, Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia – Academia Scientiarum Fennica, F.F.C. n° 184, 1961.

ARCHIBALD Elizabeth, *Apollonius of Tyre. Medieval and Renaissance Themes and Variations*, D.S. Brewer, 1991.

ARRIGNON Jean-Pierre – DUNEAU Jean-François, « Le roman byzantin : Permanence et changements », In *Le monde du roman grec*, Actes du colloque international tenu à l'École normale supérieure (Paris 17-19 décembre 1987), rassemblés par M.-F. Baslez, Ph. Hoffmann et M. Trédé, Presses de l'École normale supérieure, 1992, p. 283-290.

BAUMGARTNER Emmanuèle, « Du manuscrit trouvé au corps retrouvé », In *Le topos du manuscrit trouvé*, éd. J. Herman et F. Hallyn, Louvain, 1999, p. 1-14.

BAUMGARTNER Emmanuèle, *Emmanuèle Baumgartner présente "Érec et Énide", "Cligès", "Le Chevalier au lion", "Le Chevalier de la Charrette" de Chrétien de Troyes*, Paris, 2003.

BEATON Roderick, *The Medieval Greek Romance*, London – New York, 1996².

BEZZOLA Reto R., *Les origines et la formation de la littérature courtoise en occident*, Paris, 1963.

BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, 1976.

BILLAULT Alain, *La création romanesque dans la littérature grecque à l'époque impériale*, PUF, 1991.

BOULHOL Pascal, *La connaissance de la langue grecque dans la France médiévale : VI^e-XI^e siècle*, Publications de l'Université de Provence, 2008.

BROOK Leslie C., « A Note on the Ending of *Eliduc* », *French Studies Bulletin*, 32, 1989, p. 14-16.

BROULAND Marie-Thérèse, *Le Substrat celtique du lai breton anglais : Sir Orfeo*, Didier Érudition, 1990.

BURUEYRE Loys, *Contes populaires de la Grande-Bretagne*, Hachette, Paris, 1875.

BURCH Sally L., « *Amadas et Ydoine, Cligès*, and the impediment of crime », *Forum for modern language studies*, 36, 2000, p. 185-195.

BURRELL Margaret Ann, « The classification of *Blandin de Cornouailles* : the romance within and without », *Florilegium*, 18/2, 2001, p. 11-19.

CALUWÉ Jacques de, « Le roman de Blandin de Cornouaille et de Guillot Ardit de Miramar : une parodie de roman arthurien ? », *Cultura Neolatina*, 38, 1978, p. 55-66.

CALUWÉ Jean-Michel, *Du Chant à l'enchantement. Contribution à l'étude des rapports entre lyrique et narratif dans la littérature provençale du XIII^e siècle*, Université de Gand, 1993.

CAPPELLO Sergio, « Réception et réécritures du roman idyllique au XVI^e siècle », In *Le récit idyllique. Aux sources du roman moderne*, J. J. Vincensini et C. Galderisi (dir.), Éditions Classiques Garnier, Paris, 2009, p. 179-191.

COHEN Gustave, *Un grand romancier d'amour et d'aventure au XII^e siècle. Chrétien de Troyes et son œuvre*, Paris, 1931.

CORBELLARI Alain, « Les jeux de l'anneau : fonctions et trajets d'un objet emblématique de la littérature narrative médiévale », In « *De sens rassis* » *Essays in Honor of Rupert T. Pickens*, ed. by K. Busby, B. Guidot, and L. E. Whalen, Amsterdam – New York, 2005, p. 157-167.

DAGRON Gilbert, « Byzance et la Grèce antique : un impossible retour aux sources », In Colloque « La Grèce Antique sous le regard du Moyen Âge » actes, J. Leclant et M. Zink éd., Diffusion de Boccard, Paris, 2005, p. 195-206.

DELBUILLE Maurice, « Apollonius de Tyr et les débuts du roman français », In *Mélanges offerts à R. Lejeune II*, Gembloux, 1969, p. 1171-1204.

DUBOST Francis, « D'*Amadas et Ydoine* à *Jehan et Blonde*. La démythification du récit initiatique », *Romania*, 112, 1991, p. 361-405.

DUBOST Francis, « Les motifs merveilleux dans les "Lais" de Marie de France », In *Amour et merveille dans les Lais de Marie de France*, dir. J. Dufournet, Paris, Champion (coll. « Unichamp »), 1995, p. 41-80.

FITZ Brewster E., « The Storm Episode and the Weasel Episode : Sacrificial Casuistry in Marie de France's *Eliduc* », *Modern Language Notes*, 89, 1974, p. 542-549.

FLORI Jean, *Aliénor d'Aquitaine. La reine insoumise*, Biographie Payot, Paris, 2004.

FRAPPIER Jean, *Chrétien de Troyes*, Paris, 1968.

FREEMAN Michelle A., « Transpositions structurelles et intertextualité : Le "Cligès" de Chrétien », *Littérature*, 41, 1981, p. 50-61.

GESNER Carol, *Shakespeare & the Greek Romance. A study of origins*, Lexington, 1970.

GILLESPIE Stuart, « Shakespeare and Greek romance : 'Like an old tale still' », In *Shakespeare and the classics*, Ch. Martindale – A. B. Taylor (ed.), Cambridge University Press, 2004, p. 225-237.

GLASSER Marc, « Les "actions raisonnées" opposées aux "actions impulsives" dans *Eliduc* », *Vox Romanica*, t. 42, 1983, p. 136-143.

GRIMBERT Joan Tasker, « Chrétien, the Troubadours, and the Tristan Legend : The Rhetoric of Passionate Love » In *Mélanges Peter F. Dembowski*, ed. J. T. Grimbert et C. J. Chase, Princeton, 2001, p. 237-50.

GRIMBERT Joan Tasker, « On Fenice's Vain Attempts to Revise a Romantic Archetype and Chrétien's Fabled Hostility to the Tristan Legend », In *Reassessing the Heroine in Medieval French Literature*, ed. K. M. Krause, Gainesville, 2001, p. 87-106.

GUERREAU-JALABERT Anita, *Index des Motifs Narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII^e-XIII^e siècles)*, Genève, 1992.

Haidu Peter, *Aesthetic Distance in Chretien de Troyes : Irony and Comedy in Cligès and Perceval*, Genève, 1968.

HÄGG Tomas, *Narrative Technique in Ancient Greek Romances*, Stockholm, 1971.

Dictionnaire des lettres françaises : le Moyen Âge, éd. G. HASENOHR et M. ZINK, Paris, Fayard, 1992.

HASKINS Charles Homer, *The Renaissance of the Twelfth Century*, Harvard University Press, 1927.

HAUVETTE Henri, *La Morte vivante*, Paris, 1933.

HOLMES Urban Tigner, *Chrétien de Troyes*, New York, 1970.

HUNGER Herbert, *Die Hochsprachliche Profane Literatur der Byzantiner*, Bd. II., München, 1978.

HUNGER Herbert, *Antiker und byzantinischer Roman*, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1980.

JEFFREYS Elizabeth M., « The Comnenian Background to the *Romans d'Antiquité* », *Byzantion*, Tome L, Bruxelles, 1980, p. 455-486.

JODOGNE Omer, « La "conversion" dans le lai d'Eliduc », In *Mélanges de Langue et Littérature Françaises du Moyen-Âge offerts à P. Jonin*, Aix-en Provence, Diffusion Champion, Paris, 1979, p. 349-354.

JONIN Pierre, « Le Bâton et la Belette ou Marie de France devant la matière celtique », In *Mélanges de langue et littérature françaises offerts à Charles Foulon*, vol. II., (Marche Romane, 30, 1980), p. 157-166.

JOUANNO Corinne, « Les jeunes filles dans le roman byzantin du XII^e siècle », In *Les personnages du roman grec*, Actes du colloque de Tours, 18-20 novembre 1999, éd. par B. Pouderon avec la collaboration de Ch. Hunzinger et D. Kasprzyk, p. 329-346.

KOOIJMAN Jacques C., « Cligès, héros ou anti-héros ? », *Romania*, 100, 1979, p. 505-519.

KORCZAKOWSKA Anna Elżbieta, « La mer et la mort dans la matière de Bretagne », In *Mondes marins du Moyen Âge*, Senefiance N° 52, Études réunies par Ch. Connochie-Bourgne, 2006, p. 231-242.

KORTEKAAS George A. A., *The Story of Apollonius, King of Tyre : A Study of Its Greek Origin and an Edition of the Two Oldest Latin Recensions*, Brill, 2004.

KORTEKAAS George A. A., *Commentary on the Historia Apollonii Regis Tyri*, Leyde, Brill, 2007.

A Companion to Chrétien de Troyes, ed. N. J. LACY et J. T. GRIMBERT, Boydell and Brewer, 2005.

LEFAY-TOURY Marie-Noëlle, *La tentation du suicide dans le roman français du XII^e siècle*, Honoré Champion, 1979.

LEJEUNE Rita, « Rôle littéraire d'Aliénor d'Aquitaine et de sa famille », *Cultura Neolatina*, 14, 1954, p. 5-57.

LEJEUNE Rita, « La femme dans les littératures française et occitane du XI^e au XIII^e siècle : "Le mécénat féminin" », *Cahiers de civilisation médiévale*, 20, 1977, p. 204-208.

LODS Jeanne, « Les sources non arthuriennes », In *Le roman de Perceforest. Origines, composition, caractères, valeur et influence*, Droz, 1951, p. 75-92.

LONIGAN Paul R., « The "Cligès" and the Tristan Legend », *Studi francesi*, 18, 1974, p. 201-212.

LYONS Faith, « La fausse mort dans le Cligès de Chrétien de Troyes », In *Mélanges de linguistique et de littérature romanes offerts à Mario Roques*, I, 1950, p. 166-177.

MACALISTER Suzanne, *Dreams and suicides. The Greek novel from Antiquity to the Byzantine Empire*, Routledge, London-New York, 1996.

MARKALE Jean, *Aliénor d'Aquitaine*, Paris, 1983.

MATZKE John E., « The Lay of Eliduc and the Legend of the Husband With Two Wives », *Modern Philology*, 5, 1907-1908, p. 211-39.

MCCASH June Hall, « The Curse of the White Hind and the Cure of the Weasel : Animal Magic in the *Lais* of Marie de France », In *Literary Aspects of Courtly Culture*, Selected Papers from the Seventh Triennial Congress of the International Courtly Literature Society, ed. by D. Maddox and S. Sturm-Maddox, D. S. Brewer, Cambridge, 1994, p. 199-209.

MEUNIER Florence, *Le roman byzantin du XII^e siècle. À la découverte d'un nouveau monde ?*, Honoré Champion, Paris, 2007.

MICHA Alexandre, « Tristan et Cligès », *Neophilologus*, 36, 1952, p. 1-10.

MICHA Alexandre, *Le Roman jusqu'à la fin du XIII^e siècle*, Grundriss 4, t.1, Heidelberg, Carl Winter, 1978.

NELSON Deborah, « Eliduc's Salvation », *The French Review*, 55, 1981-82, p. 37-42.

NOTZ Marie-Françoise, « Merveilleux et courtoisie dans *Frayre de Joy et Sor de Plaser* », *Garona* N°15 (1999), p. 139-148.

PARIS Gaston, « Cligès », In *Mélanges de littérature française du Moyen Âge*, publié par M. Roques, Paris, 1912, p. 229-327.

PARIS Gaston, « Sur *Amadas et Idoine* », In *Mélanges de Littérature Française du Moyen Âge*, publié par M. Roques, Paris, 1912, p. 328-336.

PICONE Michelangelo, « La morta viva : il viaggio di un tema novellistico », In *Autori e Lettori di Boccaccio*, Atti del Convegno internazionale di Certaldo (20-22 settembre 2001), a cura di M. Picone, Franco Cesati Editore, p. 11-25.

POIRION Daniel, « La mort et la merveille chez Marie de France », In *Death in the Middle Ages*, H. Braet and W. Verbeke, Leuven University Press, 1983, p. 191-204.

POLAK Lucie, « Cligès, Fénice et l'arbre d'amour », *Romania*, 93, 1972, p. 303-316.

POLAK Lucie, *Chrétien de Troyes : Cligés*, London, 1982.

POMEL Fabienne, « Les Belettes et la *Florete* magique : le miroir trouble du merveilleux dans *Eliduc* », In *Furent les merveilles pruvees et les aventures truvees. Hommage à Francis Dubost*, Honoré Champion, Paris, 2005, p. 509-523.

RIBARD Jacques, « Le *Lai d'Eliduc* : étude thématique », In *Mélanges de langue et littérature françaises du moyen âge et de la Renaissance offerts à Charles Foulon*, I, Rennes : Institut de Français, Université de Haute Bretagne, 1980, p. 295-299.

ROCHER Daniel, « Marie de France et l'amour tristanesque », In *Tristan et Iseut, mythe européen et mondial*, Actes du colloque des 10, 11 et 12 janvier 1986, publiés par les soins de D. Buschinger, Kümmerle Verlag, Göppingen, 1987, p. 341-350.

ROMANO Angelo, « Influence del romanzo tardo-ellenistico e medievale sulla novellistica italiana dal Tre al Cinquecento : il tema della « Morte vivante », In *Medioevo romanzo e orientale. Il viaggio dei testi*, a cura di A. Pioletti, F. R. Nervo, S. Mannelli, Rubbettino, 1999, p. 207-215.

ROUSSINEAU Gilles, « Tradition littéraire et culture populaire dans l'histoire de Troïlus et de Zellandine (*Perceforest*, troisième partie), version ancienne du conte de la Belle au Bois Dormant, In *Arthuriana*, Quarterly of the International Arthurian Society, North American Branch, 4/1, 1994, p. 30-45.

SZKILNIK Michelle, « The Grammar of the Sexes in Medieval French Romances », In *Gender Transgression : Crossing the Normative Barrier in French Medieval Literature*, éd. K. Taylor, New York, 1998, p. 61-88.

SZKILNIK Michelle, « Des femmes écrivains. Néronès dans le *Roman de Perceforest*, Marte dans *Ysaye le Triste* », *Romania*, 117, 1999, p. 474-506.

THOMPSON Stith, *Motif-Index of Folk-Literature*, Academia Scientiarum Fennica, Helsinki, 1932.

TRINDADE W. Ann, « The Man With Two Wives – Marie de France and an Important Irish Analogue », *Romance Philology*, 27, 1973-1974, p. 466-478.

VINCENSINI Jean-Jacques, *Motifs et thèmes du récit médiéval*, Paris, Nathan, 2000.

VAN HAMEL Anton G., « Cligès et Tristan », *Romania*, 33 (1904), p. 465-489.

WOLF-BONVIN Romaine, *Textus. De la tradition latine à l'esthétique du roman médiéval. Le Bel Inconnu, Amadas et Ydoine*, Honoré Champion, Paris, 1998.

WOLF-BONVIN Romaine, « Amadas, Ydoine et les faes de la dort-veille », In *Magie et illusion au Moyen Âge*, Senefiance, N° 42, 1999, p. 603-616.

WOLFF Étienne, « Le rôle de l'énigme dans l'*Historia Apollonii regis Tyri* », *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, 73/2, 1999, p. 279-288.

WOLFF Étienne, « Les personnages du roman grec et l'*Historia Apollonii regis Tyri* », In *Les personnages du roman grec*, Actes du colloque de Tours, 18-20 novembre 1999, éd. par B. Pouderon avec la collaboration de Ch. Hunzinger et D. Kasprzyk, p. 233-240.

ZAGO Ester, « Some Medieval Versions of "Sleeping Beauty" : Variations on a Theme », *Studi Francesci*, 69 (1979), p. 417-431.

ZINK Michel, « Apollonius de Tyr : Le monde grec aux sources du roman français », In *Colloque « La Grèce antique sous le regard du Moyen Âge occidental »*, actes J. Leclant et M. Zink éd., Diffusion de Boccard, Paris, 2005, p. 131-145.

ZINK Michel, « D'Apollonius de Tyr à Tristan. Roman volé, roman voilé », In *Los caminos del personaje en la narrativa medieval*. Actas del colloquio internacional, Santiago de Compostela, 1-4 diciembre 2004, dir. Pilar Lorenzo Gradín, Florence, Edizioni del Galluzzo,

2006 (Archivio romanzo 12, Pubblicazioni della scuola di dottorato europea in filologia
romanza 2), p. 41-60.

VIII. ANNEXES

Ici, nous avons d'une part, pour chaque œuvre analysée dans notre étude, dressé des listes de motifs en rapport avec la « morte vivante », d'autre part rassemblé les citations les plus éclairantes, ce qui encouragera, nous l'espérons, une comparaison plus approfondie et systématique des ouvrages cités. Pour mener à bien cette tâche, nous avons tout d'abord établi un descriptif type ci-dessous permettant de rassembler toutes les caractéristiques du motif étudié :

1. LA MORT APPARENTE

1.1. LA NATURE DE LA MORT APPARENTE

1.1.1. MORT SIMULÉE

1.1.2. CATALEPSIE

1.1.2.1. ARRÊT TEMPORAIRE DE TOUTE FONCTION CORPORELLE

1.1.2.2. PARALYSIE DU CORPS

1.1.2.3. ÉVANOUISSEMENT/ SOMMEIL PRIS POUR MORT

1.1.2.4. SOMMEIL MAGIQUE

1.2. LES TRAITS PHYSIOLOGIQUES

1.3. LES « ACCESSOIRES » POUR LA MORT APPARENTE

1.3.1. PERSONNE CAUSANT LA MORT APPARENTE

1.3.2. OBJET NARCOTIQUE

2. LE LIEU DE REPOS DE LA MORTE VIVANTE

2.1. LA MORTE VIVANTE ENTERRÉE (VIVANTE ENSEVELIE)

2.1.1. DESCRIPTION DE LA TOMBE/ DU CERCUEIL

2.1.2. L'ENTERREMENT

2.1.3. LA SORTIE DE LA TOMBE

2.2. LA MORTE VIVANTE NON ENTERRÉE (BELLE ENDORMIE)

2.2.1. L'ENDROIT EXTRAORDINAIRE

3. LE RÉVEIL DE LA MORTE VIVANTE

3.1. LA NATURE DU RÉVEIL

3.1.1. RÉVEIL AU TERME D'UNE CERTAINE DURÉE

- 3.1.2. RÉVEIL GRÂCE À UNE CURE
- 3.1.3. RÉVEIL PAR L'ENLÈVEMENT DE L'OBJET CAUSANT LA MORT APPARENTE
- 3.2. LES « ACCESSOIRES » POUR LE RÉVEIL
 - 3.2.1. CURE DE RESSUSCITATION MONTRÉE (FAITE) PAR UN ANIMAL/ PROPOSÉE PAR UNE PERSONNE
 - 3.2.2. OBJET RESSUSCITANT

Marie de France : *Eliduc*

T 92.1 The triangle plot and its solutions. Two men in love with the same woman ; two women with the same man. T 92 Rivals in love. F 1041.21.7 Swooning from grief. T 24.2 Swooning for love. D 1960 Magic sleep. D 1960.4 Deathlike sleep. D 1960.3 Sleeping Beauty. D 2167 Corpse magically saved from corruption. E 175 Death thought sleep. V 60 Funeral rites. B 300 Helpful animal. B 512 Medicine shown by animal. E 181 Means of resuscitation learned. D 771 Disenchantment by use of magic object. D 771.11 Disenchantment by flower. D 1500.1.4.1 Magic healing grass /flower/. D 965 Magic plant. D 965.12 Magic grass. F 814 Extraordinary flower. D 1293.1 Red as magic color. F 950 Marvelous cures. E 50 Resuscitation by magic. E 105 Resuscitation by herbs. D 771.11 Disenchantment by flower. D 1978 Waking from sleep. N 694 Apparently dead woman revives as she is being prepared for burial.

I. LA MORT APPARENTE

1.1. LA NATURE DE LA MORT APPARENTE

1.1.2. CATALEPSIE

1.1.2.3. ÉVANOUISSEMENT/ SOMMEIL PRIS POUR MORT

853–859

Desur sun vis cheï pasmee,
tute pale, desculuree.
En la pasmeisun demura,
qu'el ne revint ne suspira.
Cil ki ensemble od lui l'en porte
quidot pur veir qu'ele fust morte.
Mult fet grant doel. (...) ³⁹⁸

871–872

Encor jut ele *en pasmeisun,*

³⁹⁸ *Les Lais de Marie de France*, Traduits, présentés et annotés par L. Harf-Lancner, Paris, Le Livre de poche, collection Classiques médiévaux, 1998.

nen ot *semblant se de mort* nun.

934

e *cum pur morte* la laissierent

1066

« Deus », fet ele, « tant ai *dormi* ! »

1079–1080

Quant de sa femme oï parler,
de duel que oï m'estut *pasmer*.

1089–1092

Il *quide* que vus seiez *morte*,
a merveille se descunforte ;
chescun jur vus a reguardee,
bien quid qu'il vus trova *pasmee*.

1.2. LES TRAITS PHYSIOLOGIQUES

967–974

El bois alot a la chapele
la u giseit la dameisele.
En la pasmeisun la trovot :
ne reveieit, ne suspirot.
De ceo li semblot granz merveille
qu'il la veieit *blanche e vermeille* ;
unkes la colur ne perdi
fors un petit qu'ele enpali.

1011–1012

e vit le lit a la pucele,
ki *resemblot rose nuvele*

2. LE LIEU DE REPOS DE LA MORTE VIVANTE

2.2. LA MORTE VIVANTE NON ENTERRÉE (BELLE ENDORMIE)

875–888

A ses cumpaignuns demanda
quel conseil chescuns li durra
u la pucele portera ;
kar de li ne se partira,
si sera enfuïe e mise
od grant honur, od bel servise
en cimiterie beneeit ;
fille ert a rei, s'il n'aveit dreit.
Cil en furent tuit esguaré,
ne li aveient rien loë.
Elidus prist a purpenser
quel part il la purra porter.
Sis recez fu pres de la mer,
estre i peüst a sun digner.

921–934

Cil voleient la fosse faire,
(mes il les fist ariere traire),
u il deüst metre s'amie.
Il lur a dit : « Ceo n'i a mie ;
ainz en avrai mun conseil pris
a la sage gent del païs,
cum purrai le liu eshalcier
u d'abeïe u de mustier.
Devant l'alter la culcherum
e a Deu la cumanderum. »
Il a fet apoter ses dras,
un lit li funt ignelepas ;
la meschine desus culchierent
e cum pur morte la laissierent.

2.2.1. L'ENDROIT EXTRAORDINAIRE

889–896

Une *forest* aveit en tur.
trente lîves ot de lungur.
Uns *seinz hermites* i maneit
e une *chapele* i aveit ;
quarante anz i aveit esté.
Meinte feiz ot od lui parlé.
A lui, ceo dist, la portera,
en sa chapele l'enforra :

909–919

Le dreit chemin unt tant erré
qu'il esteient el bois entré.
A la *chapele* sunt venu,
apelé i unt e batu ;
n'i troverent kis respundist
ne ki la porte lur ovrist.
Un des suens fist ultre passer,
la porte ouvrir e desfermer.
Uit jurs esteit devant finiz
li *seinz hermites*, li parfiz.
La tumbé novele trova.

3. LE RÉVEIL DE LA MORTE VIVANTE

3.1. LA NATURE DU RÉVEIL

3.1.2. RÉVEIL GRÂCE À UNE CURE

1057–1064

E il geta, si la feri,
que la *forete* li cheï.
La dame lieve, si la prent.
Ariere va hastivement.
Dedenz la buche a la pucele
meteit la flur ki tant fû bele.
Un petitet i demura,

cele revint e suspira ;

3.2. LES « ACCESSOIRES » POUR LE RÉVEIL

3.2.1. CURE DE RESSUSCITATION MONTRÉE PAR UN ANIMAL

1032–1054

Une *musteile* vint curant,
de suz l'alter esteit eissue ;
e li vadlez l'aveit ferue
pur ceo que sur le cors passa,
d'un bastun qu'il tint la tua.
En mi l'aire l'aveit getee.
Ne demura qu'une loëe,
quant sa *cumpaigne* i acurut,
si vit la place u ele jut.
Entur la teste li ala
e del pié suvent la marcha.
Quant ne la pot faire lever,
semblant faiseit de doel mener.
De la chapele esteit eissue ;
as herbes est el bois venue.
Od ses denz a prise une flur,
tute de vermeille colur.
Hastivement revait ariere.
Dedenz la buche en tel maniere
a sa cumpaigne l'aveit mise,
que li vadlez aveit ocise,
en es l'ure fu *revescue*.
La dame l'a aparceüe.

3.2.2. OBJET RESSUSCITANT

1046–1048

as herbes est el bois venue.
Od ses denz a prise une *flur,*
tute de vermeille colur.

1057–1058

E il geta, si la feri,
que la *florete* li cheï.

1062

meteit la *flur* ki tant fu bele.

Chrétien de Troyes : *Cligès*

K 2217 Treacherous uncle. K 2249.5 (B) Treacherous regent. M 205 Breaking of bargains and promises. T 92 Rivals in love. T 92.11 Rivals contesting for the same girl. T 92.18 (G) Uncle and nephew as rivals in love. T 108 (B) Forced marriage. T 131.1.2.1 Girl must marry father's

choice. T 92.1.1 Young wife of old man (king) loves (is loved by) younger man.
 T 210 Faithfulness in marriage (love). T 288 Wife refuses to sleep with detested husband.
 T 92.1 The triangle plot and its solutions. Two men in love with the same woman ; two
 women with the same man. R 227.2 Flight from hated husband. K 523.0.1 Illness feigned to
 escape unwelcome marriage. D 2165 Escapes by magic. D 2031 Magic illusion.
 D 1964 Magic sleep induced by certain person. D 1711 Magician. N 845 Magician as helper.
 D 1810.0.2 Magic knowledge of magician. D 2031.0.6 (G) Magician causes illusions.
 N 825.3 Old woman helper. D 1364 Object causes magic sleep. D 1368 Magic object causes
 illusions. D 1419.2 Magic object paralyses. D 1793 Magic results from eating or drinking.
 D 965 Magic plant. D 965.12 Magic grass. D 1040 Magic drink. D 1242.2 Magic potion.
 D 1364.7 Sleeping potion : drink causes magic sleep. D 1960 Magic sleep.
 D 1960.4 Deathlike sleep. D 2072 Magic paralysis. Person or thing rendered helpless.
 K 1860 Deception by feigned death (sleep). K 522.0.1 Death feigned to escape unwelcome
 marriage. K 1538.2 Death feigned so man can live with mistress. K 1862 Death feigned to
 meet lover. K 1538 Death feigned to meet paramour. S 180 Wounding or torturing.
 V 60 Funeral rites. F 778 (B) Extraordinary tomb. R 49.4 (G) Captivity in grave, tomb.
 D 791.1 Disenchantment at end of specified time. D 1978 Waking from sleep.

I. LA MORT APPARENTE

I.1. LA NATURE DE LA MORT APPARENTE

I.1.1. CATALEPSIE

I.1.1.2. PARALYSIE DU CORPS

5765–5770

*Ne pié ne main ne remetüst,
 qui vive escorchier la detüst,
 Nel ne se crosle ne dit mot,
 Et s'antant ele bien et ot
 Le duel que l'empereres mainne
 Et le cri don la sale est plainne.*³⁹⁹

6206–6209

... la poison que ele avoit
 dedanz le cors, qui la fet *mue*
 et tele qu'*el ne se remue*,
 por ce cuide qu'ele soit morte,

³⁹⁹ Chrétien de Troyes, *Cligès*, éd. L. Harf-Lancner, Paris, 2006.

1.2. LES TRAITS PHYSIOLOGIQUES

5763–5765

et a *le vis si pale et blanc*
con s'ele eüst perdu le sanc.
Ne pié ne main ne remeüst...

6190–6195

Cligés an la fosse se met,
s'en a s'amie fors portee,
qui molt est *vainne et amortee*,
si l'acole et beise et anbrace.
Ne set se duel ou joie face :
el ne se muet ne ne dit mot.

1.3. LES « ACCESSOIRES » POUR LA MORT APPARENTE

1.3.1. PERSONNE CAUSANT LA MORT APPARENTE

2984–2992

Sa mestre avoit non *Thessala*,
qui l'avoit norrie en enfance,
si *savoit molt de nigromance*.
Por ce fu Thessala clamee
qu'ele fu de *Tessalle nee*,
ou sont feites les deablies,
ansegniees et establies ;
les fames qui el pais sont
et charmes et charaies font.

3036–3041

Et por ce qu'ele autant et ot
que molt se vante *et molt se prise*
[que] d'anchantement est aprise,
de charaies et [de poisons],
li dira quele est s'acheisons
por coi a pale et taint le vis.

5428–5441

mes s'ele estoit aseüree
que ele l'en volsist eider,
ausi come por sohaidier
devroit feire ceste besoingne :
« Mes trop me tarde et trop m'esloingne
ma joie et ma boene aventure ! »
Et *sa mestre li aseüire*
qu'ele l'en eidera del tot,
ja n'en ait crieme ne redot,
et dit que *tel poinne i metra*,
puis qu'ele s'an entremetra,
que ja n'iert uns seus qui la voie
que tot certainement ne croie
que l'ame soit del cors sevrée...

1.3.2. OBJET NARCOTIQUE

5443–5450

d'un *boivre* qui la fera froide,
descolorée, pale et roide
et sanz parole et sanz alainne,
et si estera vive et sainne
ne bien ne mal ne sentira
ne ja rien ne li grevera
d'un jor ne d'une nuit antiere,
n'en sepulture ne an biere.

5753–5758

Savez que Tessala porchace,
qui la *poison* destranpre et brace.
Destrempee l'a et batue :
[car] de loing se fu [porvetüe]
de tot quanque ele savoit
qu'a la *poison* mestier avoit.

5759–5762

Un petit einz l'ore de none
la *poison* a boivre li done.
et lors des qu'ele l'ot betüe,
li est troblee la veüe...

6205–6207

Et Cligès, qui rien ne savoit
de la *poison* que ele avoit
dedanz le cors, qui la fet mue

2. LE LIEU DE REPOS DE LA MORTE VIVANTE

2.1. LA MORTE VIVANTE ENTERRÉE (VIVANTE ENSEVELIE)

2.1.1. DESCRIPTION DE LA TOMBE/ DU CERCUEIL

5320–5328

et vos resoiez an porpens
de porveoir ma *sepouture*.
A ce metez antente et cure
que feite soit an tel maniere
et la sepouture et la biere
que je n'i muire ne estaingne
ne ja nus garde ne s'an praingne,
[la nuit, quant vos m'an voldroiz treire,
et si me querez tel repeire]
que ja nus fors vos ne me voie ;

5523–5525

lors dit Jehanz qu'il l'aseüre
de bien feire la *sepulture*
au mialz qu'il s'an savra pener.

6062–6101

L'andemain vint a cort Jehanz,

et li empereres le mande,
 si li dit et prie et comande :
 « Jehan, s'onques feïs boene oeuvre,
 or i met ton san et descuevre
 en une *sepulture ovrer*
tele qu'an ne puisse trover
si bele ne si bien portreite ! »
 Et Jehanz, qui l'avoit ja feite,
dit qu'il en a apareilliee
une molt bele et bien tailliee,
mes onques n'ot antencion
qu'an i meïst se cors sainz non,
 qant il la comança a faire :
 [« Or soit en liu de saintuaire
 l'empereris dedans anclose],
 qu'ele est, ce cuit, molt sainte chose.
 – Bien avez dit, fet l'emperere.
 Au mostier mon seignor saint Pere
 iert anfoie le defors,
 ou l'en anfuët les autres cors,
 car einçois que ele morist
 le me pria molt et requist
 que je la la feïsse metre.
 Or vos en alez antremetre,
 [s'aseez] vostre *sepulture,*
 si con reisons est et droiture,
 et plus bel leu de cemetire !
 [...]

Et Jehanz maintenant s'an torne,
la sepulture bien atorne
 et de ce fist que bien apris.
Un lit de plume a dedanz mis
por la pierre qui estoit dure
et plus encor por la froidure ;
et por ce que soef li oelle,
espant dessus et flors et fuelle,
mes por ce le fist ancor plus
que la coute ne veïst nus
qu'il avoit en la fosse mise.

2.1.2. L'ENTERREMENT

6102–6116
 Ja ot en fet tot le servise
 as eglises et as barroches
 et sonoit an adés les cloches
 si con l'en doit feire por mort.
 Le cors comande qu'an aport,
 s'iert *an la sepulture mis*
 don Jehanz s'est tant entremis
 car molt l'a faite riche et noble.
 An trestote Constantinoble
 n'a remés ne petit ne grant
 qui n'aut après le cors plorant,
 si maudient la Mort et blasment.

Chevalier et vaslet se pasment,
et les dames et les puceles
batent lor piz et lor memeles...

2.1.3. LA SORTIE DE LA TOMBE

6187–6191

Et Jehanz maintenant descuevre
la fosse et la sepulture oeuvre
si que de rien ne la malmet.
Cligés *an la fosse se met,*
s'en a s'amie fors portee

3. LE RÉVEIL DE LA MORTE VIVANTE

3.1. LA NATURE DU RÉVEIL

3.1.1. RÉVEIL AU TERME D'UNE CERTAINE DURÉE

6212–6213

Mes par tans iert venue l'ore
que *la poisons perdra sa force.*

6248–6255

Atant cele *giete un sopir*
et dit foiblement et an bas :
« Amis, amis, *je ne sui pas*
del tot morte, mes po an faut.
De ma vie mes ne me chaut.
Je me cuidai gaber et faindre,
mes or estuet a certes plaindre,
car la Morz n'a soing de mon [gap].

Amadas et Ydoine

R 227.2 Flight from hated husband. T 92.1 The triangle plot and its solutions. Two men in love with the same woman ; two women with the same man. T 108 (B) Forced marriage. T 131.1.2.1 Girl must marry father's choice. T 210 Faithfulness in marriage (love). T 288 Wife refuses to sleep with detested husband. M 301.12 (Three) fates prophesy at child's birth. D 1960 Magic sleep. D 1960.4 Deathlike sleep. V 60 Funeral rites. D 1964 Magic sleep induced by certain person. F 252.5 (B) Fairy knight. D 813 Magic object received from fairy /fairy knight/. D 1076 Magic ring. D 2031 Magic illusion. D 1368 Magic object causes illusions. D 1364 Object causes magic sleep. D 785.1 Disenchantment produced by hero winning contests with demons. D 766.4 Disenchantment by removing cause of enchantment. E 50 Resuscitation by magic. D 771 Disenchantment by use of magic object. D 771.10 Disenchantment by ring. D 1978 Waking from sleep.

1. LA MORT APPARENTE

1.1. LA NATURE DE LA MORT APPARENTE

1.1.2. CATALEPSIE

1.1.2.1. ARRÊT TEMPORAIRE DE TOUTE FONCTION CORPORELLE

5297–5299

La contesse et *devie* a tant
A l'eure de soleil couçant.
Morte est Ydoine a grant dolor.⁴⁰⁰

6377–6385

« Or entendés, biax dous amis :
Veés vous la cel marbre bis ?
La gist Ydoine, vostre drue,
Que vous quidiés avoir perdue ;
Morte quidiés que ele soit,
Mais non est pas, que orendroit
La vous rendrai et vive et saine
Que ne sentira mal ne paine,
Ains ert du tout saine et garie... »

6314–6415

Maintenant d'une *fainte mort*,
Mais de droite mort n'est ce mie.

6531–6532

De ses deus bras estroit l'acole
Toute morte ains que n'ait parole.

1.2. LES TRAITS PHYSIOLOGIQUES

4756–4760

A la contesse prent uns maus
Si tresangousseus et si grief
Que trop li deut et cuers et cieff.
Tous *pert les membres, os e ners* ;
Li vis li torne et devint pers.

4793–4794

De l'angousse tressaut et muet,
Mais *un seul mot parler ne puet.*

4798

Pasmee en la cambre l'en portent

5172

Et *li vis li palist et taint.*

⁴⁰⁰ *Amadas et Ydoine*, Roman du XIII^e siècle, édité par J. R. Reinhard, Paris, 1974.

5243–5245

*Car la mors si forment l'argüe
Qu'ele se pasme et devint mue.
De tout en tot li cuers li faut...*

5251–5255

*Devant li vienent, si la voient
En pasmisons ; mult s'en esfroient,
Quant la voient ensi gesir.
Une eure commence a noircir,
Une eure vermelle devient*

5258–5261

*Li revient un petit d'alaine ;
Oevre les oels, si lor encline ;
La mort a ja si a voisine
Qu'ele ne puet un mot parler*

5272–5273

*Li oel li prendent a torbler,
Et vetüe et parole pert...*

5293

Dura qu'ele n'est devïee...

1.3. LES « ACCESSOIRES » POUR LA MORT APPARENTE

1.3.1. PERSONNE CAUSANT LA MORT APPARENTE

6300–6406

*Sachiés de voir, ne morut pas,
Et vous et li sien autresi
Furent deceü et traï
Par moi ; ja mais nel celerai.
Quant m'en parti, si li sachai
L'anel dou doi dont ains vous dis.
Un autre anel faé li mis*

1.3.2. OBJET NARCOTIQUE

6406–6415

*Un autre anel faé li mis
Ou petit doit qui d'or fin fu
Et si par a si grant vertu
Que nus hom ne le puet veoir ;
Et si vous di encor pou voir,
Qu'il a si grant vertu en soi
Que ja nus ne l'avra ou doi
Que il ne muire sans resort
Maintenant d'une fainte mort,
Mais de droite mort n'est ce mie.*

2. LE LIEU DE REPOS DE LA MORTE VIVANTE

2.1. LA MORTE VIVANTE ENTERRÉE (VIVANTE ENSEVELIE)

2.1.1. DESCRIPTION DE LA TOMBE/ DU CERCUEIL

5313–5320

Quant il l'orent *ensevelie*
En un cier paile de Surie,
Si l'en portent a morne ciere
En la sale u ot une *biere*
En quoi il ont coucié le cors.
Un drap de soie dont li ors
Valoit cent mars et assés plus
Ont estendu par de dessus.

5357–5358

En un *sarcu de marbre bis*
Le cors de la contesse ont mis

2.1.2. L'ENTERREMENT

5334–5360

Au tierç jor *enterree l'ont*
Mais li estrange et li privé
I ont un si grant duel mené,
Et tel angousse et tel martire,
C'on ne poroit conter ne dire.
A une part de la cité
Une place ot d'antiquité
Qui mult ert grans et large et plaine,
En *deliteus liu* ert et *saine* ;
De mur fu close toute bien
La place du tans ancien ;
Sus siel n'avoit nul liu plus sains,
Car laiens avoit maint cors sains
Dont les ames sont ja en gloire,
Ensi com tesmoigne l'estoire,
Corounees en paradis.
Tuit li haut home du païs
Et les dames, quant il moroient,
Illuec tuit et tuites gisoient ;
Mais bien vous di sans nule gile,
N'i gisent fors la gens nobile.
Ou plus biau liu, tout a lor cois,
Sour li ont mis de blanc liois ;
En un sarcu de marbre bis
Le cors de la contesse ont mis,
Et ame et cors ont commandé
A Diu, puis vont en la cité.

2.1.3. LA SORTIE DE LA TOMBE

6510–6528

Si com apert l'aube dou jour,
Dou sarcu le couvercle abat
En coste a la tere tout plat,
Si en lieve s'amie bele,
Ydoine la gentil pucele ;

Entre ses bras soéf l'a prise.
 Si vous di bien tot sans faintise,
 C'ainc mais ne fist oevre a nul jor
 Si de cuer ne par tel douçor ;
 Li travaus ne li grieve point
 Dou grant sarqu qu'il a desjoint,
 Quant il en trait tot son deport
 Et son soulas et son confort.
 Mult par a tost sa douce amie
 A grant joie dessevelie,
 Souef que nus ne li fist presse ;
 De son atour rien ne li lesse,
 Ne mais sainglement se cemise
 Qui fu en terre avec li mise.

3. LE RÉVEIL DE LA MORTE VIVANTE

3.1. LA NATURE DU RÉVEIL

3.1.3. RÉVEIL PAR L'ENLÈVEMENT DE L'OBJET CAUSANT LA MORT APPARENTE

6536–6548
 Quant toute l'ot dessevelie,
 Com ains pot l'afuble en haste.
 En la main senestre li tate :
 Com dit li fu trouva l'anel,
Ou petit doi trouva l'anel ;
 Hors le sace com il ains pot,
 Et la contesse adont se mot
 Mult foiblement et comme lasse,
 Car soufert a de mal grant masse
 Et grant torment et mult fort paine.
Un sospir trait a longe alaine,
 Les bras estent et les oels oevre
 Et voit la nue qui la coevre.

3.2. LES « ACCESSOIRES » POUR LE RÉVEIL

3.2.1. CURE DE RESSUSCITATION PROPOSÉE PAR UNE PERSONNE

6377–6385
 « Or entendés, biax dous amis :
 Veés vous la cel marbre bis ?
 La gist Ydoine, vostre drue,
 Que vous quidiés avoir perdue ;
 Morte quidiés que ele soit,
 Mais non est pas, que orendroit
La vous rendrai et vive et saine
 Que ne sentira mal ne paine,
 Ains ert du tout saine et garie... »

6436–6447
 A cel goucet de blanc liois,
 Qui soutiennent ce marbre bis
 Ou li cors d'Ydoine fu mis,
 Quant vous plaira sempre en irois,

Le couvercle en avalerois,
 Si enleverés vostre amie.
Quant vous l'arés dessevelie
Si trouverés pour voir, amis,
L'anel faé qu'el doi li mis.
Si tost com vous l'en avrés trait,
 S'avrés mult de vostre bon fait :
Vive et saine la trouverés.

Perceforest : l'histoire de Néronès et Nestor

T 108 (B) Forced marriage. T 131.1.2.1 Girl must marry father's choice.
 K 2249.5 (B) Treacherous regent. M 205 Breaking of bargains and promises.
 F 1041.21.7 Swooning from grief. T 24.2 Swooning for love. K 1884 Illusion of death.
 K 1860 Deception by feigned death (sleep). K 522.0.1 Death feigned to escape unwelcome marriage. K 1862 Death feigned to meet lover. T 210 Faithfulness in marriage (love).
 S 180 Wounding or torturing. V 60 Funeral rites. F 778 (B) Extraordinary tomb.
 R 49.4 (G) Captivity in grave, tomb.

1. LA MORT APPARENTE

1.1. LA NATURE DE LA MORT APPARENTE

1.1.1. MORT SIMULÉE

Et quant la pucelle eut finée celle complainte, le cuer lui failli de foiblesse et *s'estendy* sus son lit *comme morte*. Et quant les deux damoiselles, qui estoient auprès d'elle a tel meschief qu'il sambloit que les cuers leur deussent faillir, la veirent en tel point, *elles cuiderent qu'elle fust morte*. Alors l'une sailli hors de la chambre hastivement et s'en vint aux deux soeurs du roy et leur dist que la pucelle rendoit l'ame et qu'elles venissent a son trespas.⁴⁰¹

(...)

Quant le roy fut dedens la chambre, il s'asseit sus l'esponde du lit, puis commença a regarder la pucelle, qui *n'avoit nul signe de vie*. Lors fut le roy tant doulant que plus ne pouoit et de fait commença a plourer, disant que par la dureté que elle avoit trouvé en ses soeurs la pucelle moroit. A chief de piece, la pucelle *revint de pamoison*, non point qu'elle feist grant signe de vie, car elle ne remouvoit fors ung petit la bouche en retirant ses levres. Adont les aucuns dirent que c'estoit ung signe de mort. Et la pucelle, qui entendy ce, *pensa en elle mesmes que voirement estoit elle morte ou falloit qu'elle le fust*, car pour meschief qu'elle deust souffrir *elle ne monstreroit jamais samblant de vie*. Et sachiez qu'elle en avoit bon commencement, *car elle estoit tant pale et tant deffaitte que tous ceulx qui la veoient la tenoient morte pour vray*. Et quant le roy vey la pucelle en tel point, il fut sy dolant que plus ne pouoit (...). Atant il se leva et puis se parti de la chambre, tant courroucé que plus ne pouoit, car *il pensoit sceurement que la pucelle fut morte*. Et Brohande avec sa soeur et les deux damoiselles demourerent illecq avecques la pucelle. Et lors dist la despite Brohande : « Je vous prommés que ceste pucelle n'est point morte et je le vous prouveray tantost. » Alors elle print une greffe

⁴⁰¹ *Perceforest*, troisième partie, tome II, éd. G. Roussineau, Droz, Genève, 1991.

d'argent, puis commença a poindre la pucelle es flans, es costez et es rains environ ung pous de parfont en sa char, mais la povre pucelle avoit le corps tant amorti de meschief et tant forte estoit en son oppinion que membre qu'elle eut ne se mouvoit. Quant les deux damoiselles veirent la tirannie de la perverse dame, elles lui dirent : « Certes, madame, vous faittes ung grant mal, car vous *voiez plainement qu'elle est morte* et qu'elle ne remeut piet ne main. Et s'elle n'est paroultree, elle ne vault gaires mieulx, car vous le partuez. – Taisiez vous, folles garces, dist la dame, vous ne sçavez que vous dittes ! *Elle se faint*, mais je la feray remouvoir ou elle y morra a bon escient. »

1.2. LES TRAITS PHYSIOLOGIQUES

Et sachiez qu'elle en avoit bon commencement, car *elle estoit tant pale et tant deffaitte* que tous ceulx qui la veoient la tenoient morte pour vray.

[...] la povre pucelle avoit le corps tant amorti de meschief et tant forte estoit en son oppinion que *membre qu'elle eut ne se mouvoit*.

[...] vous voiez plainement qu'elle est morte et qu'*elle ne remeut piet ne main*.

2. LE LIEU DE REPOS DE LA MORTE VIVANTE

2.1. LA MORTE VIVANTE ENTERRÉE (VIVANTE ENSEVELIE)

2.1.1. DESCRIPTION DE LA TOMBE/ DU CERCUEIL

Sy vous prie que le plus tost que vous pourrez vous fachiez faire *ung sarcus, le plus noble et le plus riche* que l'en pourra, et puis vous ferez la pucelle vestir de ses meilleurs vestemens, et mon meilleur manteau soit prins dont elle sera affublée, et en ce point elle sera en *sepulture* mise. (p. 212.)

2.1.2. L'ENTERREMENT

Alors les chevaliers *firent faire ung sarcus* pour la pucelle Neronés, lequel fut fait ce propre jour dessoubz ung grant chesne, et puis prièrent au roy qu'il venist au *mettre la pucelle en sa sepulture* [...] Et adont les chevaliers prirent le corps de la pucelle, que les deux damoiselles avoient revestue et aournée le plus richement qu'elles avoient peu, et *portèrent a la fosse et la le coucherent dedens*. Et prirent ung drap d'or dont *ilz couvrirent le sarcus*, puis l'atacherent aux quatres cornés que le vent ne descouvrist la pucelle jusques a ce que la pierre dont la sepulture devoit estre couverte fust taillée pour mettre sus. (p. 212–213.)

2.1.3. LA SORTIE DE LA TOMBE

[...] après que la belle Neronés eut esté *mise en la fosse pour morte* et que le drap d'or fut tendu pardessus elle et aussi que le roy de Norwegue et ceulx qui l'avoient aportee furent departis d'illecq, elle se commença ung petit a asseurer et a escouter s'elle oroit personne entour la fosse. Et quant elle entendy que chescun s'estoit retrait au villaige, elle en fut a moitié reconfortée, et de fait print courage, car elle se leva en son estant tout doucement, puis escouta de rechief s'elle oroit personne, mais elle ne oÿ homme ne femme. Et quant elle eut pensé a son fait, elle bouta sa teste hors pardessus le drap et regarda environ celle place, ou elle ne vey personne. Adont lui fut avis qu'elle ne sentoit ne mal ne douleur, et tant s'enhardy qu'*elle sailli hors de la sepulture*. (p. 243–244.)

Perceforest : l'histoire de Troïlus et Zellandine

M 301.12 (Three) fates prophesy at child's birth. F 312.1.1 Fairies make good wishes for newborn child. F 360 Malevolent or destructive fairies. D 2031 Magic illusion. D 1964 Magic sleep induced by certain person. D 2031.0.2 Fairies cause illusions. D 1368 Magic object causes illusions. D 1960 Magic sleep. D 1960.3 Sleeping Beauty. D 2167 Corpse magically saved from corruption. B 300 Helpful animal. B 172 Magic bird. B 450 Helpful birds. F 771 Extraordinary castle. F 772 Extraordinary tower. F 846 Extraordinary bed. T 500 Conception and birth. D 1978 Waking from sleep.

I. LA MORT APPARENTE

1.1. LA NATURE DE LA MORT APPARENTE

1.1.2. CATALEPSIE

1.1.2.4. SOMMEIL MAGIQUE

Car Zellandine, la fille de nostre prince, revint l'autre jour de la Grant Bretagne de voir la feste de la revenue du noble roy Perceforest, se lui advint .II. jours après une merveille sy grande qu'a paine est elle creable, car, comme j'ay entendu, la ou elle seoit entre les pucelles, *elle s'endormy tellement que oncques puis ne s'esveilla*. Sy ne menga ne beut puis et n'empire point de couleur, dont son pere est tant doulant que plus ne peut. (p. 58.)⁴⁰²

Mais quant la feste fut passee, elle demoura en sa chambre avecques .II. pucelles se cousines. Sy advint ce mesme jour qu'elle osta des mains de l'une des damoiselles une queneulle garnie de lin et se print a filler. Mais elle n'eut point parfait le premier fil quant *par destresse de sommeil elle se coucha en telle maniere que oncques puis ne s'esveilla* ne beut ne menga, ne sy n'empire point de char ne de couleur, dont chascun s'esmerveille comment elle peut vivre en tel point. (p. 62–63)

S'en fut moult esbahy et lui commença le sang a monter au viaire et le corps a eschauffer pour ce qu'il pensa que c'estoit le lit ou la pucelle gisoit, qui *dormoit* continuellement. (p. 86)

Quant le chevalier que Amours gouvernoit a sa voulenté eut illecq esté ung petit, il oÿ que la pucelle reprenoit alaine *en son dormant* sy doucement que c'estoit grant douceur de l'oïr [...]. Et lors vey Troÿlus plainement le viaire de la pucelle, qui *sy doucement dormoit qu'il sembloit qu'elle fust tout droit endormie*, tant estoit coulourée, blanche et tendre. Pourquoy Troÿlus en fut plus amoureux que devant, car il ne sembloit point qu'elle eust empeschement que, s'il l'eust appelée, qu'elle ne se fust esveillie. Sy mist son viaire au pres du sien et lui dist tout bas : « Esveillez vous, amy, et parlez a moy. » La pucelle, qui ne se pouoit esveiller ne parler, ne respondy point a son propos ne semblant n'en fist, mais, quant Troÿlus vey ce, il dist en lui mesmes que on lui avoit dit la verité du cas. Après ce, il la bouta de son doÿ par plusieurs foys, mais la pucelle ne se remeut en riens. Et quant Troÿlus vey qu'elle ne

⁴⁰² *Perceforest*, troisième partie, tome III, éd. G. Roussineau, Droz, Genève, 1993.

s'esveilloit pour hurter ne pour parler, il en fut moult doulant. Et lors print a regarder la pucelle qui *dormoit*, [...]. (p. 87)

(...) il dist a lui mesmes que c'estoit *fort dormy* (p. 88)

Et ce lui advint *en dormant* et sans soy mouvoir en rien, fors tant qu'en la fin elle jecta ung grief souspir. (p. 90)

Et lors qu'elle fut au lit, elle trouva illecques le beau filz au pres de sa mere, qui *dormoit* comme devant. Quant la bonne dame vey l'enffant et que la damoiselle dormoit encores, elle en fut moult esmerveillie. (p. 209-210)

1.2. LES TRAITIS PHYSIOLOGIQUES

Sy ne menga ne beut puis et *n'empire point de couleur* (p. 58.)

(...) ne beut ne menga, ne sy *n'empire point de char ne de couleur*, dont chascun s'esmerveille comment elle peut vivre en tel point. (p. 62-63)

(...) mais ilz la trouverent tousjours en un point, *sans empirer ne amender*. (p. 66)

(...) tant estoit *coulouree, blanche et tendre* (p. 87)

(...) belle comme une deesse, *tendre et vermeille* comme une rose et *de char blanche* comme la fleur de lys (p. 87)

(...) qu'elle ne s'en mouvoit fors tant qu'elle en *devint plus vermeille* (p. 87)

(...) mais puis qu'elle en *changoit couleur*, c'estoit *signe qu'elle en avoit aucun sentement*. Et quant il la vey ainsi *reschauffee de couleur*, elle lui sambla tant belle (...). (p. 88)

(...) qu'elle *ne se bougoit nullement* (p. 88.)

Sy se bouta dessoubz la couverture avecq la pucelle, qui estoit illecq *toute nue, blanche et tendre*. (p.90)

1.3. LES « ACCESSOIRES » POUR LA MORT APPARENTE

1.3.1. PERSONNE CAUSANT LA MORT APPARENTE

Or se doubtent les matrones que *les deesses* point ne furent, a la nativité de la pucelle, par aventure receues en telle maniere comme elles eussent voulu, dont toutes trois ou les deux ou l'une d'elles seulement est *troublee, pourquoy ce meschief est advenu*. (p. 70)

« [...] Certes, dame, dist Themis, c'est raison, mais, comme celle qui n'ay point eu de coustel, *je lui donne telle destinee* que du premier filé de lin qu'elle traira de sa quenouille il lui entrera une arreste au doy en telle maniere *qu'elle s'endormira a coup et ne s'esveillera* jusques atant qu'elle sera suchee hors. » (p. 212)

1.3.2. L'OBJET NARCOTIQUE

(...) du premier filé de lin qu'elle traira de sa quenouille il lui entrera une *arreste* au doy en telle maniere qu'elle s'endormira a coup et ne s'esveillera jusques atant qu'elle sera suchee hors. » (p. 212)

2. LE LIEU DE REPOS DE LA MORTE VIVANTE

2.2. LA MORTE VIVANTE NON ENTERRÉE (BELLE ENDORMIE)

2.2.1. L'ENDROIT EXTRAORDINAIRE

Se lui dirent que a la verité ilz ne sçavoient trouver remede a la maladie de sa fille et que son accident n'estoit point naturel, mais la meist en sa *vielle tour fort enserree* et que la il en attendit la volenté des dieux, qui sont secrets et qui voeulent estre maintenus secretement. Sy tost que Zellant vey qu'il n'avroit autre conseil de sa fille, il en fut moult doulant, combien qu'il s'accorda a l'oppinion des maistres. Car puis que nulle medecine n'y pouoit rien ouvrer, il delibera de *la faire enfermer en la vielle tour toute seulle et tant fort enserree qu'il ne seroit homme vivant qui y entrast*, fors lui seul et une moult ancienne dame qui estoit sa soeur, et la le yroient veoir chascun jour. Ainsi que les maistres le conseillerent, il fut fait, car il fist porter la pucelle tout *au plus hault de la tour et la fist couchier en ung lit, le plus noblement atinté* qu'il peut faire ordonner. Ce fait, *il fist fourbatre toutes les entrees de la tour, fors une fenestre qui estoit vers orient et au plus hault, ou la pucelle gisoit.* (p. 66)

Et comme Troÿlus estoit en celle doute, il voit a l'un des lez de la chambre l'aournement d'un *lit moult riche et noble, comme se ce fust pour une royne*, car le ciel et les courdines estoient plus blanches que nege. (p. 86)

3. LE RÉVEIL DE LA MORTE VIVANTE

3.1. LA NATURE DU RÉVEIL

3.1.3. RÉVEIL PAR L'ENLÈVEMENT DE L'OBJET CAUSANT LA MORT APPARENTE

Quant la bonne dame vey l'enffant et que la damoiselle dormoit encores, elle en fut moult esmerveillie. Et encores le fut elle plus, car elle vey que l'enffant nouveau né tendoit le col amont comme s'il voulsist querre la tette sa mere, auquel il advint qu'il trouva *le petit doy d'elle, qu'il commença a suchier tresfort.* Et tant le sucha qu'il se print a toussir. La dame, qui ce regardoit, en ot pitié. Sy le print entre ses bras et dist : « Ha ! jenne creature, ce n'est pas merveilles se vous avez toussi, car il y avoit pou de liqueur en ce que vous avez suché ! » En disant ces parolles, la damoiselle *s'esveilla* (...) (p. 210).

3.2. LES « ACCESSOIRES » POUR LE RÉVEIL

3.2.1. CURE DE RESSUSCITATION PROPOSÉE PAR UNE PERSONNE

« Hault chevalier, ne vous anoit.
Se tel proesse en vous avoit
*Qu'entrissiez par dedens la tour
Ou la belle de noble atour
Se gist orendroit comme pierre,
Puis qu'eslissiez par la raïere
Le fruit ou gist la medecine,
Garye seroit la meschine.* »
[...]

« ... Amours trouvera la raïere
Et *Venus, qui scet la maniere
Du fruit trouver, le queillera...* » (p. 80)

« Ha ! franche dame, vous mesmes me promistes que se je pouoie trouver maniere de entrer en celle tour, que Amours *m'enseigneroit la raïere ou gist le fruit dont la pucelle doit estre garye*, et vous mesmes *le me devez aprendre a coeillier, car je ne sçay ou celle herbe croit !* [...] » (p. 89)

3.2.2. OBJET RESSUSCITANT

« Or sus, sire chevalier, et acquitez vostre foy, car pour ceste fois il peut souffire et aussi le fruit est cocilliet dont la belle sera garie. » (p. 90)

Blandí de Cornualha

D 1964 Magic sleep induced by certain person. D 6 Enchanted castle. F 771 Extraordinary castle. D 1960 Magic sleep. D 1960.3 Sleeping Beauty. B 172 Magic bird. B 450 Helpful birds. D 1978 Waking from sleep. E 50 Resuscitation by magic.

1. LA MORT APPARENTE

1.1. LA NATURE DE LA MORT APPARENTE

1.1.2. CATALEPSIE

1.1.2.4. SOMMEIL MAGIQUE

1119–1121

Che mon maystre a batalhat
Per una *dona encantada*
Che en esta terra s'es trobada⁴⁰³

1306–1307

Si sabes per esta encontrada
Una *donzella encantada*

1373–1374

E estava se esetada
Sobre un liech *tota encantada*

1.2. LES TRAITS PHYSIOLOGIQUES

1369–1374

Dins una cambra la donzella,
Chi era *gratiosa e bella* ;
De grant beutat ela resplandia
Tant era *bella e jollia*.
E estava *se esetada*
Sobre un liech *tota encantada*.

1379–1380

E quant Blandim vi la donzella,

⁴⁰³ *Blandin de Cornouaille*, Introduction, édition diplomatique, glossaire par C.H.M. van der Horst, Mouton, The Hague – Paris, 1974.

Che era *mout blancha & mot bella*

1.3. LES « ACCESSOIRES » POUR LA MORT APPARENTE

1.3.1. PERSONNE CAUSANT LA MORT APPARENTE

1314–1320

Ma sorre es, si a vos plais.
E e dedins aquel pallais,
D'aqui no pot ysir jamais.
Car *nostre payre l'ancantet*
En aquels temps che el perdet
Tot son contat & mais sa terra,
Ayso fu per la granda gherra ;

2. LE LIEU DE REPOS DE LA MORTE VIVANTE

2.2. LA MORTE VIVANTE NON ENTERRÉE (BELLE ENDORMIE)

2.2.1. L'ENDROIT EXTRAORDINAIRE

1120–1123

Per una dona encantada
Che en esta terra s'es trobada,
Que goardon .x. bons cavaliers
En un castel che es ayssi pres.

1314–1322

Ma sorre es, si a vos plais.
E e dedins aquel pallais,
D'aqui no pot ysir jamais.
Car nostre payre l'ancantet
En aquels temps che el perdet
Tot son contat & mais sa terra,
Ayso fu per la granda gherra ;
E va layssar .x. cavaliers
En garda c'omme non sa intres.

3. LE RÉVEIL DE LA MORTE VIVANTE

3.1. LA NATURE DU RÉVEIL

3.1.2. RÉVEIL GRÂCE À UNE CURE

1609–1622

Adonquas lo dich donzel
Va penrrre lo blanc aosel.
E dirai vos consi el feis.
La man de la donzela pris,
E va li metre plannamens
Astor desus verayament.
Et la donzella, quant santi
Lo blanc astor de sobre si,
Tantost ella *cobret la vida,*
& fo sanada e goarida.
E tot denpes se va levar,

E tantost de present comanzet a sospirar.
E estet fort maravelhada,
Car l'avia *deslieuerada*.

3.2. LES « ACCESSOIRES » POUR LE RÉVEIL

3.2.1. CURE DE RESSUSCITATION PROPOSÉE PAR UNE PERSONNE

1384–1394

« Sabes vos en aquest castel
Nulla causa ni nulla res
Per que hom la deslieures ? »
Adonques repon lo donzel :
« Gentil senhor, hoc ! Un aussel
Che on appella blanc astor.
E es sa ins dins una tor.
Aquel convien che conquistes,
Si ma sor deslieurar volles.
E si vos plais a conquistar,
Diray vos con aves a far.

1597–1606

Adonquas els s'en van annar,
E a la donzela s'en van intrar.
Et quant els li foron davant,
Lo donzel de bon tallant
Dis a Blandin : « Gentil senhor,
Baylas me vos lo blanc astor,
Car jou *sabe de temps passat*
La siena grant proprietat ;
E jou garay de contenenent
La myene sorre verayment. »

3.2.2. OBJET RESSUSCITANT

1386–1389

« Sabes vos en aquest castel
Nulla causa ni nulla res
Per que hom la deslieures ? »
Adonques repon lo donzel :
« Gentil senhor, hoc ! Un *aussel*
Che on appella *blanc astor*.

1582–1596

L' *austor* el prent, e tenc sa via.
E intren s'en en lo castel,
E trobet tantost lon donzel
Aqui prest e aparelhat
An las donzelas, per veritat,
Che aqui tos l'esperaven.
D'en junenhols a Dieu pregavan
Che li dones forssa e vigor
A *gazanhar lo blanc astor*.
Adonc B. dis al donzel :
« Es aquest aquel hostel

Che vostra sor pot deslieurar ?
Car aotre non pode trobar. »
Adonc dis lo donzel : « Per veritat,
Aquo es el, Dieu n'alha grat ! »

1601–1617

Dis a Blandin : « Gentil senhor,
Baylas me vos lo *blanc astor*,
Car jou sabe de temps passat
La siena grant proprietat ;
E jou garay de contenent
La myene sorre verayment. »
Dis Blandin : « Trop ben disses.
Ve-l ves aysi : vos lo penrres ! »
Adonquas lo dich donzel
Va penrre lo *blanc aysel*.
E dirai vos consi el feis.
La man de la donzela pris,
E va li metre plannamens
Astor desus verayment.
Et la donzella, quant santi
Lo *blanc astor* de sobre si,
Tantost ella cobret la vida,
& fo sanada e goarida.

Frayre de Joy e Sor de Plaser

D 1960 Magic sleep. D 1960.4 Deathlike sleep. D 1960.3 Sleeping Beauty. D 2167 Corpse magically saved from corruption. V 60 Funeral rites. E 175 Death thought sleep. D 1149.2 Magic tower. F 772 Extraordinary tower. F 842 Extraordinary bridge. F 842.1.1 Crystal, glass bridge. F 846 Extraordinary bed. D 1711 Magician. D 1711.2 Virgil as magician. N 845 Magician as helper. D 1810.0.2 Magic knowledge of magician. T 500 Conception and birth. B 300 Helpful animal. B 172 Magic bird. B 211.3 Speaking bird. B 450 Helpful birds. B 512 Medicine shown by animal. D 771 Disenchantment by use of magic object. D 771.11 Disenchantment by flower. D 965 Magic plant. D 965.12 Magic grass. D 1500.1.4.1 Magic healing grass /flower/. D 1978 Waking from sleep. E 50 Resuscitation by magic. E 105 Resuscitation by herbs. D 771.11 Disenchantment by flower. F 814 Extraordinary flower. F 950 Marvelous cures. D 1978 Waking from sleep.

1. LA MORT APPARENTE

1.1. LA NATURE DE LA MORT APPARENTE

1.1.2. CATALEPSIE

1.1.2.3. ÉVANOUISSEMENT/ SOMMEIL PRIS POUR MORT

24–29

E car mort vay et say e lay,
Sovent trop mays c'obs no seria,
La puncela *mori* .I. dia
Sobre la taula on menjava
Mentre que-ls juglars escoltava
E-ls menjars eren plus plasents ;⁴⁰⁴

118–121

Lo fill del rey de Florianda
Ausi parlar de la donseyla
Con vivent era fresqu'e bella,
E *morta* pus beyla .C. tans

285–306

Anch mays no fo de nulla jent
Dona morta que consebes
Infant, e que, *morta*, viu l'ages ;
Que les vives son a ventura
De mort com an lur criatura.
Glorios Deu, ara-us plagues
Que çesta *morta* viva tornes,
Si com n'a mortes mantes vives,
De mortes, son vas esquives ;
Null temps vi hom algu vivir
Tots jorns, veu hom los vius morir,
Mas morts non veu hom negu viure.
Be se faria aitan delliure,
Pus Nostre Senyor ho volgues,
Com volch que *morta* infant agues
Don feu miracle precios,
Mas aquest seria mays bos
E mays de gaug a nos seria. »

526–527

[...] con fo del meu *morir*,
Ne con se poch far de garir

561–563

No vulles, pus que m'as estorta,
C'ades *torn altre vets morir*
Car mort es fort greu a sofrir ;

593–594

« ... Et son en major mal tornada

⁴⁰⁴ *Nouvelles courtoises occitanes et françaises*, Éditées, traduites et présentées par S. Méjean-Thiolier et M.-F. Notz-Grob, Livre de poche, Lettres gothiques, 1997.

Que quant era morta .C. tans. »

602–603

Mes amar' encar' esser *morta*

Que viv' ...

774–776

E conteron la maravilla

Del jay que avia lur filla

Estorta del *muridatge*...

1.2. LES TRAITIS PHYSIOLOGIQUES

55–57

Tan bel cors sots terra fos mes ;

Que no paria ver per res

Que fos *morta* tan sòptament,

76–89

La mayre e-l payre la anava

Un jorn en cascuna setmana

Veer lur fiyla con si fos sana.

Lur fiyla era fresca ab clar vis

Coma rosa ni flors de lis.

[...]

E-l vis de la morta tan gent,

E-l lit tan bel en que jasía,

E la garlanda que tenia

E-l cap, tan rica e tan cara,

E la boca fresca e clara,

E les dents e les mans tan blanques...

118–121

Lo fill del rey de Florianda

Ausi parlar de la donseyla

Con vivent era fresqu'e bella,

E morta pus beyla .C. tans...

146–154

E cant viu *la fresca color*

E la beutat de la donseyla

Dix : « Anc ulls non viren tan beyla,

N'en poch anc *Natura* ges far,

Ni boca dir, ni cor pensar.

No es morta ges, ans es viva,

Car persona mort' es esquivá,

E aquesta fa bons saubers

Al cor e als uyls grans plasers.

2. LE LIEU DE REPOS DE LA MORTE VIVANTE

2.2. LA MORTE VIVANTE NON ENTERRÉE (BELLE ENDORMIE)

49–55

Con lo cors a Deu porterón,

Cant plorans lo vas serqueron,
Plens de consir ab mal trayre,
Mas denant tuyt dix l'emperayre
Que ja sa fiyla *no seria*
Soterrada, car no-s tenya
Tan bel cors sots terra fos mes ;

2.2.1. L'ENDROIT EXTRAORDINAIRE

64–75

E feu la portar beylament
En un loc defors la ciutat,
On hac .I. verger en un prat.
Al mig fo fayta una tor
Pinxa d'aur ab manta color.
E entorn del verger corria
Un'aigua tal c'om no i podia
Passar mas per .I. *pont de veyre ;*
Prim, cert, era, podets m'en creyre,
Car *fayt fo ab encantament,*
Qu'esters lo payre solament
E la mayre, *hom no y passava.*

81–101

Lay avia molt d'altres *flors*
E erbes ab *bones odors,*
Car la obra era plazent ;
E-l vis de la morta tan gent,
E-l lit tan bel en que jasia,
E la *garlanda* que tenia
E-l cap, *tan rica e tan cara,*
E la boca fresqua e clara,
E les dents e les mans tan blanques,
E los xants d'auceyllhs per les branques
Tant dols, tant bo per escoltar,
Tostemps volgr'om layn estar,
Oblidant cant que vist agues.
E tot entorn del loch apres
Tres legues, aquells qu'en passaven,
E y venien e y gardaven
L'ayga e-l prat e-l pont e la tor,
N'avien al cor tan gran dolsor
Qu'en perdien tot lur viatyre,
E dizien que dins l'estatyre
Era *Paradis, ...*

123

E-l loch ab *encantament fayt ;*

141–143

Lay on la donseyla jasia,
On, segons que-l Libre dizia,
Avia de les jornades .C.

3. LE RÉVEIL DE LA MORTE VIVANTE

3.1. LA NATURE DU RÉVEIL

3.1.2. RÉVEIL GRÂCE À UNE CURE

367–373

L'erba mig an' anet sercan,
Ans que l'agues, perm ans repayres.
Aycel jorn que-l viu l'emperayres
Hi entret dins la tor de pla,
Mes li l'erba sus en la ma
A la donsela, qui-s dresset
Sobre-l lit,...

3.2. LES « ACCESSOIRES » POUR LE RÉVEIL

3.2.1. CURE DE RESSUSCITATION FAITE PAR UN ANIMAL – PROPOSÉE PAR UNE

PERSONNE

317–342

E quan foren defors, ells viren
Venir de luyn *un jay* volan,
Al bech una erba portan,
[...]
Vergili, qu'aycella saysos
Avia noyrit un bon jay,
Qu'era verts e vermells, so say,
Blanch, neyre, groch, indis ho blaus,
Avia cresta com a paus,
E-l bech vermells, si com cells an
De la terra de Pestre Johan,
Car aytalls son tots cells de lay.
E-l jay anava say e lay
Ffar e dir tot ço c'om volia,
E totes les erbes sabia
E conexia lur vertuts,
E portava breus e saluts
E noves, mils qu'altre missatge,
E sabia de tot languatge,
E mils que-l mestre encantava.

774–776

E conteron la maravilla
Del *jay* que avia lur filla
Estorta del muridatge...

3.2.2. OBJET RESSUSCITANT

367–373

L'erba mig an' anet sercan,
Ans que l'agues, perm ans repayres.
Aycel jorn que-l viu l'emperayres
Hi entret dins la tor de pla,
Mes li l'erba sus en la ma

A la donsela, qui-s dresset
Sobre-l lit,...



Figure 1. *selinon agrion heteron* (Dioscoride, II, 175)

SYNTHÈSE EN HONGROIS

Doktori értekezésem témája a „tetszhalott lány” (*la « morte vivante »*) motívumának vizsgálata a középkori francia és okszitán elbeszélésekben. Dolgozatom első részében (PARCOURS LINGUISTIQUE) nyelvészeti szempontok alapján tártam fel a motívum ismérveit: a pontos meghatározás után elkészítettem a tipológiát, majd a lexikai sajátosságokat vizsgáltam a jellegzetes szófordulatok és szókapcsolatok kimutatásával. Kutatásaim során arra a megállapításra jutottam, hogy noha a két ismert és közkedvelt irodalmi motívum, az „élve eltemetett lány” (*la « vivante ensevelie »* – lásd Júlia tetszhalála Shakespeare színpadi művében) és az „alvó szépség” (*la « belle endormie »* – lásd Charles Perrault: Csipkerózsika), egymástól meglehetősen távol állónak tűnik, kialakulásukat és fejlődésüket tekintve szorosan kötődnek egymáshoz. A középkori francia és okszitán elbeszélésekben valójában mindkettő egy és ugyanazon motívumnak, a „tetszhalott lány” motívumának különböző változata. Mindkét esetben az elbeszélés egy olyan jelenetéről van szó, ahol tettetés, *katalepsia* vagy mágikus álom hatására a hősnő rövid időre mozdulatlanná, élettelené válik. A két motívum közötti különbséget a következőképpen határoztam meg: az „élve eltemetett lány” esetében a hangsúly egyértelműen a halál tényén van. A hősnőt, mivel a halál tökéletes látszatát kelti, sírba is helyezik, ahonnan ébredése után (vagy a színlelést megszüntetve) éppen és sértetlenül szabadul ki. Több francia elbeszélésben ez a motívum a „nem kívánt házasság”, illetve a „szerelmi háromszög” témákhoz kapcsolódik. Az „alvó szépség” motívumánál ezzel szemben a hangsúly a meszeszerű látványon van, ami sejteti, hogy a hősnő nem halt meg, ezért el sem temetik őt: a fiatal lány élettelen teste, amelynek szépsége és üdesége több nap eltelte után sem változik, egy különleges, csak a kiválasztottak számára megközelíthető helyen nyugszik. A motívumhoz tehát számos „csodás” elem is társul: a frissességét megőrző „halott” test látványa, a világtól elzárt és a természetfölöttitől átjárt hely, a csodás gyógyulás, sőt egyes középkori változatokban megjelenik az álomban történő gyermekszülés motívuma is. A „tetszhalott lány” motívum ezen második változata lett a későbbi Csipkerózsika-mesék központi eleme.

Vizsgálódásaim során fontosnak tartottam felvázolni a „tetszhalott lány” és tágabb értelemben a „tetszhalál” motívum, mint kedvelt regényelem, fejlődési útját is. Jóllehet nem a forráskutatás – az udvari irodalom eddig ismeretlen előképeinek kimutatása – volt az elsődleges célom, e téren is születtek eredmények. A görög regénynek a francia középkori irodalomra gyakorolt hatását – az időbeli, térbeli és nyelvi távolságok miatt – a

szakirodalomban eleve kizárták, és ennek megfelelően nem is vizsgálták. Ám épp a „tetszhalott lány” motívumának vizsgálatával egyértelműen és világosan kimutatható, hogy a bizánci közvetítés kapcsolatát teremtett az ókori görög és a középkori francia regényirodalom között. E tekintetben különösképpen a 12. századi bizánci regényszerző, Theodoros Prodromos *Rhodanthé és Dosiklés* című regénye figyelemre méltó. A regényben szereplő tetszhaláljelenet ugyanis meglepő párhuzamokat mutat több korabeli francia elbeszéléssel is. Mivel azonban a „tetszhalott lány” motívuma már évszázadokkal korábban, az Ephesosi Xenophón *Ephesiaka* című regényében is szerepel, amelyből Prodromos egyértelműen merített, valószínűbbnek tűnik, F. Meunier feltételezésével ellentétben, hogy a szóban forgó motívumo(ka)t a francia szerzők vették át bizánci kortársuktól, és nem megfordítva. Az epizódot Prodromos művéből jelentősége miatt saját fordításomban idézem. Önálló fejezetet szenteltem tehát az európai regényirodalomban fellelhető előképeknek (LES PRÉFIGURATIONS LITTÉRAIRES DE LA « MORTE VIVANTE » EN TANT QU'ÉLÉMENT ROMANESQUE). A változás lényegét a motívum jelentésében és elbeszélésbeli szerepében sikerült kimutatnom. A „tetszhalott lány” motívum alakulását, irodalmi kultúrák közötti vándorlását a hellénisztikus kori görög szerelmi regényektől a 12. századi bizánci regényeken át az 5. századi *Historia Apollonii regis Tyri* című latin nyelvű regényig követtem nyomon. Utóbbiban a vizsgált motívum nemcsak az udvari elbeszélések, de számos szentélet, nevezetesen a *Legenda aurea*, számára is modellként szolgált. A felrajzolt ív alapján egyértelművé vált, hogy már ebben a korai szakaszban is az „élve eltemetett lány” és az „alvó szépség” motívuma párhuzamosan fejlődött.

A dolgozat harmadik részében a kutatásaim *corpusát* jelentő műveket elemeztem a korábbiakban kialakított szempontrendszer alapján. A „tetszhalott lány” motívuma a középkori elbeszélésekben jellegzetesen két történettípusban jelent meg: az általam „anti-Trisztán”-nak nevezett elbeszélésekben (*Eliduc, Cligès, Amadas és Ydoine*, Nestor és Néronés története – *Perceforest*), illetve a Csipkerózsika-történetekben (Troilus és Zelandine története – *Perceforest, Blandi de Cornwallha, Frayre de Joy e Sor de Plaser*). „Anti-Trisztán” elbeszélés alatt olyan műveket értek, amelyek cselekményének középpontjában a „trisztáni” problémakör áll (a szerelem és a nem kívánt házasság kényszerének szembenállása), ahol azonban a házasságtörés elkülöníthetővé válik, és tragikus végkifejlet helyett a történet boldog véget ér. Ezekben az elbeszélésekben szinte kivétel nélkül a hősnő tetszhalála, az „élve eltemetett lány” motívum jelenti a fordulóponthoz vezető boldog végkifejlethez vezető. A középkori Csipkerózsika-mesékben ugyanakkor kizárólag az „alvó szépség” motívum szerepel, amely a történet központi témájává válik. Az „anti-Trisztán” történetek közül (LA

« MORTE VIVANTE » DANS LE RÉCIT MÉDIÉVAL I. : « RÉCITS ANTI-TRISTANIENS ») elsőként Marie de France *Eliduc* című lai-jét vizsgáltam, amelyben a „tetszhalott lány” motívum még egyfajta köztes állapotban mutatkozik meg, az „élve eltemetett lány” és az „alvó szépség” jellegzetességei egyaránt megtalálhatók benne. Az elemzés során világossá vált: bár ez a mű szoros értelemben véve még nem nevezhető Csipkerózsika-történetnek, a későbbi tündérmese központi témájának meghatározó elemei már egytől egyig megtalálhatók benne. Ezzel szemben Chrétien de Troyes *Cligès* című regényében Fénice tetszhalála az „élve eltemetett lány” motívumának tökéletes példája, amely jelentősége folytán előképe lett a legtöbb későbbi francia elbeszélésnek, amelyben a „tetszhalott lány” motívum szerepel. Jóllehet a *Cligès* utóéletét többé-kevésbé pontosan nyomon tudjuk követni, az előzményekkel, a jelenet mintájával kapcsolatban csak bizonytalan feltételezések születtek. Eddig csupán egy mára elveszett bizánci elbeszélést, Salamon király feleségének történetét idézte a szakirodalom lehetséges forrásként. Ennek a kérdésnek jártam utána az elemzést követő fejezetben. A *Cligès* és Xenophón regényének (*Ephesiaka*) összevetése során arra a következtetésre jutottam, hogy Chrétien de Troyes egyidejűleg több hagyományból is meríthetett. Az előképeket – beleértve Xenophón regényének Bizáncban is továbbélő elemeit – azonban nem közvetlenül vette át, azokat nem szolgáiban másolta, hanem a motívumot virtuóz eredetiséggel, olykor némi humorral fűszerezve újraértelmezte, és az udvari körök ízléséhez igazította. Chrétien művének elemzését követően a 13. századi *Amadas és Ydoine* című regény tetszhalottjelenetét vizsgáltam, ahol a motívum ugyancsak az első, az „élve eltemetett lány” változatban jelenik meg, ráadásul itt is „anti-Trisztán” típusú elbeszélésbe ágyazva. Jóllehet a regényszerző eredeti szándéka minden bizonnyal az volt, hogy a korabeli közönség előtt jól (elsősorban Chrétien regénye alapján) ismert „élve eltemetett lány” motívumát ötletesen és kifinomult változtatásokkal újírja, néhány új elemnek köszönhetően („haragvó istennő / párka, aki átkot szór az újszülöttre”, „gyűrűcsere”) ez a regény is a Csipkerózsika-történet elbeszéléstípus kialakulásának egyik kiindulópontjává vált. A Nestor és Neronès történet (*Perceforest*) tetszhaláljelenete, amelyben az „élve eltemetett lány” motívuma egyértelműen és jól kimutathatóan jelenik meg, további narratológiai érdekességgel is szolgált: az epizód ugyanis a regény későbbi részében újra előkerül, ezúttal a hősnő előadásában. Itt egy elbeszéléstechnikai jelenségre hívtam föl a figyelmet, amely véleményem szerint tökéletesen alátámasztja a vizsgált motívummal kapcsolatban felbukkanó jellegzetes nyelvi megfogalmazások, fordulatok, szókapcsolatok használatának meghatározó jellegét. Míg a mesélő elbeszélésében az „élve eltemetett lány” motívuma összes „díszletével” együtt jelenik meg (sápadt, egyértelműen élettelennek látszó hősnő, temetési szertartás, díszes sír stb.),

addig Néronès ezeket az elemeket csupán érinti: szűkszavúan meséli el az események azon részét, amelyek a furfangos tettetésre vonatkoznak, mellőzi a jellegzetes nyelvi fordulatokat is, a hangsúlyt pedig az elszenvedett kinzásokra helyezi át. Amint a motívumot meghatározó nyelvi (lexikális) és a motívumra jellemző tartalmi kiegészítő elemek („díszletek”) a szövegből kikerülnek, az elbeszélés az olvasó számára inkább egyfajta szentmártíromság-történetnek, semmint tetszhaláljelenetnek tűnik. Az epizód újraírt változatának vizsgálata rávilágított arra, hogy a motívumhoz kapcsolódó kiegészítő elemek hangsúlyos megjelenítése és a *topikus* kifejezések, fordulatok alkalmazása valójában a motívum megjelenítésének fontos és elengedhetetlen alapja. A következő fejezetben (LA « MORTE VIVANTE » DANS LE RÉCIT MÉDIÉVAL 2. : « BELLES AU BOIS DORMANT MÉDIÉVALES ») a második elbeszéléstípushoz tartozó műveket tárgyalom. A Charles Perrault meséjéből jól ismert Csipkerózsika-történet első változatait középkori elbeszélésekben találjuk: e címen egy francia (*Perceforest*) és egy okszitán (*Blandí de Cornualha*) lovagregényt majd egy okszitán nyelvű novellát (*Frayre de Joy e Sor de Plaser*) mutatok be. Troilus és Zellandine történetében (*Perceforest*) már csaknem az összes olyan elem megtalálható, amelyek a modern Csipkerózsika-mese jellegzetes vonásai. Ugyanakkor, tekintve, hogy nem önálló elbeszélésről van szó, és a történetet – a regény egészének sajátossága folytán – erősen átszínezik a kalandos, lovagi és parodisztikus elemek, szoros értelemben véve még nem beszélhetünk a klasszikus tündérmese megjelenéséről. A *Perceforest* regény azonban különösen érdekes, mivel a motívum mindkét változata egyaránt megtalálható benne. A két történet (Nestor és Néronès története; Troilus és Zellandine története) elemzésekor számos reminiscenciát fedeztem fel, amelyek a „tetszhalott lány” motívumát felhasználó korábbi francia regényekből származnak, és amelyek (függetlenül attól, hogy melyik változathoz tartoztak) mindkét történetet átszőtték. Ez a tény megerősített abban a tézisemben, hogy a középkori szerzők számára a motívum két változata egyáltalán nem különült el egymástól. A *Blandí de Cornualha* című okszitán lovagregényben az „alvó szépség” motívuma meglehetősen kidolgozatlanul, elnagyoltan jelenik meg. Véleményem szerint e tekintetben az elbeszélést inkább a népmesei struktúrákkal, semmint konkrét irodalmi előképekkel rokoníthatjuk: a történetbeli események a lélektani kidolgozást szinte teljesen kiiktatva, szárazon és tényszerűen követik egymást, az egyes alapotívumok (népmesék esetében folklórmotívumok, az okszitán regényben az Artúr-regények kliséi) vázlatosan, csupán nagy vonalakban jelennek meg. Mindazonáltal, jóllehet az „alvó szépség” motívuma ebben a regényben a más művekben olvasottakhoz képest csupán halvány lenyomat, a korabeli olvasót ez bizonyára nem akadályozta abban, hogy élvezettel olvassa, úgy, ahogyan azt a mai olvasó

is teszi a népmesékkel, bármilyen legyen is a narráció irodalmi értéke. Ezzel szemben az ugyancsak okszitán nyelvű *Frayre de Joy e Sor de Plaser* című novellában az „alvó szépség” motívuma teljes pompájában jelenik meg: a *Perceforest*-vel ellentétben itt már önálló történetről van szó, az „alvó szépség” a történet központi elemévé vált. Jóllehet a *Perceforest*-hoz hasonlóan – a herceg titkos látogatásainak következményeképpen – az alvó szépség ebben az elbeszélésben is, még ébredése előtt gyermeket hoz a világra, a téma szövegszerű kidolgozását tekintve sokkal visszafogottabb és „udvaribb”, mint francia párja. A francia és okszitán művek elemzése mellett elsősorban narratológiai szempontokat figyelembe véve igyekeztem egyéb érdekességekre is rámutatni. Ezek is egytől egyig az egyes elbeszélések tetszhaláljelenetéhez kapcsolódnak (így például a *Historia Apollonii regis Tyri* című regényben és a *Perceforest*-ban a rejtvények és az álmok narratológiai vonatkozásait vizsgáltam, illetve részletesen elemeztem a „ki nem mondás” és az „elbeszélés megsokszorozásának” játékát a *Perceforest*-ban).

Doktori értekezésemben a „tetszhalott lány” motívumának fejlődését mutattam be az európai irodalom különböző korszakaiban, a folyamatosan változó hagyományban, eddig ismeretlen intertextuális vonatkozásokat tártam fel az egyes elbeszélések között. Kutatásaimmal azt bizonyítottam, hogy a vizsgált motívum két változata, az „élve eltemetett lány” és az „alvó szépség”, minden különbözősége ellenére, elválaszthatatlan egymástól, legalábbis ami hosszú és összetett fejlődési útjaikat illeti. Dolgozatomban elsősorban az említett motívumok azon változásait vizsgáltam, amelyek az irodalmi kultúrák közötti vándorlás következményei. A görög, latin, ófrancia és okszitán nyelvű szövegek filológiai elemzésével arra törekedtem, hogy nyomon kövessem e motívumok nyelvi jellegzetességeinek (lexikai sajátosságok, motívumbeli *terminus technicusok*), narratológiai szerepének, illetve jelentéstartalmának változásait. Számos példa elemzése alapján mutattam be ezeket a folyamatokat, miközben igyekeztem kiemelni a francia szerzők elbeszélőtechnikai és regényírói mesterfogásait is. Utóbbiak olykor az antik előképeket is túlszárnyalják. Épp a francia szerzőknél válik a „tetszhalott lány” motívuma egyszerű regényelemből központi, meghatározó regényelemmé. Ez a fejlődés alapozza meg olyan későbbi, világirodalmi jelentőségű művek témáját, amelyek végkifejlete erre a motívumra épül, gondoljunk a már említett Shakespeare *Rómeó és Júliájára*, vagy a kizárólag ezt a motívumot kiteljesítő, Charles Perrault-tól feldolgozott *Csipkerózsika* mesére.