

Sources et composition de Jehan et Blonde

La recherche des sources est une entreprise ingrate. Dans l'hypothèse la plus favorable, quand la recherche aboutit à la découverte, il faut encore se demander avec quelle assurance une telle assignation en paternité peut être établie et en quoi elle est éclairante. Souvent l'impossibilité de répondre à la première question dissuade tout simplement de poser la seconde. Mais l'attitude inverse n'est pas moins possible. Si l'éclairage apporté sur l'œuvre lorsqu'on suppose l'existence d'une source donnée recoupe d'autres observations, on pourra y voir un argument en faveur d'une reconnaissance de la source présumée. Cela implique qu'une recherche des coïncidences entre les textes à étudier et ceux qui peuvent en être les pourvoyeurs s'accompagne d'une interrogation sur l'usage des motifs empruntés. Font-ils partie de la trame, de la structure profonde ou bien au contraire relèvent-ils de transformations ultérieures, d'ornements rajoutés ? C'est tout le problème de la composition de l'œuvre, sa méthode, sa chronologie, son orientation, qui se trouve ainsi posé, sans que cette approche soit en mesure de le résoudre à elle seule¹.

Dans cette perspective générale, la reconstitution du mouvement par lequel le roman *JB1* se constitue à partir de ses sources pourrait partir de trois considérations.

1 — En effet, la mise en relation de l'œuvre avec ses sources suppose une poétique de la création à partir des sources. Etant donné que cette poétique serait elle-même le lieu des conclusions que l'on peut tirer de l'étude des sources, le cercle devient aisément vicieux si l'on commence par poser en principe ce qui sera découvert en fin de parcours comme fait. Cette ornière logique n'est toutefois pas inévitable. Si l'on suppose à l'origine que certains principes ont pu être appliqués, on ne conclura pas nécessairement qu'ils l'ont été en fait. Cette hypothèse amène seulement à faire des observations qui débouchent sur des conclusions qu'elle ne prescrit pas.

1) Comme on peut s'en convaincre à l'aide des tableaux que fournissent les éditions allemandes ou anglo-saxonnes des œuvres contemporaines ou immédiatement précédentes, la littérature de ce temps se constitue à partir d'un puzzle d'emprunts. L'édition française de *JB1* ne donne pas de tableau comparable et affirme même d'entrée qu'«il ne paraît pas possible de trouver des sources à proprement parler au roman de *JB1*»². Évidemment pour une prudence de bon aloi, le terme de «source» implique des affirmations que l'on ne peut en toute rigueur assumer puisque la preuve irréfutable en fait nécessairement défaut. De plus, cela dépend toujours de la définition que chaque œuvre impose de ses sources par sa manière de les utiliser. Enfin, compte tenu du fait que la recherche sur *JB1* n'est pas très développée, l'impossibilité de trouver des sources risque de tenir au fait qu'on ne les a pas assez cherchées. Le mal ne serait pas alors sans remède.

Encore faut-il que l'on s'en tienne aux textes que nous possédons et qui, même s'ils ne peuvent toujours être datés avec la précision souhaitable, ont au moins l'avantage d'exister sans conteste. On ne saurait en dire autant des traditions folkloriques connues par des textes plus tardifs mais dont l'existence avant ceux que nous étudions est purement conjecturale. Lorsqu'elle a le choix de penser à partir de textes sur lesquels subsistent quelques incertitudes ou à partir d'une tradition orale dont on ignore tout, la philologie doit reconnaître où est sa vocation et son véritable profit. Au demeurant, lorsqu'elle se trouve, comme c'est parfois le cas ici, en face de textes apparentés dont on ne sait par des témoignages externes s'ils sont antérieurs ou postérieurs à *JB1*, la critique interne doit faire face seulement à deux hypothèses. Elle devra alors joindre à la comparaison des textes eux-mêmes celle des discours que l'on croit pouvoir tenir sur eux dans l'un et l'autre cas de figure. Il serait bien étonnant qu'elle ne puisse alors conclure à une plausibilité plus grande d'un côté que de l'autre.

2) Les auteurs médiévaux, comme les autres, sont censés avoir été guidés dans la composition de leurs œuvres par certaines normes que l'une des tâches de la critique est justement de déceler. Ces normes transparaissent dans les œuvres par le retour de certains phénomènes qui ont un caractère plus ou moins répétitif ou prennent la forme de régularités plus ou moins marquées. L'usage délibéré du terme «plus ou moins» n'est pas destiné à suggérer que l'on se trouve ici face à un domaine de nuances insaisissables à n'aborder qu'avec des précautions infinies et en dépit de scrupules paralysants. Il signifie

2 — Philippe de Rémi, «Jehan et Blonde», *Roman du XIII^e siècle*, édité par Sylvie Lécuyer, Paris, 1984, p. 17.

que les régularités comme les irrégularités doivent être relevées et appréciées selon leur degré. Lorsqu'il y a des régularités flagrantes, celles-ci doivent être marquées avec force et les écarts n'en doivent pas être réduits pour autant. Ils servent eux aussi à aiguillonner la réflexion.

Deux observations que la spécificité des genres littéraires et les disciplines scientifiques maintiendraient aisément séparées doivent ici être rapprochées. Première observation. Dans ses poèmes lyriques, Philippe de Rémi se présente comme un maître de la forme achevée, de la fidélité sans faille à une donnée métrique et compositionnelle. Lorsqu'on passe à *JB1*, la différence des genres n'entraîne pas, au moins en un sens, de rupture de style, puisque le roman se présente sous la forme d'un ensemble équilibré et harmonieux en trois parties du volume sensiblement égal : I. La conquête de Blonde (vv. 34-2192); II. La rencontre du rival et l'enlèvement de la bien-aimée (vv. 2193-4514); III. Le retour au pays natal et la consécration royale (vv. 4515-6180).

Deuxième observation. Dans son étude sur la structure du *Pauvre Henri* de Hartmann d'Aue, Jean Fourquet³ fait remarquer que la division en paragraphes, telle qu'elle a été voulue par les auteurs et assez correctement transmise par les copistes, n'a pas encore suffisamment été étudiée pour elle-même. Or elle fait apparaître un certain nombre de données spécifiques.

a) « Le volume moyen des paragraphes est de 24 à 26 vers... Mais les paragraphes de contenu sèchement narratif ne dépassent pas habituellement 16 à 20 vers, tandis que les discours, les dialogues peuvent en remplir plus de 50 »⁴. A quelques différences près, qui portent surtout sur le volume moyen du paragraphe, sensiblement plus élevé dans *JB1*, ces considérations valent aussi pour notre roman. On y trouve seulement deux paragraphes de 16 vers (1813-1828, 3897-3912), trois de 18 vers (1623-1640, 2115-2132, 4867-4884) qui présentent le caractère de conclusions un peu plates, deux de 20 vers (1441-1460, 3675-3696) qui donnent l'impression d'un remplissage forcé, exigé par les convenances mais sans grand intérêt pour l'auteur. A l'autre extrême, les paragraphes s'allongent nettement dès qu'il y a monologue, discours ou dialogue, comme si le rédacteur s'y trouvait non seulement porté mais emporté par le flot de la parole (1039-1100, 1289-1358, 1857-1928, 2249-2320, 2321-2392, 2543-2710, 2891-2958, 3059-3204, 3205-3276, etc.).

3 — Jean Fourquet, *Recueil d'Etudes*, Paris, 1979, p. 119.

4 — *Ibidem*, p. 121.

b) «Le choc de 4 paragraphes est l'unité narrative homogène, cohérente. L'articulation du récit se définit en nombre de blocs»⁵. On relèvera ici l'existence des blocs 371-586, 587-732, 733-896, puis 1289-1460, 1461-1828, 2049-2192, 2193-2424, etc. pour ne citer que le premier tiers du roman. Ces pratiques fréquentes dans la littérature allemande de la fin du douzième siècle et du début du treizième siècle ne sont pas a priori attendues chez un auteur français. Pourtant, même si elles ne sont pas observées avec la même rigueur, ces relations numériques sont trop fréquentes pour être le fruit du hasard. Sans doute auront-elles été véhiculées par une formation rhétorique commune. Elles constituent quoi qu'il en soit une partie non négligeable du cadre formel par rapport auquel il conviendrait de situer les emprunts de Philippe à ses sources⁶.

3) Ces emprunts contribuent tantôt à la constitution même des régularités projetées tantôt à leur destruction par les écarts qu'elles entraînent. Cela permet justement de distinguer les fonctions assumées par les sources, certaines étant fondamentales et d'autres accessoires. Mais ces différences de statut recouvrent aussi des écarts temporels. Les sources fondamentales interviennent nécessairement plus tôt dans la création de l'œuvre que les sources accessoires. Par là nous disposons donc d'un moyen d'investigation relatif à une donnée jusqu'à présent inaccessible : la chronologie interne de l'œuvre. Celle-ci n'est pas sortie toute armée du cerveau de son concepteur qui n'aurait eu ensuite qu'à la rédiger d'un trait. A plus forte raison si l'on admet que la création littéraire de ce temps est d'abord un montage de traits empruntés. Certes l'auteur a dû commencer par son commencement, mais qu'est-il advenu ensuite ? Jusqu'où a-t-il rédigé d'après quelle source ? Et surtout : quelle nouvelle source a-t-il intégré à un discours préexistant ? Sans doute la composition de l'œuvre ne s'est-elle pas effectuée globalement, à partir du moment où le poète aurait rassemblé l'ensemble de sa documentation, mis au point son plan, commençant alors seulement à rédiger. Compte tenu de la rareté et du prix des manuscrits où se trouvaient consignées les sources, il est probable que l'auteur aura, au fur et à mesure qu'il avait un texte à sa disposition, rédigé le passage correspondant de son œuvre sous la forme qu'il concevait alors comme définitive. De nouvelles sources survenant ont donné lieu non seulement à la rédaction de passages ultérieurs selon le même principe, mais à enjolivement de passages déjà rédigés.

5 — *Ibidem*, p. 89.

6 — C'est une autre question de savoir quels romans français de son temps s'y plient aussi. Il serait intéressant de le rechercher.

Le héros quitte sa famille et reçoit un excellent accueil à une cour étrangère

Le premier bloc de paragraphes (vv. 49-246) montre le héros quittant sa famille et bien accueilli à la cour du comte d'Oxford. Ce bloc fait d'emblée exception à la règle hypothétique des quatre paragraphes puisqu'il en comporte cinq, aussi bien qu'à celle du volume égal de ceux-ci, puisque le nombre de vers varie de 26 à 62. Il se compose comme suit :

- vv. 49-82 (34 v.) Jehan, fils aîné du chevalier de Dammartin, veut partir pour l'Angleterre.
- vv. 83-116 (34 v.) Il prend congé de sa famille, passe la Manche et arrive à Londres.
- vv. 117-158 (42 v.) Il rencontre un jour le comte d'Oxford qui l'engage comme écuyer.
- vv. 159-220 (62 v.) Le comte et la comtesse proposent à Jehan d'être au service de leur fille.
- vv. 221-246 (26 v.) Jehan accepte.

Le thème du jeune homme qui arrivé à l'âge adulte veut quitter sa famille pour prouver sa valeur au loin est un lieu commun de la littérature du temps. L'âge varie ainsi que la situation sociale, et, par conséquent, le contenu spécifique de l'ambition. Souvent le départ est pour l'Angleterre, ainsi dans *Cligès*⁷ :

Tant fu preuz et de fier corage
Que por pris et por los conquerre
Ala de Grece an Engleterre (vv. 14-16)

qui correspond jusque dans la rime avec *JB1* vv. 45-46. La reprise narrative du thème en *JB1* vv. 75-82 paraît coïncider avec *Joufroi*⁸ :

Un jorn vint son pere proier,
Par grant amor dire et requerre,
Que l'envoiaist en Engleterre (vv. 104-106)

Dans le paragraphe suivant, le départ du héros rappelle à nouveau *Cligès* :

Et comant que il l'en aveingne,
N'est riens nee qui le deteigne
El mont, que n'an voist an Breteingne.

7 — *Cligès*, éd. A. Micha, Paris, 1970.

8 — *Joufroi de Poitiers*, éd. Percival B. Fay et John L. Grigsby.

Mes ainz est droiz que congié preingne
 A son pere que il s'an aille
 An Bretagne, n'an Cornoaille. (vv. 73-78)

Le fait qu'il prenne seulement un serviteur pour l'accompagner diffère des romans où il part en grand équipage. Mais il correspond au départ de Cristal dans *Cristal et Claire*⁹:

Cristal noient ne se targa,
 Maintenant son oire apresta.
 Et un sergant tot solement
 Mena o lui, n'ot plus de gent.
 Son pere et sa mere laisa,
 O son sergant se chemina
 Parmi bos et parmi valees. (vv. 515-521)

Sans être identique au chemin suivi par Joufroï

Or chevaucent a grand espleit
 Devers Engleterre tot dreit,
 Si ont tant lor chemin tenu
 Qu'al port de Diepe sunt venu (vv. 141-144)

pour aborder à Southampton, le voyage de Jehan comporte aussi la mention des deux ports de Boulogne et de Douvres qui le définissent ainsi que de la hâte qu'il y met.

Une fois à Londres, Jehan rencontre un personnage qui est comte d'Oxford, et, à ce titre, vraisemblablement emprunté à *Gui de Warewic*¹⁰:

Coens esteit de mult grant pris,
 Sires ert de tut le pais;
 De Oxeneford tote l'onur
 Sue esteit a icel jur. (vv. 43-46)

Jehan raconte son histoire et formule habilement une demande d'emploi. Le comte lui répond (*JB1* vv. 153-157) en des termes directement calqués sur *Cligès*:

— Et comant as non, biax amis?
 — Alixandres me fu nons mis

 — Alixandre, biax amis chiers,
 Je vos retieng molt volantiers (vv. 363-364, 367-368)

Le héros plaît beaucoup à ses nouveaux compagnons, comme Alexandre dans *Cligès*:

9 — *Cristal et Claire*, éd. H. Breuer, Dresden, 1915.

10 — *Gui de Warewic*, éd. A. Ewert, Paris, 1932.

Molt se fet amer a chascun

 Tant s'est Alixandres penez
 Et tant fet par son bel servise
 Que molt l'aimme li rois et prise,
 Et li baron, et la reïne. (vv. 390; 412-415)

Son maître quitte Londres pour se rendre à Oxford, comme Arthur va de Winchester en Bretagne :

Li rois Artus an cel termine
 S'an vost an Bretagne passer. (*Ibid.*, vv. 416-417)

Il suggère de mettre Jehan au service de sa fille, tout comme le comte d'Oxford dans *Gui de Warewic*.

A sei l'ad donques apelé,
 Si lui ad dit e comandé
 Qu'il en la chambre alast,
 Sa fille Felice Saluast,
 E qu'il la deust le jur servir
 Ke ben lui vienge a pleisir.
 «Sire, dist il, mult bonement
 Frai jo vostre comandement». (vv. 179-186)

Le paragraphe *JB1* vv. 159-220 qui rapporte ce fait ne paraît pas seulement le moins nécessaire à l'action. Il est aussi le plus verbeux par triple amplification du dialogue autour de la fonction impartie à Jehan. Il pourrait donc avoir fait l'objet d'une adjonction qui aurait désorganisé le dernier paragraphe d'un bloc primitif composé approximativement des vv. 221-229 suivis des vv. 159-180.

Portrait de l'héroïne

Le portrait de la jeune fille qui va être l'héroïne du roman d'amour est évidemment une composante inéluctable du récit et les œuvres de l'époque s'y complaisent. Le nom qu'elle porte chez Philippe de Rémi paraît délivré du personnage de Soredamor, dans *Cligès*, qui fait elle-même des réflexions à ce sujet (vv. 959-980). Le traducteur¹¹ précise : « Sor (blond, en ancien français), qui entre dans le nom de Soredamor (la Blonde d'amour) ». Mais, dans son contenu comme dans sa forme, le portrait de Blonde paraît plutôt découler de celui que fait Robert de Blois de son héroïne dans *Floris et Lyriope*¹².

11 — *Cligès*, trad. A. Micha, Paris, 1969, . 36 note 1.

12 — Robert de Blois, *Sämtliche Werke*, éd. J. Ulrich, 3 vol., Berlin, 1889-1895.

- 185 Et con plus crut, plus amanda
Li anfes, et tant se prova
En beauté c'on ne pot sa per
En totes les terres trover
N'en Crestiens nen Sarrazins
190 Ne fut sa pers, ce est la fins.
Et se je faillir n'i cuidasse,
De sa beauté vos devissase
Une partie, car bien sai
Que je pas tant de sans nen ai,
195 Que tote la puisse descrire.
Nature qui en li se mire,
Ne se pot onques saouler
De soi en sa beauté mirer.
Car quant ele la voit tant bele,
200 Li cuers de joie li sautale
Si s'an cointoie molt et prise,,,
Que si très belc ovre a devise
Sot faire, car quant ele fit
Helainne, tot son tans i mist
205 S'entandit tant a bien ovrer
Que jai n'i cuidai recovrer
Que si bele ovre refesist,
Se tot son pooir i mesist.
Por ce ceste tant li agree,
210 Que la beautez li est doublee;
Car quant plus ovent bons ouvriers,
Plus sont apert de lor mestiers;
Et se l'on puet par bien ovrer
Mesure ne raison penser,
215 Si fut tant aperte nature
Qu'ale i ovrai muez que mesure,
Totes biautez furent por plaie,
Mais ceste fu por cuers atraire,
Por engignier et por sorprendre,
220 Qu'a poinnes s'an peüst desfendre
Nuns hons, tant fut religiöus,
Que de li ne fust covoitous
Et por s'amor ne foloiast,
Se biens de prés la regardast.
225 Car li chevoz Ysot la blonde,
Don on parla par tot lo monde,
Furent oscur envers les suens;
Onques ne fut si blanche riens.
Ses frons est et plains et polis,
230 Li sorcil brunet et votis,

- Les eaulz plus vars qu'en ai faucons ;
 Li nés n'est trop cors ne trop lons.
 Saphirs ne jaspes ne topaces
 N'est pas plus clere que sa face.
 235 Qui bien l'esgarde, c'est avis,
 Que ce soit rose sor la lis ;
 Oroilles droites et petites,
 Si con soient ou chief escrites ;
 Tant douz regart, tant plaisant chiere
 240 C'on n'i puet en nule meniere
 Deviser chose ne entendre,
 Que tant ne quant soit a reprendre.
 Les levres un petit grossates,
 Plus que cerises vermoillates ;
 245 Les danz sont blanc, menu serré,
 Con se fusent d'ivoire ovré.
 Qui de prés sentiroit s'aloigne,
 Muez l'an seroit une semaine.
 Por verité saroit avis,
 250 Que fust oudors de paradis.
 Lo manton blanc, petit forchié,
 Gorge blanche con nois nagié,
 Le col plain, blanc con flor de lis,
 Larges espauls, haut le pis,
 255 Lons braz et droiz et estanduz,
 Blanches mains grailles, doiz menuz,
 Hanches mollees et droiz rains.
 Quantqu'est aval, ne vaut pas moins
 En son endroit que ce d'amont.
 260 L'uns membres a l'autre respont
 Si a mesure et si a tire,
 Qu'amont n'avaul ne ai que dire.
 Si con je l'ai escrit trouvé,
 Nomnee fut Leriopé.
 265 Faucons, terquel et esprevier
 Sot bien porter et afaitier ;
 Molt sot d'eschaz, molt sot de taubles,
 Lire romanz et conter faubles,
 Chanter chançons, envoisëures,
 270 Totes les bones norritures,
 Que gentil famme savoir doit,
 Sot ele que riens n'i failloit.
 Helas, con mar fu s'apartez,
 Ses genz cors et sa granz beautez,
 275 Que tant de bien furent malmis
 Por orgoil qu'avoc se fu mis !

- Voirs est, sovant l'ai oï dire
 C'uns sous maus molt de bien enpire;
 N'en terre n'ai riens qui tant vaille,
 280 Qu'acune chose ne i faille.
 Se Deus eust mis avoc les biens
 Humilité, n'i faillit riens.
 Humilitez est la savours
 De totes vertuz et la flors.
 285 Nule vertuz per verité
 N'aimme Deus sanz humilité.
 Totes vertuz sont sanz merite
 S'umilitez avec n'abite.
 En li fu ele bien faillie,
 290 Car si l'ot orgulz malbaillie,
 Qu'ale n'oït onques perler
 Ne de çai ne de lai la mer,
 Ne prés ne loing de chevalier,
 Tant feïst du tot a presier,
 295 Que por beauté ne por valor
 Li vosist outroier s'amor.
 S'an fu ele sovant requise
 De toz les moillors et eslite
 Et d'amor et de mariäige.
 300 Mais tant par avoit fier coraige,
 Qu'ale cuida que nuns ne fust
 Si vaillanz qu'avoir la deüst.
 En sa beauté tant se fïa,
 Que toz chevaliers mesprisa.

Les coïncidences de détail entre ce portrait et celui de Blonde sont trop nombreuses pour être fortuites. Il y a ainsi correspondance au sujet des sourcils (*JB1* 263-264, *FL* 230) et du front (*JB1* 261-262, *FL* 229). Les propos sur le nez sont très proches, jusque dans la forme (*JB1* 266-267, *FL* 232). Sur les lèvres, le discours est quasiment identique avec même rime (*JB1* 299-300, *FL* 243). Ce qui est dit du menton (*JB1* 319 et *FL* 251) est identique. Quant à la gorge (*JB1* 323 et *FL* 252) et aux bras (*JB1* 340-341 et *FL* 255) les assertions correspondent. On évoquera en vain ici le topos de la beauté féminine, car un tel topos qui serait commun à un grand nombre d'œuvres de cette époque n'existe pas, sinon pour des traits fort généraux, souvent d'ailleurs empruntés à des portraits d'Iseult. Ce que Philippe de Rémi emprunte, à notre avis, à Robert de Blois ne figure pas sauf erreur dans d'autres textes. Robert de Blois paraît avoir exploité et développé le portrait de l'héroïne dans *Cristal et Claire*, et Philippe a choisi de reproduire seulement les innovations. L'ordre dans lequel celles-

ci se présentent, la longueur et la structure même du portrait qui fait alterner la description des charmes et la réflexion à leur sujet sont quasi identiques. Étranger à la composition quaternaire comme au volume normal des paragraphes, le portrait de Blonde présente le caractère des adjonctions tardives. C'est aussi une raison pour estimer qu'il s'agit d'un emprunt de Philippe à Robert plutôt que l'inverse.

L'écuyer mal tranchant

Le thème de l'écuyer tranchant qui néglige son service parce que la présence de sa belle l'en distrait n'est guère répandu dans la littérature romanesque de la fin du douzième siècle et du début du treizième. En dehors de *JB1*, il n'apparaît que dans *Amadas et Ydoine*¹³ et *Gliglois* qui, sur ce point, imite et améliore son prédécesseur. Ch. V. Langlois¹⁴ n'avait donc pas tout à fait raison de signaler à propos de l'oubli de trancher « ce trait est un lieu commun des romans du XII^e et du XIII^e siècles ». Il faudrait normalement plus de deux occurrences avant *JB1* pour être autorisé à déclarer qu'il s'agit déjà à ce moment d'un lieu commun. Que *JB1* s'appuie sur des motifs qui, après lui, entreront dans un lieu commun qu'il aura contribué à constituer ou dont il aura ouvert la voie, est un tout autre problème. La question est, en effet, alors de savoir comment Philippe de Rémi, dans *JB1* comme dans *La Manekine*, donne à une combinaison de traits jusqu'alors dispersés une forme canonique qui résistera à l'épreuve du temps et de l'emprunt. Si donc l'on écarte provisoirement la référence commode à un lieu commun, il ne reste plus qu'à se demander si *JB1* emprunte ce motif à *Amadas et Ydoine* ou à *Gliglois*. L'éditeur de ce dernier a pris position en faveur d'une dépendance à l'égard d'*Amadas et Ydoine*. « The episode i also found in the romance *Jehan et Blonde*, where its similarity fo that of *Amadas et Idoine* is so pronounced as to lead us to believe that Philippe de Beaumanoir knew and imitated it »¹⁵.

En l'esgarder de la pucele
244 Li saut au cuer une estincele
Qui de fine amor l'a espris;

13 — *Amadas et Ydoine*, éd. John R. Reinhard, Paris, 1926.

14 — Ch. V. Langlois, *La vie en France au moyen âge d'après les romans mondains du temps*, t. I, Paris, 1924, p. 186, note 1.

15 — *Gliglois*, éd. Ch.H. Livingston, Cambridge Mass., 1932, p. 28 note 1.

- Ja en est tos mas et souspris
 Et entrés en si grant effroi
 248 Qu'il ne set nul conseil de soi.
 Ne set s'il a joie ou dolour,
 Ou amertume ou douçour;
 Ne set se il la vit ou non
 252 Par songe ou par avision;
 Si a la memoire perdue,
 Et si tourblee la veüe
 Que de sa main chiet li coutiax
 256 Dont il doit trencier les morsiax
 Sour la table, sour le doublier.
 La couleur li prist a cangier
 Et en la face et ou menton.
 260 Un souspir jeta a larron
 Tres par mi les vaines du cuer:
 «Ha! las!» fait il, «com je me moer
 Por vous ma bele, douce amie!
 264 Ben sai que vous ne m'amés mie.
 Si m'avés en vostre cointise
 Que ja mais, par nule devise,
 De vostre amor ne quier partir.
 268 Bele, ne me laissiés morir
 En vos loiiens a tel tristrour.»

Le motif, on le voit, ne tient ici qu'en quelques vers, c'est un détail sans importance peu susceptible de fournir la matière d'une scène aussi élaborée que celle de *JB1*. Dans *Gliglois*, en revanche, la dramatisation de l'incident est déjà assurée. Celui-ci d'ailleurs plaît tant à l'auteur qu'il le raconte deux fois, puisque sans doute un malheur n'arrive jamais seul.

Première défaillance :

- As tablez mettent ly servant
 Hanaz et sel et puiz le pain,
 448 Et Gliglois taille de sa main
 Devant Biauté, molt le regarde.
 «Diex, fait il, male flame m'arde
 S'onquez maiz vy plus bele femme.
 452 Se Diex ait part en la moie ame,
 Se g'iere en paradys entréz,
 Se me vozist amer Beltéz,
 Sy venroye jou a ly droit,
 456 Ja tant seroit a grant destroit
 Revenir com seroit folie».
 Gligloiz pense sy qu'il oublie

- Le taillier. Biautéz l'aperçoit,
 460 Regarde ly. Gligloiz le voit,
 Gran honte en a, molt le travaille,
 Et prent le coutel, si retaille,
 Enbroncha soy, vermel devint.
 464 L'amours de ly forment le tint.

Deuxième défaillance ;

- Es canbrez fu la table misse.
 Gliglois desfuble son mantel,
 560 A genouillonz prent le coutel,
 Devant Belté vint sanz orguel,
 Molt le resgarde de bon oel.
 « E Diex ! fait il, miex vaut Biautéz
 564 Certez que ne fait roiautéz.
 Ja Diex ne me puist consillier
 Se miex n'amoie un seul baisier
 Que le moitié de ceste honour,
 568 Sel me donast de fine amour.
 Hé laz ! voire, s'elle m'amast
 Et d'aucun bien me consillast !
 Maiz ne ly os mander ne dire.
 572 Certez molt sueffre grant martire
 Chil quy d'amours est sy soupris
 Et quy sans amie est amis,
 Si com je suy ». Gligloiz pensoit
 576 Et le taillier entr'oubloit.
 Biautéz voit bien qu'il est pensiz.
 « U pensés vous, fait elle, amis ?
 Talliéz, et si ne pensés tant. »
 580 Dont ot Gliglois honte molt grant ;
 Viers la table tourna ses yeulx.
 Et sachiéz bien qu'il aime miex
 Et sa ranprosne et son gaber
 584 Que rienz c 'on ly peüst donner.

La ressemblance de *JB1* avec *Gliglois* a déjà été signalée par Langlois d'après *Hist. Litt.*, XXX, p. 163. Plus encore que *Amadas et Ydoine* ce texte risque d'avoir fourni la source du passage correspondant chez Philippe. La similitude est frappante entre *Gliglois* vv. 575-579 et *JB1* vv. 469-478, et l'on trouve dans l'un comme l'autre une double scène de distraction. Dans l'ignorance où nous sommes de la date du *Gliglois*, on pourra cependant estimer, si l'on admet le rapport fontinal entre les deux textes, qu'on ne sait pas exactement lequel a imité l'autre. Il y a une raison de penser que l'emprunt est le fait de *JB1*,

c'est que celui-ci, tout en reprenant la teneur de *Gliglois*, introduit une innovation significative qui ne se conçoit aisément que comme une étape ultérieure du développement du motif. Jehan, en effet, ne se contente pas de manquer à sa tâche par défaut en oubliant de trancher. Dans le deuxième temps, il tranche là où il ne devait pas le faire, en entaillant ses propres doigts. Ce détail eût été normalement repris par *Gliglois*, si *JB1* en avait été la source. Il paraît plus logique que Philippe l'ait ajouté à ce qu'il empruntait au *Gliglois* pour introduire une progression par rapport à la première occurrence du motif. Peut-être une simple réflexion logique l'aura-t-elle mené à ajouter à la faute par omission (en hypo), la faute par action (en hyper). Peut-être aussi convient-il, en suivant une piste indiquée par Reinhold Köhler¹⁶, de considérer que ce trait renvoie à l'histoire de Joseph telle qu'elle est rapportée par la littérature talmudique et la sourate 12 du Coran. La beauté de Joseph fait qu'à sa vue les femmes occupées à couper des oranges sont prises de distraction et s'entaillent les doigts. Si quelque commentaire médiéval de la Bible fait allusion à ce détail, une recherche sur ce point, quel que puisse être son intérêt par ailleurs, n'éclairerait guère notre roman où la spiritualité ne joue aucun rôle. En revanche, et d'une manière qui est tout à fait souterraine, on ne saurait totalement exclure toute pensée de Philippe à ce détail de la vie de Joseph qui apparaît en liaison avec l'amour de la femme de Putiphar pour lui. En effet, dans le roman de *Horn*, dont la ressemblance avec *JB1* a toujours été ressentie sur le chapitre des *gabs* les rôles des protagonistes sont au début intervertis. Ce n'est pas le héros qui requiert d'amour l'héroïne, mais l'inverse, comme dans l'histoire de Joseph. Enfin, compte tenu du penser amoureux dans lequel se perd le héros, il paraît difficile de ne pas évoquer dans ce contexte le sens phallique qui s'attache traditionnellement aux doigts. Évidemment, dira-t-on, le moment d'une telle ablation est particulièrement mal choisi, et le passage pourrait être interprété dans le sens comique plutôt qu'attendrissant. Mais justement, à la différence de la Manekine, qui ampute sa main pour ne pas la donner à son père, il n'y a pas ici autre chose qu'une entaille dont peut-être le résultat importe plus que l'acte lui-même. L'acte manqué aboutit à une blessure symbolique, un doigt ensanglanté qui pourrait anticiper sur le moment du récit où l'héroïne de pucelle perdra le nom.

Cette scène est bien intégrée dans une composition par quatre paragraphes ;

16 — Reinhold Köhler, dans *Germanica*, t. XIV et XXVIII.

vv. 371-424 (54 v.) Jehan tombe amoureux de Blonde en la servant
 vv. 425-454 (30 v.) Distraction de Jehan qui oublie de couper
 vv. 455-500 (46 v.) Distraction de Jehan qui se coupe lui-même
 vv. 501-586 (86 v.) Monologue de Jehan sur son amour.

A l'intérieur de ce cadre bien équilibré autour de la double distraction, les différences de volume suggèrent l'existence de réfections. Ainsi la position de Jehan dans un rôle d'enseignement du français langue étrangère et de jeux de société (*JB1* vv. 391-408) peut fort bien avoir été ajoutée sous l'influence de *Gui de Warewic*, qui présente son héroïne comme férue de vieux maîtres et de sciences exactes :

Curteise ert e enseigné,
 De tuz arz ert enletré ;
 Ses meistres esteient venuz
 De Tulette, tuz blancs chanuz,
 Ki l'aperneient d'astronomie,
 D'arismatike, de jeometrie

(vv. 63-68)

Philippe aura pu penser que le jeune écuyer remplacerait avantageusement les vieillards cacochymes et qu'une femme de société valait mieux qu'une femme savante. Le second paragraphe de ce bloc a dû conserver sa forme initiale, tandis que le troisième aura été légèrement développé par l'adjonction de la blessure. Quant au dernier paragraphe, il a sans doute été retravaillé et amplement développé à partir de la littérature de ce temps qui se complaisait à la description du mal d'amour. Parmi les sources, qu'il conviendrait d'établir plus précisément, on signalera ici seulement *Cligès* et le long monologue d'Alexandre. « Amors... Ne nel laisse an lit reposer » (v. 613, cf. *JB1* v. 503), le thème de la folie accompagné de la rime « venir / tenir » (*Cligès* vv. 616-619, cf. *JB1* vv. 504 sqq.), la désignation du genre (complainte, *Cligès* v. 865 / complaindre, *JB1* v. 503). Le détail qui spécifie la menace pesant sur lui *JB1* v. 558 paraît être inspiré par *Gui de Warewic* v. 502 : « Ki chelt ? e desmenbrer me fra ».

L'intrigue amoureuse

« Il est d'usage dans ces sortes de romans qu'un jeune varlet devient amoureux de la fille de son seigneur ; qu'après de longues hésitations, il fait sa déclaration repoussée avec dédain et hauteur ; qu'il tombe malade à en mourir ; que la belle, touchée de compassion, le sauve d'une mort prochaine en répondant à son amour ; que le jeune homme va « querre los et prix », et finit par obtenir la main de la dame, objet constant de ses pensées ». Par la plume d'Émile Littré, l'*Histoire Litté-*

raire résume parfaitement le topos narratif en vogue¹⁷. Selon les cas, ce développement figure à la fin du récit, pour le clore, comme c'est le cas dans *Cristal et Clarie*, d'une manière plus réaliste après une longue suite d'épisodes féériques, au début du récit, pour lancer en quelque sorte une série d'aventures belliqueuses, comme c'est le cas dans *Gui de Warewic*. Lorsque les œuvres sont moins longues, il ne sert pas seulement de conclusion ou d'introduction plus ou moins extérieure au reste de la trame, mais constitue une partie importante, souvent la première, après laquelle les romans divergent. A l'intérieur de celle-ci, le motif topique de la résistance féminine à la sollicitation s'accompagne d'un commentaire ambigu dans lequel la psychologie se fraie un chemin parmi les notions morales de péchés et de vertus pour justifier le refus de la jeune fille sans lui donner raison. L'orgueil et le sens des convenances sociales sont toujours représentés dans ce discours, mais tiennent une place variable à partir de laquelle il serait intéressant de dégager le point de vue de l'auteur sur son personnage.

Ce qui paraît, au niveau de la narration, une caractéristique propre de *JB1*, c'est que, après avoir accepté l'amour du héros et promis le sien, l'héroïne reprend sa parole dès que le soupirant est guéri. Plus qu'à une intention de montrer le parjure de la charmante Blonde, qui n'est guère à son honneur, c'est sans doute à une application narrative de la proverbiale inconstance féminine qu'il faut sans doute rapporter ce trait. Toutefois, compte tenu du fait que le grand modèle de la description du mal d'amour est à cette époque *Athis et Prophlias*, il serait concevable que Philippe ait puisé dans le passage où Athis voit en songe la bien-aimée répondre à son désir l'idée d'une scène à teneur identique présentée sous l'aspect du mensonge.

D'une manière générale, cependant, il paraîtrait possible de reporter sur cette partie du récit l'observation des similitudes que l'on a constatées entre *JB1* et *Amadas et Ydoine*. « Le roman d'*Amadas et Ydoine* a été connu dans les Pays-Bas, en Angleterre et en France avant le milieu et peut-être dès le début du XIII^e siècle. Il se place donc approximativement entre 1190 et 1220, sans qu'il soit possible de préciser davantage »¹⁸.

Comme dans tous les romans du temps, le malade refuse de s'alimenter :

Le mangier et le boivre pert,
Si que li cuirs as os s'ahert ;
La cars s'en fuit, tant est destrois. (vv. 335-337)

17 — *Hist. Litt.*, XXII, p. 841.

18 — *Amadas et Ydoine*, p. VII.

L'héroïne refuse son amour en invoquant la différence de condition :

Ne me voel pas pour toi hounir.
 Pucele sui de haut parage :
 Ne puis trouver en mon corage
 Qu'en tel manier amer te doie,
 Que je loee n'en seroie,
 Mais blasmee de toute gent,
 Car j'amerioie bassement ;
 Et d'autre part, en cuer ne l'ai. (vv. 531-538)

La langueur du héros dure plusieurs années, et ce n'est qu'après l'avoir repoussé trois fois qu'Ydoine finit par être touchée. Philippe a abrégé ces épreuves répétées et quelque peu languissantes en concentrant l'action sur un laps de temps moins étendu. Il a aussi atténué la teneur religieuse du discours.

Ne quide avoir confession
 Ja mais a nul jor ni pardon
 Dou grant péchié que ele a fait,
 Si ele ensi morir le laist
 A grant angousse pour s'amour.
 Et d'autre part ra grant paour
 Qu'el n'en ait blasme et mauvais cri,
 S'en sa cambre muert devant li. (vv. 1076-1083)

.....
 Par le commandement d'Amours,
 Pitié et Francise et Paours
 Forgent mult tost un trencant dart :
 Communement de la leur part
 Li ont lanciet parmi le cuer. (vv. 1102-1106)

.....
 Trop li ai esté fiere et dure
 Et orgilleuse a desmesure. (vv. 1132-1133)

.....
 Or m'en repent ; tant com sui vive,
 Li serai mais veraie amie,
 Se Dix le ramenoit en vie (vv. 1138-1140)

Les baisers de la jeune fille feront revenir Amadas de sa pâmoison :

Son mantel vair entroeuvre a tant,
 Si se laist caïr sour l'enfant ;
 Ses bras souef au col li lace
 Et par mult grant amor l'enbrace ;
 Si li baisa en un randon
 Cent fois la bouce et le menton. (vv. 1149-1154)

Après quoi le héros est fait chevalier, le lendemain même, ce qui montre bien que Philippe diffère la collation de cet ordre jusqu'au moment où il sera rigoureusement nécessaire pour que la noble demoiselle puisse l'épouser sans déchoir. La suite des événements ne correspond d'ailleurs plus, puisque Ydoine contracte un mariage forcé, tue ses trois enfants, etc...

La rencontre au bord de l'eau

Le passage dans lequel Jehan revenant de France rencontre son rival au moment de passer une rivière est l'un de ceux qui ont exercé depuis le plus longtemps la sagacité des commentateurs. L'étude sur le roman de *Horn* dans l'*Histoire Littéraire* signale à propos de l'énigme de l'épervier : « Cette parabole se retrouve dans le roman de Dampmartin »¹⁹. D'autre part, Gaston Paris, évoquant l'édition de *Jehan de Paris*²⁰, semble sous-entendre que les *Gesta Romanorum*, qui rapportent au moins deux des énigmes proposées par Jehan sont une source de roman. Hermann Suchier généralise, à notre avis un peu rapidement, les observations de Gaston Paris en déclarant²¹ : « Quant à la fable de *Jehan et Blonde*, M. Gaston Paris, dans un de ses savants articles de la *Revue critique* (1867, N. 36), a élucidé son origine. C'est lui aussi qui dans la *Romania* X, 580 a signalé le roman de Horn, qui, par un passage, nous rappelle d'assez près le récit de Beaumanoir ». Ces remarques visent un passage très précis de *JB1*, celui de la rencontre du héros avec son rival, non l'ensemble du roman, et d'autre part elles durcissent une position que Gaston Paris a laissé beaucoup plus floue. Quoi qu'il en soit, elles situent justement, à nos yeux, la conversation de Jehan avec le comte de Gloucester dans la double tradition du roman de *Horn* et des *Gesta Romanorum*. Encore convient-il là d'apporter quelques précisions.

L'idée de présenter le héros revenant auprès de sa bien-aimée dans une sorte de face à face avec son rival ne fait pas partie du topos romanesque qui fournit la structure d'ensemble du récit. Elle pourrait avoir été inspirée par le passage de *Gliglois* qui en présente comme une sorte d'esquisse.

19 — *Hist. Litt.*, XXII, p. 565.

20 — *Revue critique*, 1867, nb°36, p. 156, note 1.

21 — H. Suchier, éd. Philippe de Beaumanoir, p. CIJ.

- Uns chevaliers vint la riviére
 Qui provos estoit del païs,
 1624 Hauls homs estoit et de grant pris,
 Et avoit trois fiuls chevaliers,
 Pros et biaux, ses avoit molt chiers.
 Toute la terre ot a garder.
 1628 Vit cheluy le chemin errer
 En chemise, descaut, clochant,
 A lui en est venus poignant.
 Dont l'araisone et demanda
 1632 Que il est et quel part il va.
 «Biaus sire, uns povres garçons suy
 Le roi Artu, mais que ja huy
 Me commanda une pucelle,
 1636 Sy est al roy la damoiselle,
 Qui me proia que je venisse
 A sa seror et sy veisse
 Qu'ele fait, se elle est haitie.
 1640 Li damoiselle en ert plus lie
 Se elle en ot vraie nouvelle
 Comment le fait ma damoiselle.
 — Biaux dous freres, biaux dous amis,
 1644 Vos envoia en cest païs?
 Ba, ou est elle? — Avoec le roy
 S'en va, biaux sire, a cest tournoy».
- Li provos le vit avenant
 1648 Et bien sanble gentil enfant.
 «Certes, fait il, mal resanblés
 Povres garchons, vos me gabés.
 — Non fai, certes, fait il, biaux sire».

Le cadre, la qualité du personnage, l'idée d'un gab figurent déjà ici. Dans un second temps, il serait concevable que Philippe ait rattaché à cette notion de gab le souvenir de ceux qu'il pouvait connaître en liaison avec le thème de *Horn*. Il s'agit évidemment d'abord du thème de l'épervier, si manifeste que personne ne manque d'en faire la remarque, et qui vient sans doute de la version anglo-normande de *Horn et Rimel*²², que l'on date de 1170-1180. Il faut noter toutefois une chose. Même si le vers 4269 de *Horn et Rimel* rapporte «Quant Rigmel l'ad oï, si ad jeté un ris» parce qu'elle comprend l'allusion à elle-même, ce n'est pas une plaisanterie destinée comme dans *Jehan et Blonde* à dérouter l'interlocuteur, et Rimel répond : «Li ostur dont

22 — *Horn et Rimel*, éd. H.K. Pope, Oxford, 1955-1964.

parlez... Par tut est bien gardé.» (vv. 4274-4275). Ensuite, il s'agit du gab du cheval. Suchier note à ce propos : « Dans une ballade postérieure, le roi Mojoun dit à Horn Childe, qui a saisi la bride de son cheval : "Laisse aller ma bride, et je te donnerai tout ce que tu voudras me demander". Horn répond : "Alors je ne te demande rien que la belle Rimnhild". Ce gab nous rappelle celui du cheval dans *Jehan et Blonde* »²³. Suchier ne précise pas à quoi cette ballade est postérieure. Si on peut estimer qu'une source contemporaine du *King Horn*, qui date de 1225, a pu exister, elle a pu parvenir aussi à la connaissance de Philippe. Il y aurait alors lieu de penser que les gabs un et quatre de la rencontre, qui ont un rapport spécifique avec la situation de l'héroïne, puisqu'ils évoquent son emprisonnement et sa délivrance, font partie d'une couche primaire du récit.

C'est seulement par la suite que les gabs, tels qu'ils figurent dans les *Gesta Romanorum*, seraient venus s'y ajouter, reliés qu'ils sont aux précédents par une double correspondance, d'abord la situation du retour vers la fiancée, ensuite l'identité du gab de l'épervier. On ne manquera pas, bien sûr, d'invoquer à l'encontre de cette supposition le fait que le recueil des *Gesta Romanorum* dans son ensemble est vraisemblablement postérieur à la rédaction de *JB1*. Mais puisqu'il s'agit d'une compilation, celle-ci suppose que les textes lui aient préexisté. Il y a d'ailleurs dans ces trois récits de gabs que reproduisent les *Gesta Romanorum* un argument en faveur de leur préexistence. C'est qu'ils sont pourvus de commentaires différents quant au sens anagogique qu'ils sont censés illustrer. Tantôt l'empereur est le père céleste, tantôt il est Jésus-Christ, sa fille est l'âme ou la vie éternelle, le soldat qui l'aime est ou bien Jésus-Christ ou le bon chrétien, etc. Cela signifie pour nous au moins une chose, c'est qu'avant la version donnée par les *Gesta Romanorum*, il faut supposer au moins deux stades d'élaboration de ces récits : celui au niveau duquel ils existent séparément, chacun avec son interprétation propre (si celle-ci était l'œuvre du compilateur, elle aurait été homogène), et celui où ils existent indépendamment de toute interprétation anagogique. C'est sans doute à ce stade, antérieur de quelques décennies à la parution des *Gesta*, que Philippe les aura connus.

L'insertion dans *JB1* des gabs qui entreront plus tard dans la compilation des *Gesta* s'accompagne d'une double transformation. D'abord celle des récits eux-mêmes. Alors que dans l'original le sens de chaque gab est explicité dès qu'il vient d'être raconté, dans *JB1*, « c'est le père de Blonde qui explique plus tard au comte le sens des répon-

23 — Suchier, *ibidem*, p. CIIJ.

ses de Jehan et qui devine, en entendant le dernier, que sa fille est partie avec l'écuyer» (Gaston Paris). Il y a donc dissociation du récit et de son interprétation. Ensuite, il y a transformation du récit original présumé. Alors que tout dans celui-ci était lié à la personnalité de l'héroïne, les gabs vont désormais non moins servir à dresser une caricature du benêt incapable de saisir le sens figuré des récits. C'est une étape déterminante dans la constitution d'un personnage qui fait l'originalité du roman de Philippe et y introduit la dimension du comique. Comique de caractère, si l'on veut, qui s'accompagne d'un comique de mots, puisque, sans doute dans une étape ultérieure, le personnage incapable d'assimiler passivement le sens de ce qui lui est dit se montrera activement inapte à proférer autre chose que du baragouin.

On peut comprendre, à partir de ces considérations, pourquoi la suite de paragraphes sur les quatre gabs, qui se présente théoriquement comme une occasion idéale de composer un bloc de quatre paragraphes, manifeste autant de distorsions. Au milieu de blocs réguliers (2049-2192, 2193-2424 d'une part, 2847-3058, 3059-3352, 3353-3478 d'autre part), les vers 2425-2846 forment un ensemble de six paragraphes dont l'un occupe 158 vers. Sans que l'on puisse apporter ici toute les précisions philologiques nécessaires, il semble qu'ait existé à l'origine un groupe de quatre paragraphes portant sur la rencontre avec le noble étranger, la conversation avec le valet puis les deux gabs qui tiennent à la thématique du *Horn*. Seraient venus ensuite, peut-être composés eux-mêmes séparément selon le même module de quatre paragraphes, les gabs empruntés aux récits latins et qui se seraient insérés entre le troisième et le quatrième paragraphe non sans mordre sur eux et provoquer ainsi leur allongement, tout en se développant par dédoublement du volume imparti au troisième gab.

L'enlèvement de la bien-aimée et le retour au pays natal

A partir du moment où s'entretiennent le père et le prétendant de l'héroïne, on voit apparaître dans le roman cinq mentions d'un conte invoqué comme la source d'un détail du récit (*JB1* vv. 3059-3062, 362-3628, 4385-4388, 4515-4516, 5211-5214). Il n'est pas possible de dire s'il s'agit d'un seul et même conte, d'un conte différent à chaque fois ou encore d'une référence délibérément trompeuse. Puisque dans trois cas au moins ces renvois portent sur des noms propres, il

serait théoriquement possible, grâce aux tables bien connues des noms propres dans la chanson de geste et le roman, de remonter jusqu'à des sources. Mais cette voie ne débouche sur rien de significatif. Sans doute est-il préférable de considérer d'abord que cette référence à la source renvoie elle-même à une source. Compte tenu de ce qui a été observé précédemment, il semblerait bien que ce motif fasse allusion aux vers 23-24 de *Cligès*.

li contes...
 Qui tesmoingne l'estoire a voire ;
 Por ce fet ele mialz a croire.

Dans cette partie de *JB1*, la référence :

Li contes dist que tant ala
 Robins, puis qu'il parti de la
 Ou ses maistres pali l'avoit
 Qu'a Douvre vient d'ou la mer voit. (vv. 3625-3628)

pourrait s'entendre comme une reprise de :

Tot droit a l'entree d'oitovre
 Vint uns messages devers Dovre (Cligès, vv. 1045-1046)

Le cheval de Gloucester, Morel (*JB1*, v. 4131, 4182, 4230, 4281, 4303, 4429, 4581) porte le même nom que celui de Cligès (*Cligès*, v. 4615, 4619). Peut-être aussi le nombre des victimes de Jehan (*JB1*, vv. 4385-4388) rappelle-t-il un chiffre qui figure aussi dans *Cligès* (v. 1946, voire 1864).

Quant au sens même de la formule topique reproduite dans *Cligès* 23-24, il renvoie très évidemment à une source destinée à corroborer la véracité de l'écriture romanesque. Cela pourrait se référer donc non à des fictions mais à des chroniques — dont il n'existe pas d'indice onomastique voire à la réalité elle-même. Sans doute, en effet, la relation du roman à l'enlèvement d'Ide de Boulogne par Renaud de Dammartin suggère-t-elle que la mention du « conte » en *JB1* 3059-3062 pourrait avoir trait aux négociations que menaient Arnoul de Guines et Philippe de Flandre, respectivement représentant et tuteur d'Ide de Boulogne, pendant que Renaud déjouait leur projet :

Interim vero, dum Arnoldus cum venerabili Flandrensium Comite super hoc et alio locutus fuisset negotio, et ei super petitione sua facilem et propicium se fore Comites compromississet, Reinaldus autem semper vigilans... occulte ad eam cum suis fautoribus accessit, ...et inconsulto Flandriae Comite Philippo, in Lotharingiae partes... transportavit et abduxit²⁴.

24 — *Lamberti Chronicon Ghisnense et Ardense (918-1203)*, éd. de Godefroy Menilglaise, Paris, 1855, p. 208-209.

Cette source fournit aussi le motif de la poursuite des fugitifs et du combat. Les sept paragraphes (*JB1* vv. 4029-4514) que le roman consacre à ce sujet paraissent composés de deux parties différentes, l'une qui relate la lutte inégale de Jehan contre la troupe (quatre paragraphes vv. 4221-4470), l'autre (trois paragraphes dont l'un est démesurément long) qui traite de la confrontation en combat singulier de Jehan et son rival. Sans doute les quatre paragraphes consacrés à la lutte contre les poursuivants et à l'embarquement des héros ont-ils donné lieu à une rédaction première qui traitait de ces données fondamentale du récit. Celle-ci aura été enrichie ultérieurement du combat singulier de Jehan et Gloucester en amont puis de sa conclusion en aval. Par la suite, une ou plusieurs réfections auront provoqué l'allongement des paragraphes.

Sans entrer dans les détails de cette fin du roman, il resterait encore à expliquer, si possible, l'insistance avec laquelle sont mentionnées les villes de Boulogne et de Clermont. Si l'on prend, comme le texte le suggère, ces noms de lieux dans un sens purement anecdotique ou factuel, on pourra s'étonner de les voir soulignés, car ils ne présentent rien de particulier. Ils se trouvent sur route qui va de l'Angleterre à Dammartin, et ce que les personnages y font, débarquer ou coucher, n'est guère remarquable non plus. C'est que la valeur de ces noms n'est peut-être pas seulement empirique. Dans la perspective sur laquelle va maintenant déboucher le roman, qui est celle de la création du comté de Dammartin, les noms de Boulogne et de Clermont ne sont pas innocents car ils désignent des comtés qui avaient appartenu ou appartenaient encore à la maison de Dammartin. Ils ont donc aussi une valeur emblématique et contribuent à donner au roman mythique de l'origine du comté de Dammartin, crée en 1028, le caractère assez particulier d'une célébration attardée, celle d'un bicentenaire que le suicide de Renaud de Dammartin en 1227 avait empêchée.

La mise en relation des sources et de la composition de *JB1* paraît déboucher sur quelques observations générales :

1) Au fur et à mesure que l'auteur avance dans la rédaction de son œuvre, il tend à se libérer aussi bien des motifs qu'il emprunte à autrui que des cadres qu'il s'est fixés à lui-même. Plutôt qu'une œuvre dominée par une volonté organisatrice, ce serait donc plutôt un texte qui échappe à son auteur, qui vit de sa vie propre et constitue son ordonnance globale à partir d'une multiplication de désordres partiels.

2) La mise en relation de *JB1* avec ses sources risque d'entraîner la révision de dates communément admises ou supposées pour cer-

taines d'entre elles. Ce n'est pas chose impossible ni désavantageuse, car dans la plupart des cas notre ignorance est quasi totale et nous devons admettre des fourchettes relativement ouvertes. L'utilisation par *JB1*, si on l'admet, contraint à penser que les textes en question sont antérieurs à 1237/1238. Le regroupement temporel de textes jusqu'alors dispersés devrait fournir la matière d'un tableau plus substantiel de la littérature dans les premières années du règne de Saint Louis.

3) Sur cet arrière-plan, le roman de *JB1* paraît pris dans un mouvement qui va du réalisme concret illustré par Jean Renard à l'allégorisme psychologique de Jean de Lorris, et pour ainsi dire d'un *Roman de la rose* à l'autre. Il est vraisemblable que Philippe ait connu au moins ces textes, sinon leurs auteurs. Jean Renard est sans doute, estime-t-on, originaire de Dammartin-en-Goële et Philippe était, de source sûre, en 1239 « bailli de Gâtinais », dont Lorris est une des villes principales. Si ces deux auteurs n'ont pas été présentés ici parmi les sources, c'est qu'une réflexion d'un autre ordre nous paraît devoir s'engager sur le rôle qu'ils ont pu jouer comme modèles.

Faute d'une approche exhaustive, la portée des remarques à faire sur la création à partir des sources chez Philippe de Rémi demeure restreinte. Elle pourrait toutefois être accrue par une recherche des concordances d'expression comme des efforts pour se démarquer. Une stylistique comparée de la paraphrase qui s'appliquerait au portrait de l'héroïne, à la description du mal d'amour ou à la narration des combats permettrait sans doute d'affiner voire de corriger l'idée que l'on peut s'en faire dès à présent.

Bernard GICQUEL
Université du Maine

Varia