

La déclaration amoureuse dans la chanson de *Doon de Maïence* et ses adaptations en prose

La première partie de la chanson de *Doon de Maïence* consacrée aux *Enfances* du héros présente une déclaration amoureuse qui contribue à une originalité qu'avait déjà soulignée Alexandre Pey dans son édition¹. Comme la chanson, composée probablement au XIII^e siècle, n'a pas cessé d'être adaptée jusqu'à nos jours, il est intéressant d'étudier cette déclaration et de suivre son évolution au cours des siècles.

Elle intervient sur la route de Mayence que le jeune Doon a prise pour sauver sa mère et reconquérir son héritage. Hébergé par un châtelain, il est obligé de le tuer et découvre sa fille, à qui il fait l'aveu de son amour.

Mon propos est d'analyser d'abord cet aveu dans la première version de *Doon de Maïence* en le comparant à l'expression du sentiment amoureux dans la chanson de geste en général et de mettre ensuite en évidence, à travers les remaniements en vers du XV^e siècle et la mise en prose du début du siècle suivant, la part de fidélité à la première version, avant d'arrêter cette étude à la rupture que marquent, par rapport à la tradition épique, les œuvres nouvelles écrites au XVIII^e siècle.

1 — Paris, 1859, p. vij.

La chanson de *Doon de Maïence*, dont l'auteur est anonyme, nous est parvenue dans trois principaux manuscrits :

— **a** ou H 247 à la Bibliothèque de la Faculté de médecine de Montpellier, copie² du XIV^e siècle ;

— **b** et **c**, respectivement fonds français 12563 et fonds français 1637 à la Bibliothèque nationale de France, remaniements³ du XV^e siècle.

La leçon de **b** n'est qu'un abrégé de celle de **a**. En revanche, les leçons de **c** et de **a** diffèrent profondément. La seule comparaison des versions **a** et **c** essaiera donc de mettre en évidence la place de la déclaration amoureuse dans chacune de ces deux copies et les moyens utilisés par le poète pour en rendre compte.

Le poème, tel que nous le donne le manuscrit de Montpellier, n'est pas la version originelle. Les remaniements des XIV^e et XV^e siècles cités relèvent ainsi de l'épopée tardive, qui multiplie et développe les épisodes amoureux.

Ce n'est pas le cas pour la chanson de *Doon de Maïence*. En dehors de la brève idylle de Doon avec Nicolette, le héros ne connaîtra que Flandrine. Dans cette seconde histoire, il n'est pas possible de parler de déclaration. En revanche, celle-ci revêt une importance certaine dans les *Enfances*. Si l'on admet qu'elle forme une scène divisée en trois parties — l'expression amoureuse nécessitant une phase préparatoire et amenant un dénouement — elle occupe⁴ 2,5% des *Enfances* dans le manuscrit **a**. Elle n'est pas négligeable dans **c** non plus, tout en étant fortement écourtée⁵. En outre, elle constitue, dans **a** comme dans **c**, une unité narrative bien insérée dans le cadre de deux laisses. Enfin, dans ces deux copies, il est possible de rapprocher la déclaration amoureuse de la déclaration d'amour moderne ou « aveu fait à une personne de l'amour, des sentiments tendres que l'on éprouve pour elle »⁶ — certains dictionnaires précisent « aveu de l'amour qu'un homme éprouve ». Dans les chansons de geste de la première ou de la seconde génération, la déclaration ne revêt pas cette forme.

Le schéma traditionnel, dans lequel elle s'insère, pourrait se résumer ainsi : la beauté, vue ou vantée de la femme, déclenche soudainement l'amour de l'homme, ses faits d'armes ou leur

2 — Manuscrit de base de l'éd. Pey.

3 — Édités par mes soins dans *Les « Enfances » de « Doon de Mayence »*, thèse de doctorat Nouveau Régime, Université de Provence, 1995.

4 — V. 3597-3745 (les vers de **a** cités sont ceux de l'éd. Pey).

5 — D'un peu plus d'un quart (éd. Pinvidic, v. c3092-c3175).

6 — *Trésor de la langue française*, 1978 (sens relevé en 1660).

renommée déclenchent avec la même rapidité celui de la femme, qui s'offre alors à son partenaire. Le mariage en est la conséquence immédiate ou lointaine. C'est le cas pour le deuxième épisode amoureux de notre chanson tardive. La rencontre entre les deux amants n'est qu'une confirmation d'un engagement déjà pris et qui se passe en fait de déclaration. Seuls les visages, qui changent de couleur, dénotent le trouble des individus. Ce schéma admet des variantes, mais la parole amoureuse est prononcée généralement par la femme, et non par l'homme, sous une forme laconique d'où le mot « amour » est exclu et qui pourrait se résumer par « prenez-moi pour épouse ».

Le héros épique, ainsi sollicité, apparaît grandi par la demande féminine. Il ne fait connaître ses intentions par des paroles que dans des cas exceptionnels et précisément lorsque la femme ne peut le faire. L'amour se manifeste par des signes, mais il n'est pas dit par des mots dans l'épopée. Or ces mots apparaissent dans le manuscrit **a** au cours du premier épisode amoureux de *Doon de Maïence*.

Au début de la scène, Doon, qui vient de livrer un rude combat, a besoin de se restaurer. Il trouve dans la cuisine du château « char, [...] pain et vin et claré » (v. 3599-3601). Au moment de mettre la table, il entend un chant si harmonieux qu'il songe à la mère de Dieu ou à un être surnaturel. Il décide alors de ne pas manger avant de savoir à qui appartient cette voix et fouille le « palais » en tous sens. Il se heurte à une porte fermée et par le pertuis il voit, assise sur un lit :

La plus très bele rien de chest siecle vivant (v. 3624).

Suit une longue description du lit, de la jeune fille et de ses vêtements. Puis la situation de « la bele » est expliquée : elle ignore la mort de son père, le seigneur du château que Doon vient de tuer, et chante pour mieux s'éveiller. Le jeune homme se dit en lui-même qu'il n'a jamais vu aussi belle créature et l'Amour, personnifié en un dieu-archer, lui décoche sa flèche.

Alors « tout en a müé le cuer » (v. 3666), mais Nicolette, qui ne le voit pas encore, ne peut s'en apercevoir. Ce n'est qu'après avoir ouvert la porte et révélé le mariage forcé auquel elle est condamnée qu'elle entend la déclaration de Doon :

[...] si m'estes de tous en no pais loée,
 Vostre biau corps pleisant, vostre fache esmerée,
 Tant vous ai de fin cuer longuement enamée
 Que pour vous ai alé mainte dure journée

Et veillié mainte nuit jusqu'à la matinée.
Vostre pere vous ai requise et rouvée (v. 3686-3691).

Doon ne s'arrête pas là. Sa demande en mariage a été accordée, mais une coutume veut dans son pays :

Que nison hons ne prent fame crestiennée
Dusqu'il l'a une nuit beisié et acolée ;
Lors, se il siet à li et à chele ragrée,
Il la prent à moullier, à l'us de sa contrée (v. 3695-3698),

et il donne comme gage de la véracité de ses paroles, la ceinture du père de la jeune fille, qu'il va chercher sur le mort.

Dès la réponse favorable de Nicolette, Doon court « au mengier » et apporte « pain et vin [...] Et char en. IIII. mes et sausse destrempée » (v. 3723-3724). Le lit, à nouveau décrit, devient à présent le support d'un déduit que l'auteur ne saurait raconter.

Dans cette séquence amoureuse, l'impression de « déjà-lu » est évidente. Il est facile de repérer les motifs⁷ du « repas réparateur », du « portrait de dame », du « mariage forcé » ainsi que le *topos* du chant de la sirène ou de « l'annonce ». Par ailleurs, la « chambre », lieu habituel de la déclaration amoureuse, n'est pas plus décrite que dans les autres textes épiques : la porte et le lit sont les seules indications scéniques données. Enfin, l'allégorie de l'Amour est un cliché fréquent dans l'épopée tardive.

Cependant le poète organise la scène de façon originale par le renouvellement du « portrait de dame », qui suscite la déclaration, et du « mariage », qui en est la conclusion, et par la forme même donnée à l'aveu amoureux.

Le poète ne se contente pas des indications physiques habituelles pour présenter Nicolette. Il redouble sa beauté en ajoutant à la perception visuelle l'impression auditive d'un chant qui laisse présager une créature féminine surnaturelle. Cette beauté apparaîtra ensuite d'autant plus exceptionnelle que sa vue en est tout d'abord focalisée et empêchée — c'est par le trou de la serrure d'une porte fermée que Doon voit Nicolette. En outre, la porte est chargée d'une symbolique particulièrement forte, par son ouverture déjà forcée, parce qu'elle préfigure aussi « la porte coulêiche »⁸ qui s'abattrà plus tard entre les deux amants et entraînera la mort de Nicolette. La porte, comme le chant, est

7 — Dont les titres sont empruntés à J.-P. Martin, *Les Motifs dans la chanson de geste*, Université de Lille III, 1992.

8 — V. 4142.

donc un élément habilement utilisé pour transformer un stéréotype descriptif. Elle forme aussi un lien entre les différentes parties de la scène et introduit la déclaration.

Cette déclaration est remarquable pour trois raisons. Elle émane de l'homme ; elle est exprimée par des paroles explicites, comportant sous une forme préfixée le verbe « amer » ; elle est fondée sur un ample mensonge, qui la transforme et la justifie. Les paroles de Doon, scellées par un acte monstrueux, la recherche de la ceinture, sont en fait nécessaires. Elles permettent de se passer du combat au cours duquel la jeune fille voit la beauté et la valeur du héros. L'amour n'a donc pas raison de naître chez elle et la déclaration devient le fait de l'homme. En outre, le consentement du père ne peut être obtenu et Doon est obligé d'utiliser le stratagème de la ceinture. Le combat a eu lieu et a bien entraîné la conquête de la femme, mais il a entraîné aussi la mort du père. Il est donc inavouable. Tous les arguments du mensonge sont justifiés, et en particulier la coutume étrange invoquée par Doon, qui permet de se passer du mariage qui suit habituellement et parfois rapidement la déclaration amoureuse.

Le motif du mariage est cependant présent, mais masqué, tout comme l'était le combat. En effet, le repas plantureux, avec « coupe à or dorée »⁹, que Doon prépare immédiatement après la déclaration amoureuse, participe du « repas réparateur », mais tient lieu aussi de repas de noces de même que la nuit qui suivra est une nuit nuptiale.

Ainsi la suppression du combat perturbe-t-elle non seulement la déclaration et ses conséquences, mais aussi le schéma entier dans lequel celle-ci s'inscrit : dans la première partie, la seule beauté décrite est celle de la femme, dans la deuxième, l'initiative de l'expression amoureuse est laissée à l'homme, dans la troisième enfin, le mariage est simulé. Le héros épique, contraint à demander et à mentir, ne sort pas grandi de cette déclaration d'un caractère nouveau que le manuscrit c ne fera qu'accentuer.

La principale modification apportée par le remanieur au XV^e siècle tient au déplacement du motif du « repas réparateur ».

Doon décide de manger avant de savoir à qui appartient la voix :

[...] ainchois mengeray *bien* plentureusement
et buverai aussi de ce vin tellement
que plus hardi serai au *grant* tournoiement

(c3103-c3105).

Dans cette version, la nourriture passe avant l'amour. S'agit-il là d'une extension du motif du « repas réparateur » ou d'une inversion des valeurs ? Dans la première hypothèse, le chevalier a besoin de manger et l'ingestion des aliments figure sa vitalité et son courage, comme pour « petit » Gui dans la *Chanson de Guillaume*¹⁰. La nourriture prime puisqu'elle permet de se montrer vaillant, et le « grant tournoiement » du vers c3105 représenterait le combat ou la joute amoureuse. Quelle que soit l'interprétation retenue, l'amour n'est pas déprécié : ses exigences réclament simplement de la force.

Dans la seconde hypothèse, l'amour ne relève plus de l'ordre des sentiments, mais de celui de la consommation, comme l'indiquent « j'arai de son jouvent » et le verbe « amer », appliqué aussi bien aux « dames » qu'aux aliments, dans la suite du texte :

mon pere me dit bien, ains mon departement,
qu'on doibt amer lez dames et prier doucement,
et je lez ameray, mais ainchois vraiment
amerai je le vin et le pain de fourment (c3108-c3111).

Cette seconde hypothèse est confirmée par la dépréciation de la vaillance des chevaliers dans le manuscrit *c* : selon le remanieur, les chevaliers se trouvent à l'arrière dans les combats¹¹ pour fuir plus aisément en cas de danger. L'amour n'est plus courtois, la vaillance n'est plus réservée aux chevaliers. La place du repas avant la déclaration traduit la perte de valeurs étroitement associées.

Cette place n'en est pas le seul indice. La scène de la déclaration obéit au même schéma et la parole amoureuse reste fondée sur le mensonge, mais la femme n'est jamais cette créature céleste ou féérique qu'entendait ou voyait Doon, il n'est fait aucune description de sa beauté à moins de considérer comme suffisamment explicite le vers suivant :

Lez yeulz avoit rians et la bouche ensemment (c3119),

bien maigre en comparaison des 30 vers consacrés à ce sujet dans *a*. Enfin l'image de « fine Amor » jetant sa flèche n'a plus de raison d'être, puisque l'Amour dans cette version n'a plus d'ailes et ne relève pas des sentiments, mais de l'exigence charnelle.

10 — Éd. McMillan, Paris, 1949 : cf. par ex. t. 1, v. 1740 sq.

11 — Cf. par ex. les v. c1121-c1125.

La déclaration suit la logique du texte et devient un ordre. Doon ne justifie pas sa venue en disant que la beauté de la jeune fille l'a attiré et l'a rendu amoureux :

en mon païs venrés, tant vous voy belle nee ;
à femme vous arai, la chose est ordonnee
(c3150-c3151),

et l'allusion à cette beauté est trop faible et trop peu confirmée par les vers précédents pour avoir la place qu'elle occupe dans le manuscrit a.

Malgré une lacune qui nous prive des conséquences attendues à la fin de la scène, il est possible d'affirmer que la déclaration a subi une profonde modification en un siècle. L'amour, la femme, mais aussi la vaillance du chevalier ne sont plus perçus à travers cet idéal épique, influencé par le roman courtois, du manuscrit a. A-t-on là une manifestation de ce que G. Doutrepoint appelle dans ses *Mises en prose*, « la tendance frondeuse »¹² de la fin du Moyen Age, « protestation des humbles ou des bourgeois contre les manières des grands »¹³ ? Cette tendance ne se retrouve pas dans la translation d'Antoine Vérard parue en 1501 — donc composée pratiquement à la même époque que le remaniement en vers — sous le titre de *La Fleur des batailles Doolin de Maience*.

Cette édition est la première d'une vaste tradition en prose. Les adaptations de *Doon de Maience* ne se sont pas limitées aux ouvrages signalés par G. Doutrepoint¹⁴, c'est-à-dire aux chroniques de Jean d'Outremeuse et de David Aubert et à la seule édition Vérard maintes fois réimprimée aux XVI^e et XVII^e siècles. En fait la chanson n'a pas fini d'intéresser, comme le montrent, au siècle suivant, le roman du Comte de Tressan¹⁵ et l'épopée chevaleresque de Jean-Baptiste d'Alxinger¹⁶ puis, à notre époque, les traductions de Jules Arnoux¹⁷ et de Jean Maucière¹⁸. Dans l'état actuel de mes connaissances — au cours de mes recherches apparaissent encore des éditions inconnues — je me suis limitée à l'étude de la déclaration amoureuse dans la version d'A. Vérard.

12 — *Les Mises en prose des Épopées et des Romans chevaleresques du XIV^e au XVI^e siècle*, Bruxelles, 1939, p. 640.

13 — G. Doutrepoint, *ibid.*

14 — *Les Mises en prose [...]*, p. 67, p. 86-87 et p. 165.

15 — Éd. utilisée : *Corps d'extraits de romans de chevalerie*, Paris, 1782, t. 2.

16 — L'éd. de H. Pröhle utilisée, *Alxinger: Musäus. Müller von Itzehoe*, Berlin und Stuttgart, non datée, a paru à la fin du XIX^e s.

17 — *Nos vieilles épopées*, Paris, 1905.

18 — Cf. *Doon de Mayence, chanson de geste du XIII^e siècle*. Première partie : *L'Enfance*, Paris, 1937.

En effet, la chronique de Jean d'Outremeuse, seule chronique la renfermant, n'est qu'un abrégé du manuscrit de Montpellier et ne présente pas plus d'intérêt littéraire que les traductions du XX^e siècle établies sans rigueur suffisante à partir de l'édition d'A. Pey. Par ailleurs, avec les refontes du XVIII^e siècle, la déclaration amoureuse de la tradition épique se perd.

L'édition d'A. Vérard, premier « dérimage » connu de *Doon de Maïence*, suit une copie fort proche de l'exemplaire de Montpellier, ce qui permet de dégager la part de fidélité du prosateur par rapport à son modèle dans la place, le contenu et la forme accordés à l'épisode amoureux.

Le prologue de l'édition exalte uniquement le fait d'armes, sans l'associer à l'amour, comme le fait celui du roman en prose de *Guillaume d'Orange*¹⁹ ou celui de certaines chansons de geste tardives. La déclaration pourrait donc avoir une place moins importante que dans le manuscrit **a**. Or elle occupe 6,45% des *Enfances*, au lieu de 2,5%. Cette différence de proportion vient de la forte réduction d'épisodes qui ne sont pas guerriers. Paradoxalement, la prose ne veut pas résumer l'histoire amoureuse et maintient son ampleur, sous l'influence peut-être d'un siècle qui, toujours tourné vers la guerre, s'attache davantage à l'expression du sentiment amoureux.

Par ailleurs, la déclaration ne s'inscrit pas dans un cadre circonscrit comme celui des laisses et n'est qu'un événement d'un chapitre. Cette présentation différente n'implique pas un jugement de valeur. Elle ne provient que de l'abandon des divisions du poème épique et il faut retenir de ce premier examen le maintien de l'ampleur de la déclaration. Ce premier constat de fidélité à la chanson de geste serait évidemment insuffisant s'il n'était confirmé par l'identité de la scène amenant l'expression amoureuse.

La première impression ressentie en lisant l'édition Vérard, fort éloignée de celle que l'on éprouve en lisant d'autres adaptations de cet imprimeur, telles que *Beufves de Hantonne*²⁰ ou *Ogier le Dannois*²¹, est celle de retrouver le manuscrit **a** lui-même, simplement « dérimé ». Certains éléments, comme la description du personnage, de son langage devraient avoir subi une influence plus accentuée de la tradition courtoise. Or ils n'ont pas varié de forme.

19 — Cf. F. Suard, *Etude du roman en prose*, Paris, 1979, p. 273.

20 — Éd. M.-M. Ival, Université de Provence, 1984.

21 — Éd. K. Togeby, Munksgaard, 1967.

La chanson de geste, pour présenter les héros d'un récit, donne à leur sujet « un assez grand nombre d'indications physiques, à valeur plus ou moins symbolique »²². Dans le roman en prose au contraire, comme dans certains romans courtois, la description « procède différemment ; au lieu de suggérer par des notations physiques typées les qualités du personnage, elle évoque ces mêmes vertus par le rôle qu'elle lui fait jouer dans une scène déterminée. »²³ La mise en parallèle de la description de Nicolette montre que le personnage reste épique et n'est nullement peint « en situation » :

Lez iex ot amoureux et la bouche riant,
Le vis lonc et traitis, bien fet et avenant ;
Blanche et vermeille, etc.

(ms. a, v. 3627-3640).

*et avoit les yeulx amoureux et la bouche riant, blanche et
vermeille, etc.*

(éd. Vêrard, f°x v°).

Après la déclaration de Doon, Nicolette ne s'agite pas, elle change simplement de couleur, alors que Josiane se heurtant au refus de Beuve manifeste son désarroi par son visage, mais aussi par ses gestes :

si ly enflamba le visage de fin air. Puis leva ung petit baston, si le manya longuement, [...]. Elle rongea assez longuement ce bastonnet, en le regardant tousjours, puis luy demanda [...] (éd. Ival, p. 38, l. 43-50).

Quelles sont donc les paroles qu'un traducteur du XV^e et du XVI^e siècles prête à ses personnages ? Il peut leur fait « tenir un langage plus élaboré que n'aurait fait le jongleur ; monologues et dialogues deviennent plus analytiques. »²⁴ Or la déclaration amoureuse, dans *La Fleur des batailles*, devient au contraire plus laconique, puisque ni l'amour ni la raison qui l'a fait naître ne sont exprimés, plus brutale aussi — malgré le « s'il vous plaist » — puisque le consentement du père n'est pas évoqué dans la prose correspondant aux vers 3686-3698 cités ci-dessus :

22 — F. Suard, *Guillaume d'Orange [...]*, p. 211.

23 — *Ibid.*, p. 212.

24 — *Ibid.*, p. 215.

fault que vous viengnez en mon païs là où serez honoré
et prisee et serez ma femme espousee, s'il vous plaist. Mais
 il est de coustume en mon païs que nul homme ne prent
 femme à espouse qu'il n'ait une nuyt couché avec elle *et*
 baisée *et* accolée et puis il la prent à femme à l'usage du
 païs (f° x v°).

L'influence du roman courtois et de la poésie lyrique, là où l'on pouvait l'attendre, ne se fait pas sentir.

Dans la scène de la déclaration, l'édition d'A. Vérard est donc plus fidèle à la chanson de geste que ne l'est le manuscrit *c* et se démarque des autres arrangements de la même époque dans la présentation des personnages aussi bien que dans l'expression de l'amour. La parole, plus brève et par là-même plus directe, marque même une régression par rapport au manuscrit *a*, régression qu'explique la tendance à abrégé de ce « dérimage ».

Alors que le romancier de *Guillaume d'Orange* a le souci d'un style « prolixement et [...] bien aourné »²⁵, celui de *La Fleur des batailles* ne l'a pas. La suppression du vers, et par là-même de certaines formules épiques, n'est en effet pas compensée par d'autres procédés rhétoriques propres à la prose, tels que l'utilisation de séries synonymiques ou une plus grande complexité de la chaîne propositionnelle. Si les rimes ou le rythme de l'alexandrin peuvent ressortir dans l'écriture et les éléments lexicaux garder la saveur archaïsante du fonds épique, on est loin d'aboutir à la prose rythmée, riche en images de *Beuves de Hantonne*.

La déclaration des *Enfances de Doon de Maience* survit au XVII^e siècle sous la forme que lui a donnée l'édition Vérard et appartient à la littérature de colportage dont les éditions, pleines d'imperfections, ont néanmoins le mérite de reproduire fidèlement les incunables. Elle disparaît en même temps que d'autres proses à succès au XVIII^e siècle, mais ressurgit, métamorphosée ou défigurée, dans *La Fleur des batailles* du Comte de Tressan et dans le *Doolin von Mainz* de Jean-Baptiste d'Alxinger. Avec les ouvrages de ces deux lettrés le Romantisme s'annonce et la déclaration d'esprit épique n'existe plus.

En conclusion, dans la version du XIV^e siècle des *Enfances*, la déclaration amoureuse du héros, tout en s'insérant dans le cadre de la laisse, se détache de celle attendue dans l'épique médiévale traditionnelle : l'amour n'est pas révélé seulement par des signes, il est déclaré à l'aide de paroles qui ne sont pas pronon-

cées par une femme, mais par un homme, et qui reposent sur une argumentation originale. L'influence de la tradition courtoise est perceptible, mais distordue par le mensonge.

L'étude des deux remaniements du XV^e siècle et de l'adaptation en prose de la fin du même siècle, conduit aux conclusions suivantes : une nouvelle version rimée peut rester fidèle à la chanson originelle — c'est le cas du manuscrit **b** — ou au contraire s'en éloigner beaucoup plus qu'un « dérimage ». En effet, le manuscrit **c**, tout en utilisant le cadre épique, offre une déclaration dont l'esprit diffère profondément de celui qui anime le manuscrit **a**. En revanche, l'édition d'A. Vérard, malgré le travail de réécriture, fait de la déclaration une copie fidèle de la version du XIV^e siècle. Elle se démarque ainsi des autres translations plus proches du roman courtois et de la poésie lyrique, mais s'en rapproche par le poids qu'elle accorde à la scène dans l'ensemble du roman.

L'expression du sentiment amoureux ne changera pas de forme avant les « mises au goût du jour » du XVIII^e siècle, œuvres nouvelles qui suscitent peu d'intérêt à notre époque. Transformer une épopée ancienne et en faire un chef-d'œuvre comme le *Cid* est une « conjointure » rare. La litote de Chimène dans la déclaration demeure un modèle du genre.

Marie-Jane PINVIDIC
Université de Provence - Aix-Marseille I