

UCL

Université
catholique
de Louvain

Faculté de philosophie, arts et lettres (FIAL)



La Fille du Comte de Ponthieu, une réécriture au fil des siècles

Analyse des versions médiévales et de *La Sultane d'Almería* de Régine Colliot

Mémoire réalisé par
Caroline DAOUT

Promotrice
Colette STORMS

Année académique 2016 – 2017
Master en langues et littératures françaises et romanes à finalité approfondie

Je tiens tout d'abord à remercier chaleureusement ma promotrice, Madame Colette STORMS pour sa grande disponibilité, ses conseils avisés, et son accompagnement tout au long de l'élaboration de ce mémoire.

Ce travail n'aurait pas été possible sans les encouragements constants de ma maman et de mes grands-parents qui m'ont soutenue infailliblement durant l'entièreté de mon parcours universitaire. Je remercie particulièrement ma maman dont la patience et la confiance inébranlable placée en moi m'ont permis de relever chacun de mes défis.

Je voudrais également exprimer ma profonde gratitude envers mes amies qui m'ont épaulée durant la rédaction de ce mémoire. Je pense avant tout à Émilie DE SOUSA OLIVEIRA, Noémie THOMAS et Camille DIERICK qui ont ensoleillé cette période de travail intensif.

Finalement, je souhaite remercier mes relectrices, Séverine MELOT, pour son soutien, son avis éclairé et son aide précieuse, ainsi que Christelle ROBIN, pour le temps qu'elle m'a accordé.

SIGNES CONVENTIONNELS ET ABREVIATIONS

En vue d'alléger la lecture de ce mémoire, nous aurons recours aux abréviations suivantes :

<i>La Fille du Comte de Ponthieu</i>	= LFCP
Manuscrit	= ms.
Manuscrits	= mss.
Version primitive	= VP
Version remaniée du XIII ^e siècle	= VR13
Version remaniée du XV ^e siècle	= VR15
<i>La Sultane d'Almería</i>	= LSA

De plus, afin de ne pas multiplier les notes infrapaginales dans la rédaction du travail subséquent, nous avons choisi d'établir les renvois aux œuvres de manière systématique :

- Les renvois aux versions médiévales du XIII^e siècle se rapporteront à :

Cl. BRUNEL (éd.), *La Fille du Comte de Pontieu. Nouvelle du XIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1926.

- Les renvois à la version médiévale du XV^e siècle se rapporteront à :

Cl. BRUNEL (éd.), *La Fille du Comte de Pontieu. Conte en prose, versions du XIII^e et du XV^e siècle*, Paris, Société des anciens textes français, 1923.

- Les renvois à *La Sultane d'Almería* se rapporteront à :

R. COLLIOT, *La Sultane d'Almería*, Paris, Presse de la Renaissance, 1988.

Quant aux noms des auteurs et théoriciens que nous citerons dans ce travail, nous choisissons d'abrégier leur prénom dès la deuxième mention de ceux-ci.

Ce mémoire a été rédigé conformément aux rectifications orthographiques de 1990. Les citations ont été retranscrites telles quelles.

INTRODUCTION GENERALE

À l'origine de notre travail, se mêlent une affection et un attrait particulier pour l'époque médiévale avec un intense désir de modernité. Envisageant l'union de ces deux aspects, plutôt sous l'angle de la complémentarité que de la contradiction, nous étions également animée par une force, presque irrésistible : la curiosité. La soif de découvrir une œuvre inédite nous a donc poussée à écarter les grands classiques, et à creuser plus profondément dans les ressources de la littérature médiévale. Œuvre méconnue du grand public, mais suscitant un vif intérêt chez les médiévistes depuis plus d'un siècle, *La Fille du Comte de Ponthieu* (LFCP) a particulièrement retenu notre attention : ce récit bref du XIII^e siècle se distingue par son caractère violent et insolite, et présente les aventures d'une figure féminine aux comportements énigmatiques. Éveillant l'attention de notre esprit féministe, l'anticonformisme de la protagoniste se révèle l'élément décisif qui contribua à arrêter notre choix. En outre, la dimension diachronique de LFCP, qu'offrent ses nombreux remaniements – traduisant des périodes successives d'engouements et de désintérêts au fil des siècles –, s'est révélée fondamentalement actuelle grâce à l'adaptation littéraire de Régine COLLIOT, *La Sultane d'Almería*, parue en 1988.

Une question marque, alors, le début de notre cheminement intellectuel : les remaniements littéraires sont-ils les miroirs de leur époque ? L'imitation étant naturelle à l'être humain¹, comme l'affirme Aristote, il n'est pas exceptionnel d'observer la propagation d'un texte au fil des siècles, sous la forme d'adaptations diverses. La perspective diachronique que présente ce phénomène offre une richesse d'analyse presque inépuisable : le texte s'inscrit à la fois dans la continuité littéraire d'un même sujet, mais aussi dans une dynamique de variation qui entraîne une reconfiguration de son genre et de sa signification. L'étude des remaniements sous un angle comparatif permet de relever, d'une part, des constantes qui traversent les âges et, d'autre part, des divergences qui dévoilent l'originalité de la réécriture en tant qu'œuvre autonome et novatrice. Ces altérations littéraires sont le reflet d'une démarche auctoriale singulière, mais également – et même principalement – d'une

¹ ARISTOTE, *Poétique*. IV, v. 1448b, traduit par M. MAGNIEN, Paris, Librairie Générale Française, 2002 (Le Livre de poche classique), pp. 88-89.

époque spécifique. En effet, bien que les auteurs composent leurs œuvres selon une approche personnelle, ils ne peuvent contester leur ancrage inévitable dans une ère et un milieu définis. L'époque influence donc significativement la composition d'une œuvre littéraire à travers la mentalité qui lui est propre.

Si cette dimension diachronique nous a d'emblée fascinée, c'est qu'elle semble faire écho, en quelque sorte, à une certaine crise identitaire propre à notre temps : qui suis-je et quelles sont mes origines ? À l'ère de la globalisation et de la technologie, l'être humain se voit perdre ses repères spatiotemporels, ce qui le plonge dans un état d'instabilité et d'insécurité. Si l'homme tend à s'égarer dans son présent, il tente de se retrouver dans son passé. Ainsi, notre choix de puiser dans les ressources littéraires médiévales pour cibler notre corpus se justifie par le rapport, presque génétique, qu'entretiennent le Moyen Âge et l'ère contemporaine. En effet, considéré comme le berceau de la civilisation occidentale, le Moyen Âge développe une conception particulière de l'univers et de l'être humain, à travers la pensée chrétienne et la société communautaire². Autrement dit, la période médiévale forge une approche du réel et un imaginaire qui posent les fondements de notre idéologie occidentale actuelle. L'étude littéraire diachronique de textes médiévaux recèle, dès lors, une réflexion fondamentale sur l'évolution des mentalités, et répond, partiellement du moins, au questionnement identitaire de notre époque.

De nombreuses études s'inscrivent dans cette même veine diachronique et viennent, ainsi, soutenir la pertinence de notre démarche intellectuelle. Nous songeons particulièrement au recueil d'études dirigé par Dorothea KULLMANN et Shaun LALONDE, qui se penchent sur la tendance à la réécriture au Moyen Âge tardif³, mais également à l'ouvrage collectif édité par Maria Colombo TIMELLI, qui traite de la mise en prose aux XIV^e-XVI^e siècles⁴. Néanmoins, la pratique de l'adaptation d'œuvres littéraires ne se borne pas au Moyen Âge : François AMY DE LA BRETEQUE examine le phénomène d'adaptation cinématographique d'œuvres

² L. GÉNICOT, « Moyen Âge. Le monde médiéval », dans *Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis* (Lien électronique : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/moyen-age-le-monde-medieval/>, consulté le 04/08/2016).

³ Cf. D. KULLMANN et S. LALONDE (études réunies par), *Réécritures : regards nouveaux sur la reprise et le remaniement de textes, dans la littérature française et au-delà, du Moyen Âge à la Renaissance*, Toronto, Pontifical institute of mediaeval studies, 2015.

⁴ Cf. M. COLOMBO TIMELLI (éd.), *Mettre en prose aux XIV^e-XVI^e siècles*, Turnhout, Brepols, 2010 (Texte, codex et contexte, 11).

littéraires médiévales dans son article « Présence de la littérature française du Moyen Âge dans le cinéma français »⁵. En effet, la littérature médiévale semble être une riche source d'inspiration, non seulement pour les cinéastes actuels, mais aussi pour les écrivains : il suffit d'allumer un écran ou de franchir les portes d'une librairie, pour constater l'engouement certain que suscite le Moyen Âge à notre époque.

En ce sens, le cas du récit de *LFCP* se révèle d'une grande pertinence dans le cadre d'une étude diachronique, puisqu'elle apparaît comme le reflet, à la fois d'un mouvement de remaniement s'étalant sur plusieurs siècles, et du regain d'affection pour la période médiévale à l'époque contemporaine. Par ailleurs, comme le remarque Roger DUBUIS⁶, *LFCP* s'avère particulièrement digne d'intérêt pour les spécialistes du Moyen Âge, dans la mesure où trois versions de la même histoire, dont l'une marque un écart de deux siècles avec les deux autres, ont été conservées jusqu'à nos jours⁷. La version primitive (VP) nous a été transmise par un ms. unique qui contient diverses œuvres morales⁸. Clovis BRUNEL, l'éditeur de référence de nos récits médiévaux, situe sa composition dans « les dernières années du règne de Philippe-Auguste »⁹. Cette version se distingue par sa brièveté et son style austère. Ensuite, moins d'un siècle plus tard, elle est remaniée et insérée dans une chronique intitulée *Histoire d'Outremer et du roi Saladin*¹⁰. Cl. BRUNEL souligne que la sobriété du récit initial tend à se perdre à travers l'« enjolivement du style »¹¹. Finalement, la dernière version remaniée date du XV^e siècle (VR15) et semble s'être appuyée sur le remaniement du XIII^e siècle (VR13)¹². Contrairement à son prédécesseur, le remanieur de la VR15 s'octroie de grandes libertés dans le traitement de son modèle et inscrit, de cette manière, son récit dans « le même esprit que les remaniements entrepris alors de nos chansons de geste et de nos anciens romans d'aventures »¹³.

⁵ Fr. AMY DE LA BRETEQUE, « Présence de la littérature française du Moyen Âge dans le cinéma français », dans *Cahiers de recherches médiévales*, n°2, 1996, pp. 155-165 (Lien électronique : <https://crm.revues.org/2499?lang=en>, consulté le 05/08/17).

⁶ Cl. BRUNEL (éd.), *La Fille du Comte de Pontieu. Conte en prose, versions du XIII^e et du XV^e siècle*, Paris, Société des anciens textes français, 1923 ; *La Fille du Comte de Pontieu. Nouvelle du XIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1926.

⁷ R. DUBUIS (traduit et annoté par), *Nouvelle du XIII^e siècle, "roman" du XV^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2010 (Traductions des classiques du Moyen Âge, 85), p. 17.

⁸ Cl. BRUNEL (éd.), *La Fille du Comte de Pontieu. Conte en prose, versions du XIII^e et du XV^e siècle*, op. cit., p. X.

⁹ *Id.*, p. VII.

¹⁰ *Id.*, pp. VII-VIII.

¹¹ *Id.*, pp. XL-XLIV.

¹² *Id.*, p. LVIII.

¹³ *Id.*, p. XLVIII.

Signalons que nous détaillerons plus rigoureusement la tradition manuscrite des différentes versions dans notre chapitre initial.

R. COLLIOT, médiéviste et romancière du XX^e siècle, s'est intéressée à ce récit, d'abord dans le cadre de sa carrière académique, et ensuite, en tant que source d'inspiration pour son troisième roman, *La Sultane d'Almería*¹⁴, publié en 1988. S'appuyant, de toute évidence, sur la VR15, l'auteure s'efforce d'actualiser le récit en le transformant en une fresque romanesque. Dans son prologue, elle annonce d'emblée qu'elle portera une attention particulière à son héroïne, qui se singularise par son « caractère moderne (...) [et] ses réactions mystérieuses »¹⁵.

L'analyse de la succession des remaniements médiévaux de *LFCP* et de leur retentissement moderne fera donc l'objet de notre mémoire qui aspire à allier passé et modernité. Adoptant une démarche comparative, il s'agira d'étudier la dimension diachronique de nos récits, en envisageant ces adaptations comme les continuités de la VP, tout en évaluant l'influence de leur auteur et de leur époque. Dans cette optique, ne pourrait-on considérer la version originelle et ses remaniements littéraires dans une double dynamique : celle de l'imitation, qui les intègre dans un système de résonance et de dialogue, et celle de la variation, qui les hisse au rang d'œuvres littéraires à part entière ? Dès lors, quels sont les procédés littéraires mis en œuvre par R. COLLIOT afin d'introduire un récit médiéval, ayant sombré dans l'oubli depuis plusieurs siècles, au sein de la littérature de sa propre époque ?

Avant de passer à la présentation de la structure de notre mémoire, il convient de préciser que plusieurs ouvrages se sont avérés essentiels à la réalisation de ce travail. D'abord, nous souhaitons mentionner *l'Histoire de la littérature française du Moyen Âge*¹⁶ de Dominique BOUTET, *l'Hommes et structures du Moyen Âge*¹⁷ de Georges DUBY et les *Mentalités médiévales : XI^e-XV^e siècle*¹⁸ de Hervé MARTIN qui se sont révélés d'une aide précieuse dans le processus de familiarisation avec le cadre historique de

¹⁴ R. COLLIOT, *La Sultane d'Almería*, Paris, Presses de la Renaissance, 1988.

¹⁵ *Id.*, p. 9.

¹⁶ D. BOUTET, *Histoire de la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 2003.

¹⁷ G. DUBY, *Hommes et structures du Moyen Âge. Recueil d'articles*, Paris, Mouton, 1973.

¹⁸ H. MARTIN, *Mentalités médiévales. XI^e-XV^e siècle*, Paris, PUF, 1996.

notre récit. Ensuite, concernant les études ciblées sur notre texte, les introductions des éditions de Cl. BRUNEL, que nous avons citées précédemment, et l'analyse littéraire¹⁹, proposée par David A. TROTTER, ont instauré les fondements de notre réflexion littéraire. Signalons, en outre, que d'autres mémoires, comprenant les versions médiévales de *LFCP* dans leur corpus de textes, ont déjà été effectués : le travail de Céline GOBELET traite de la stérilité dans la littérature du XII^e et du XIII^e siècles²⁰, et l'étude réalisée par Audrey WATTEYNE examine le déshonneur féminin, à travers des récits en ancien français²¹. Toutefois, à notre connaissance, la version contemporaine n'a pas encore fait l'objet d'une étude approfondie.

Afin de répondre aux questions posées, notre mémoire s'articulera en deux parties principales, respectivement relatives à l'étude de la VP et de ses remaniements, pris dans une dynamique de réécriture entre imitation et écart, et à l'observation, plus spécifique, du roman contemporain de R. COLLIOT en tant que construction d'un monde néo-médiéval particulier.

Ainsi, la première partie de notre travail se compose de trois chapitres distincts, qui correspondent, respectivement, à l'analyse de la VP, à celle des versions médiévales remaniées et, finalement, à l'observation de la version contemporaine. Le premier chapitre sera, dès lors, consacré à la présentation et à l'analyse de la VP de *LFCP*, que nous tenterons d'envisager dans son cadre historique et littéraire. Ensuite, le deuxième chapitre consistera en l'étude des remaniements médiévaux, sous l'angle de la réécriture. Dans un premier temps, nous nous attacherons à dresser un panorama de diverses théories développées sur la question de l'adaptation, afin de pouvoir amorcer, dans un deuxième temps, l'analyse littéraire et comparée des trois versions médiévales de notre récit. À travers cet examen minutieux, nous tenterons de dégager les tendances caractéristiques de la double dynamique – imitation et variation – du processus de réécriture mis en œuvre par les remaniements. Dans un troisième temps, suivant une méthodologie et une approche qui se veulent dans la

¹⁹ D. A. TROTTER, *Medieval French Literature and the Crusades (1100-1300)*, Genève, Droz, 1988 (Histoire des idées et critique littéraire, 256), pp. 145-183.

²⁰ Cf. mémoire de C. GOCLET, *Unques entre eus n'eurent enfanz : la stérilité des couples dans quelques œuvres narratives des XII^e et XIII^e siècles*, sous la dir. de C. STORMS, Louvain-la-Neuve, UCL, 2002.

²¹ Cf. mémoire de A. WATTEYNE, *Le déshonneur féminin illustré par trois textes narratifs en ancien français*, sous la direction de C. STORMS, Louvain-la-Neuve, UCL, 2014.

continuité de cette analyse, le troisième chapitre se penchera sur *LSA* en tant que réécriture de *LFCP* qui s'inscrit, non seulement, dans le prolongement des remaniements médiévaux, mais se distingue également par sa démarche littéraire auctoriale.

L'analyse approfondie de *LSA* fera l'objet de la seconde partie de notre travail. Celle-ci se compose de trois chapitres, correspondant à trois procédés littéraires que nous avons sélectionnés, et auxquels R. COLLIOT semble avoir eu recours afin de construire son univers littéraire néo-médiéval. Nous nous efforcerons d'appréhender notre œuvre successivement, dans sa relation avec l'Histoire, dans son lien avec la stéréotypie et, en dernier lieu, dans son rapport avec la littérature. Nous tâcherons d'organiser ces chapitres de manière systématique, en présentant, tout d'abord, les aspects théoriques du concept employé, afin de pouvoir entreprendre l'examen des procédés littéraires mis en place au sein de *LSA*.

PARTIE 1

LA FILLE DU COMTE DE PONTHEIU ET LA SULTANE D'ALMERIA : UNE REECRITURE, UN PALIMPSESTE ENTRE ECART ET IMITATION

L'analyse de la continuité entre le récit de base de *La Fille du Comte de Ponthieu* (LFCP), ses remaniements médiévaux et l'adaptation contemporaine de R. COLLIOT, LSA, fera l'objet de cette première partie. Dans un premier temps, nous tenterons d'introduire le récit médiéval dans son ensemble en proposant un résumé de l'histoire et une interprétation du titre. Ensuite, nous nous concentrerons sur la naissance du récit à travers ses phases primitives, en d'autres termes, les trois versions médiévales qui ont été conservées, ainsi que leurs variantes. Avant d'entrer dans l'analyse du récit, il nous semble pertinent d'établir les liens qu'entretient notre histoire avec la féodalité, qui semble le marquer de manière indélébile. En outre, il conviendra d'exposer sa tradition textuelle et manuscrite qui s'explique par le phénomène de la mouvance des textes au Moyen Âge.

Dans un deuxième chapitre, nous aborderons d'abord la question de la réécriture à travers ses aspects théoriques en nous efforçant de retracer les grandes lignes de l'histoire de la notion d'intertextualité qui nous amènera progressivement aux études portant sur l'adaptation littéraire. Ensuite, il s'agira de développer une analyse minutieuse et approfondie des différentes versions médiévales et de leurs enjeux littéraires qui introduisent le récit dans une dynamique de variation.

Finalement, nous nous pencherons sur l'œuvre contemporaine de R. COLLIOT en tant que continuité des versions médiévales. Pour ce faire, nous instaurerons le cadre littéraire du récit en envisageant la biographie de l'auteur et particulièrement son article scientifique sur l'analyse des versions médiévales de LFCP. Nous nous attacherons alors à étudier le récit suivant le même angle d'attaque que l'analyse des versions précédentes en tâchant de dévoiler la tendance dans laquelle il s'inscrit.

CHAPITRE 1 : LA FILLE DU COMTE DE PONTIEU

UN RECIT MEDIEVAL INSOLITE

Aujourd'hui assez méconnu du grand public, *LFCP* est un récit bref en prose, datant du XIII^e siècle, qui n'a vraisemblablement pas joui d'un rayonnement important à l'époque de sa composition, étant donné le nombre infime de mss. qui nous sont parvenus. Cependant, pour des raisons qui restent encore assez mystérieuses, notre histoire sort de l'oubli au XVII^e et suscite un fort engouement jusqu'au XVIII^e siècle¹. D'ordinaire considéré à tort comme le plus ancien exemple connu de nouvelle en prose française² – notamment par Cl. BRUNEL et R. DUBUIS –, *LFCP* se distingue par le caractère étrange de sa narration, présentée dans un style dépouillé, et semble rendre compte d'un certain malaise provenant de l'évolution de la société occidentale durant cette période. Actuellement, la couleur énigmatique de *LFCP* suscite un vif intérêt au sein de la critique littéraire et continue à faire couler beaucoup d'encre depuis plus d'un siècle. En outre, Alfred ADLER et Christine RUBY désignent notre récit comme un essai « malaisé » en prose, pourvu d'une violence insolite dont les mobiles demeurent mystérieux, qui « s'attaqu(e) » vraisemblablement au modèle courtois devenu "problématique" »³.

1.1. Le résumé de la version primitive

En vue de rendre claire et intelligible l'analyse de notre récit, il nous paraît opportun de résumer brièvement la trame de base. Ainsi, dans un temps passé, en territoire de Ponthieu, la fille du comte accepte d'épouser Thibaut de Domart, pauvre bachelier au service de son père et héritier du comté de Saint-Pol. Cependant, cette union d'amour ne prodigue aucune descendance aux jeunes mariés. Affligés par ce constat, ils décident d'entreprendre un pèlerinage à Compostelle afin que le saint leur vienne en aide. Alors que leur périple touche au but, le couple est pris en embuscade par des brigands. Malgré la riposte de Thibaut, ceux-ci parviennent à le

¹ Cl. BRUNEL (éd.), *La Fille du Comte de Pontieu. Conte en prose, versions du XIII^e et du XV^e siècle, op. cit.*, p. LXVII.

² *Id.*, p. VII.

³ A. ADLER et Chr. RUBY, « *La Fille du Comte de Pontieu* », dans *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge*, G. HASENOHR et M. ZINK (éd.), Paris, Fayard, 1994, pp. 445-446.

dominer et violent la jeune femme à tour de rôle, sous ses yeux. Une fois les bandits partis, le chevalier demande à son épouse de le délivrer de ses liens. Elle tente alors de tuer son mari qui par miracle s'en sort indemne. Malgré l'affront qu'il vient de subir, il décide de garder le silence au sujet de l'agression et de l'indocilité de sa femme. Il achève néanmoins le pèlerinage sans elle et refusera par la suite de partager sa couche. À leur retour en Ponthieu, Thibaut révèle le scénario tragique advenu durant le pèlerinage à son beau-père qui le pressait de narrer une aventure de son voyage. Le comte, outré par le geste de sa fille, la condamne à une mort certaine en l'enfermant dans un tonneau et en l'abandonnant ainsi à la merci des flots.

D'abord sauvée par des marchands, elle est ensuite offerte en cadeau au sultan d'Almería qui se prend de passion pour elle. Le souverain lui propose alors de devenir son épouse à condition d'abjurer sa foi chrétienne. Elle accepte et donne rapidement naissance à un fils, puis à une fille. De leur côté, pris de remords, le comte, son fils et son beau-fils font vœu de se croiser afin de racheter leurs péchés. Leur pénitence accomplie, ils rentrent au pays, mais se font surprendre durant leur périple par une tempête qui les dévie sur les côtes d'Almería. Prisonniers du sultan, ceux-ci sont choisis comme cibles vivantes lors d'une célébration. La fille du comte de Ponthieu, devenue sultane, les reconnaît et les sauve l'un après l'autre d'un destin funeste. Après les avoir soignés et s'être assurée de leur repentir sincère, elle leur dévoile son identité. Feignant d'être à nouveau enceinte, elle dupe le sultan grâce à une ruse ingénieuse et réussit à s'échapper en Italie en compagnie des trois hommes et de son fils. Après avoir reçu l'absolution du pape lui-même, ils regagnent la contrée de Ponthieu. Le récit s'achève en annonçant la naissance de deux héritiers mâles au sein du couple, garantissant la continuité du lignage de Ponthieu.

1.2. L'interprétation du titre

Ce résumé affiche sans équivoque la complexité de l'intrigue qui crée la singularité du récit. Ainsi, l'absence ou la formulation maladroite des titres dans les premières éditions atteste de la difficulté des premiers chercheurs et éditeurs à formuler un intitulé légitime et représentatif de l'histoire. En effet, l'œuvre offre un potentiel non négligeable de lecture plurielle laissant, de la sorte, au lecteur une marge considérable à l'interprétation⁴. Insatisfait des différents titres octroyés au fil du temps, qu'il désigne d'ailleurs comme « inexacts » – notamment *Le Voyage d'Outre-mer du comte de Ponthieu* et *La Comtesse de Ponthieu* –, Cl. BRUNEL propose la dénomination que nous connaissons aujourd'hui, plus fidèle, selon lui, au récit⁵.

Il est vrai que, dans la première rédaction de l'histoire, la fille du comte est la protagoniste à l'origine de toute impulsion du récit. Cette position centrale occupée par la figure féminine dans la narration provoque un bouleversement de l'horizon d'attente de l'époque⁶. Malgré son rôle capital dans la narration, l'auteur n'attribue jamais un nom à la jeune femme. Ainsi, elle est invariablement désignée par sa relation avec les hommes ayant autorité sur elle : de « fille » (Brunel, VP, § 3, p. 2) du comte, sa dénomination se mue en « dame » (Brunel, VP, § 1, p. 4) qui exprime son statut matrimonial ou social lié à la noblesse⁷. Il est important de mentionner qu'elle n'obtiendra jamais le titre de « dame de Ponthieu », étant donné que son père est toujours en vie à la fin du récit – l'héritage supposant la mort de ce dernier. Ainsi, de l'autorité de son père, elle passe à celle de son mari. Par conséquent, la désignation de Cl. BRUNEL s'avère des plus pertinentes. En effet, bien qu'elle soit entraînée, presque malgré elle, dans un mouvement d'émancipation, la fille du comte ne prend, en réalité, jamais complètement son envol ; elle n'acquerra pas la moindre autonomie vis-à-vis des hommes. De plus, elle ne jouira d'aucune forme de pouvoir étant donné que son père garde la main mise sur le patrimoine familial. Dès lors, le choix de

⁴ R. DUBUIS (traduit et annoté par), *op. cit.*, p. 11.

⁵ Cl. BRUNEL (éd.), *op. cit.*, p. VII.

⁶ Nous développerons ce point de manière plus approfondie dans le chapitre suivant (cf. le point sur l'identité sexuelle dans le second chapitre).

⁷ s.v. « Dame », dans *Dictionnaire du Moyen Français (DMF)*, version 2015 (DMF 2015), ATILF - CNRS & Université de Lorraine (Lien électronique : <http://www.atilf.fr/dmf>, consulté le 18/01/2017).

l'auteur d'occulter le nom de la jeune femme semble se justifier, puisque, en réalité, la dame devient l'héroïne de l'histoire malgré elle.

1.3. Le cadre historique : une œuvre féodale

Après avoir brossé les grandes lignes de notre récit, il s'agit maintenant de considérer l'œuvre dans son cadre historique afin de déterminer son ancrage dans la réalité de son époque. Ainsi, il apparaît que notre récit est une œuvre profondément féodale. En effet, nonobstant que *LFCP* se singularise par son caractère énigmatique et violent, notre histoire dépeint une série de caractéristiques relatives à l'idéologie de la société médiévale occidentale déterminée par la féodalité.

Georges DUBY envisage la féodalité comme un « état d'esprit, (un) complexe psychologique formé dans le petit monde des guerriers peu à peu devenus nobles »⁸. En dépit du ton humoristique palpable de la citation, cette interprétation caricaturale nous permet d'introduire la notion de féodalité comme une mentalité médiévale avant tout. Dans son article paru dans *l'Encyclopédie Universalis en ligne*, G. DUBY définit la féodalité comme « un moment particulier qui se caractérise par la dissolution de l'autorité publique »⁹. Implantées dans les structures de l'État dès le IX^e siècle, les institutions féodales révèlent progressivement leur « inadaptabilité » face aux changements de la société occidentale. En effet, l'Europe du XII^e siècle évolue rapidement grâce au développement économique et à l'essor du commerce¹⁰. Ainsi, s'adaptant à ce mouvement, la monarchie féodale se transforme et donne naissance à un système politique et social nouveau, que les historiens appellent la « féodalité bâtarde », jouant une fonction intermédiaire entre le monde médiéval féodal et l'État moderne¹¹.

⁸ G. DUBY, « La féodalité? Une mentalité médiévale », dans *Hommes et structures du moyen âge. Recueil d'articles*, Paris, Mouton, 1974, p. 104.

⁹ G. DUBY, « Féodalité », dans *Encyclopædia Universalis [en ligne]* (Lien électronique : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/feodalite/>, consulté le 07/07/2017).

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ J.-Ph. GENET, *Le monde au Moyen Âge*, sous la dir. de M. BALARD, Paris, Hachette, 2004, pp. 159-162.

Dans cette optique, il semble que la première version de notre récit soit emblématique de cette période décadente, en mettant en scène les défaillances chevaleresques de Thibaut, pauvre bachelier au service du comte qui s'élève dans la hiérarchie sociale grâce à une femme, et non à ses exploits guerriers¹². En effet, la chevalerie, en tant que « catégorie de la société féodale rassemblant les spécialistes du combat »¹³, incarne les vertus par excellence de la noblesse. Le XIII^e siècle – époque de composition de notre première version – marque un changement drastique au sein de ce groupe : devenue trop couteuse pour une grande partie des nobles, la chevalerie se mue progressivement en une catégorie restreinte, un « ordre » extrêmement conservateur au cœur de l'aristocratie¹⁴. En ce sens, *LFCP* reproduit une situation qui atteste de l'inadéquation de la féodalité, vu que Thibaut représente la figure du jeune homme bien né, mais trop pauvre pour accéder à la chevalerie par ses propres moyens.

1.4. Les traditions textuelle et manuscrite

Après avoir tenté d'établir les liens entre notre récit et le cadre historique dans lequel il s'insère, il s'agit maintenant d'exposer sa tradition textuelle et manuscrite. Trois versions de *LFCP* ont été conservées jusqu'à ce jour : une « version primitive » du début du XIII^e siècle, une « version remaniée », datant du même siècle, mais ultérieure à la VP, ainsi qu'une « version du XV^e siècle »¹⁵. Faute d'arguments prouvant l'inexactitude de cette théorie, nous considérerons cette chronologie proposée par Cl. BRUNEL et soutenue par D. A. TROTTER¹⁶ comme légitime, bien qu'elle porte pourtant à controverse¹⁷.

¹² Nous approfondirons l'analyse du personnage masculin dans le chapitre suivant.

¹³ G. DUBY, « Chevalerie », dans *Encyclopædia Universalis (en ligne)* (Lien électronique : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/chevalerie/>, consulté le 08/07/2017).

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Cl. BRUNEL (éd.), *op. cit.*, pp. VII-LXXV.

¹⁶ D. A. TROTTER, *op. cit.*, pp. 145-183.

¹⁷ En effet, contrairement à l'opinion la plus répandue, Joan Crow tente de démontrer que la datation des versions du XIII^e siècle, établie par C. BRUNEL, doit être considérée comme une simple tentative en raison de deux facteurs : d'un côté, la preuve externe de leur proximité temporelle et, d'un autre côté, la preuve interne que la VP est, en réalité, un résumé de la VR13. La chercheuse développe cette théorie dans son article « The art of the medieval conteur. A study of "La Fille du comte de Ponthieu" », dans *French Studies*, Oxford, XXX:1, 1976, pp. 1-18.

1.4.1. La version primitive

La VP, baptisée « rédaction A » par D. A. TROTTER, a été conservée dans un ms. unique (ms. B.N. fr. 25462¹⁸) comportant le récit de *LFCP*, différentes œuvres à vocation exemplaire et didactique ainsi que deux versions de l'« Ordre de chevalerie ». Comme nous l'avons déjà mentionné, *LFCP* est, dès lors, un texte autonome préservé dans un ms. que l'on peut considérer comme un recueil de textes disparates. Son absence de rayonnement prouve que notre histoire n'a probablement exercé aucun impact significatif sur la littérature ou sur l'imaginaire collectif au moment de sa composition, que Cl. BRUNEL situe au début du XIII^e siècle, tandis que Catherine CROIZY-NAQUET l'estime plutôt vers la fin du siècle¹⁹.

1.4.2. La version remaniée du XIII^e siècle

La VR13, ou « rédaction B », élaborée vers la fin du siècle, est intégrée avec l'« Ordre de chevalerie » pour constituer le *Livre d'Éracles*, également appelé *Estoire d'Oulremer* ou encore *Livre de conquest*. Se revendiquant comme la continuation de la traduction française de l'*Histoire* de Guillaume DE TYR, cette compilation reprend et traduit la chronique d'Ernoul, aujourd'hui perdue²⁰. *LFCP* se retrouve dans trois mss. qui transmettent cet ensemble : le ms. A (B. N. fr. 770) comportant des traits picards ; le ms. B (B.N. fr. 12203) caractérisé par un goût accentué pour l'histoire et par des traits régionaux du Pas-de-Calais ; et finalement, à l'inverse des deux mss. précédents du XIII^e, le ms. C (B.N. fr. 24210) qui est écrit plus tardivement (XIV^e siècle)²¹. L'intégration de *LFCP* dans une chronique démontre une certaine volonté de présenter notre récit comme historique et véridique. À ce changement de registre, s'ajoute une adaptation du style, comme le souligne Cl. BRUNEL : la langue de la VP d'une « simplicité archaïque » a été ajustée en adhésion avec le « style plus fleuri de la chronique ». En effet, il affirme que les modifications opérées dans le récit expriment

¹⁸ D. A. TROTTER, *op. cit.*, pp. 146-147.

¹⁹ Cl. BRUNEL (éd.), *op. cit.*, pp. IX-XXXIII ; C. CROIZY-NAQUET, « La Fille du Comte de Ponthieu dans les *Estoires d'Oulremer et de la naissance de Saladin* », dans *Le texte dans le texte. L'interpolation médiévale*, textes réunis par A. COMBES et M. SZKILNIK, Paris, Classiques Garnier, 2013 (Rencontres, 49), p. 164.

²⁰ s.v. « Eracles », dans *Archives de littérature du Moyen Âge (Arlima)*, sous la dir. de L. BRUN, Université d'Ottawa (Lien électronique : <http://www.arlima.net/eh/eracles.html>, consulté le 05/03/2017).

²¹ Cl. BRUNEL (éd.), *op. cit.*, pp. XXXIII-XLVIII ; D. A. TROTTER, *op. cit.*, p. 147.

une « tendance qui se développe jusqu'à l'époque romantique, à transformer un récit d'aventures étranges et barbares en un conte courtois »²².

1.4.3. La version remaniée du XV^e siècle

La VR15, ou « rédaction C », est interpolée dans le tryptique du *Roman de Jean d'Avesnes* entre le récit *Jean d'Avesnes* et celui de *Saladin*. Cette œuvre tripartite est sauvegardée dans deux mss. (B.N. fr. 12572, répertorié dans la bibliothèque de Philippe Le Bon en 1468, comportant des formes dialectales de la province du Hainaut ; Arsenal 5208, datant des années 1460, dont le copiste est Jan du Quesne, de Lille)²³. L'auteur de ce remaniement vivait dans la région du nord de la francophonie, dans les territoires bourguignons. Utilisant un artifice littéraire commun à cette époque, celui-ci prétend traduire une histoire issue d'une œuvre latine. Une nouvelle fois, l'insertion de notre récit dans une œuvre plus large modifie son image aux yeux du public médiéval : *LFCP* est intercalée entre deux récits biographiques de personnages historiques. Ainsi, outre le fait qu'elle est placée dans un cadre historique et géographique précis, *LFCP* est introduite dans l'histoire d'un lignage déterminé. La rigueur de sa contextualisation démontre une volonté d'ancrage solide dans le réel. Ensuite, cette version se distingue par une importante prise d'autonomie vis-à-vis de son modèle de base, la VR13 : l'auteur joint le récit à de vastes tableaux de batailles et de tournois et ajoute des discours d'analyses psychologiques²⁴.

1.4.4. Les versions modernes

Nous ne nous attarderons pas ici sur la descendance littéraire qu'engendreront ces versions médiévales. Toutefois, il est intéressant de signaler que les deux rédactions du XIII^e siècle ont fondé une « longue et riche tradition littéraire »²⁵. En effet, l'imprimerie contribua à leur diffusion au XVII^e siècle et elles connurent au XVIII^e un franc succès dont témoignent de nombreuses adaptations

²² Cl. BRUNEL (éd.), *op. cit.*, p. XL.

²³ D. A. TROTTER, *op. cit.*, p. 147.

²⁴ Cl. BRUNEL (éd.), *op. cit.*, pp. XLVIII-LXVII.

²⁵ M. ABRAMOWICZ, « Deux variantes — deux conceptions du même récit : *La Fille du comte de Pontieu* », dans *Jeux de la variante dans l'art et la littérature du Moyen Âge. Mélange offerts à Anna Drzewicka par ses collègues, ses amis et ses élèves.*, A. BARTOSZ, K. DYBEL et P. TYLUS (éd.), Kraków, Viridis, 1997, pp. 46-53.

telles que *Édèle de Ponthieu* de Vieuville DE VIGNACOINT, imitation de la VP ou encore les *Journées amusantes* de Madame DE GOMEZ, qui s'est inspirée de la version remaniée²⁶.

1.5. La mouvance textuelle au Moyen Âge

Cette succession de versions et de remaniements est un exemple révélateur de la mouvance des textes durant le Moyen Âge. En effet, selon *l'Essai de poétique médiévale* de Paul ZUMTHOR, la notion d'« œuvre » diffère du concept moderne d'un récit protégé par la propriété intellectuelle. Une *œuvre* au Moyen Âge comprend l'ensemble des versions d'une histoire qui constituent, par leur collectivité, une unité complexe créée par une série de copistes et de remanieurs successifs. Par conséquent, l'œuvre médiévale est fondamentalement dynamique : « elle croît, se transforme et décline »²⁷. Ce phénomène de remaniement suppose une exploitation des sources qui dévoile un immense réseau d'échange et d'écho entre les textes que Gérard GENETTE nomme l'intertextualité²⁸.

L'instabilité du récit médiéval tient aussi à la procédure que Dominique BOUTET désigne comme « manuscriture »²⁹ : le mécanisme de reproduction manuelle des mss. ainsi que l'inexistence de la notion de propriété littéraire favorisent l'altération du texte au gré des copistes. L'intervention volontaire – ou non – de ces derniers marque un processus d'appropriation et d'adaptation systématique des textes médiévaux : en effet, les copistes dépassent fréquemment le travail de retranscription en remodelant l'œuvre pour la remettre au goût du jour ou même dans une visée créatrice propre. Les copistes introduisent donc une série de variantes de type linguistique, mais également des corrections d'ordre esthétique.

²⁶ Cf. BRUNEL (éd.), *op. cit.*, pp. LXVII-LXXV.

²⁷ P. ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, p. 73.

²⁸ Nous reviendrons sur cette notion dans le chapitre suivant.

²⁹ D. BOUTET, *op. cit.*, p. 32.

Ainsi, la propagation de l'œuvre médiévale s'établit sur les axes spatiotemporels³⁰. En effet, d'un côté, le phénomène de mouvance généralisée des textes se présente sous la forme de remaniements réalisés soit en synchronie, en tant que rédactions différentes, soit en diachronie, comme réécriture de textes antérieurs admettant diverses transformations³¹. D'un autre côté, la circulation des mss. évoque le déplacement dans l'espace du matériel littéraire. P. ZUMTHOR en déduit que la mobilité du texte médiéval est essentielle³². Si nous appréhendons la littérature comme « une forme de transmission collective de l'information »³³, le ms. est « le lieu de conservation et support de l'information pour une diffusion principalement orale »³⁴ ; ce que P. ZUMTHOR appelle la « semi-oralité »³⁵.

Vers la fin du Moyen Âge, hormis les changements spatiotemporels, le récit médiéval subit l'influence significative d'un autre facteur : le goût du public. En effet, comme nous l'avons souligné précédemment, l'auteur du Moyen Âge tardif exprime le souci particulier de plaire au public et adapte son écriture en fonction de celui-ci. De cette façon, comme l'atteste Danielle REGNIER-BOHLER, « le goût du lecteur semble guider la genèse des textes nouveaux et leur rapport aux héritages (...) et permet ainsi de mieux comprendre la diversité des écritures et des remaniements »³⁶. La confection d'un ms., dont le coût est un élément non négligeable, répond généralement à une demande. Dès lors, une adaptation peut être considérée comme une œuvre remise au goût du jour et se conforme donc d'ordinaire aux attentes du public³⁷.

³⁰ *Id.*, pp. 70-74.

³¹ M. ABRAMOWICZ, « Deux variantes — deux conceptions du même récit : *La Fille du comte de Pontieu* », *op. cit.*, pp. 46-53.

³² P. ZUMTHOR, *op. cit.*, p. 71.

³³ M. BOURIN-DERRUAU, *Nouvelles histoire de la France médiévale. 4 : Temps d'équilibre, temps de rupture : XIII^e siècle*, Paris, Seuil, 1990, p. 25.

³⁴ D. BOUTET, *op. cit.*, p. 29.

³⁵ P. ZUMTHOR, *op. cit.*, p. 114.

³⁶ D. REGNIER-BOHLER (éd.), *Le goût du lecteur à la fin du Moyen Âge*, Paris, Le Léopard d'Or, 2006 (Le Cahier du Léopard d'Or, 11), pp. 5-8.

³⁷ D. BOUTET, *op. cit.*, p. 34.

1.6. Conclusion

Pour conclure ce premier chapitre introductif, il semble que la VP de notre récit soit représentative du déclin progressif de la féodalité du Moyen Âge tardif à travers son aspect insolite et énigmatique. En effet, comme l'atteste le titre choisi par Cl. BRUNEL, le comportement scandaleux de la figure féminine souligne moins son rôle central au sein de l'intrigue que l'incapacité du personnage masculin à dominer l'action narrative. Cette défaillance chevaleresque exprime le malaise d'un monde féodal mis sous tension.

Ainsi, les remaniements successifs de *LFCP* témoignent de la mouvance de notre texte d'un point de vue spatiotemporel, mais également de l'inadéquation de la VP avec l'horizon d'attente de l'époque. En effet, le processus d'adaptation de *LFCP* semble dévoiler une tendance à remettre l'œuvre au goût du jour, creusant un écart de plus en plus profond avec la version initiale qui se singularise par sa logique inverse.

Par conséquent, nous nous efforcerons, dans le deuxième chapitre, d'analyser cette dynamique de variation dans laquelle est inséré notre récit grâce à ses remaniements successifs.

CHAPITRE 2 : L'ACTE DE REECRITURE

UN PROJET LITTÉRAIRE ENTRE INNOVATION ET IMITATION

Le constat de la mouvance systématique des textes médiévaux nous conduit à étudier la notion d'intertextualité dont découlera celle d'adaptation qui se rapproche plus spécifiquement de notre sujet. Dans un premier temps, nous tenterons d'établir un panorama de différentes théories développées sur ce concept. Ensuite, afin de rendre compte de la double dynamique dans laquelle est inséré notre récit, nous proposerons une analyse comparative des trois versions médiévales de *LFCP* du point de vue du contenu, de l'autonomie textuelle et des enjeux littéraires. Nous prendrons à tâche d'en dégager une tendance représentative du processus d'adaptation mis en œuvre par les remaniements.

Dans le cadre de cette analyse approfondie des versions médiévales, nous avons choisi de nous appuyer sur l'édition de Cl. BRUNEL, parue en 1923, pour la version du XV^e siècle, mais de nous baser sur sa réédition, publiée en 1926, pour les versions du XIII^e siècle, étant donné qu'il semble que les trémas y soient utilisés à mauvais escient dans l'édition précédente.

2.1. Aspects théoriques

Selon Thiphaine SAMOYAUULT, *l'intertextualité* est une notion instable enrobée d'un flou théorique créé par sa bipartition sémantique – il s'agit à la fois d'un outil linguistique et d'une notion poétique. Le procédé intertextuel considère chaque texte dans une généalogie de liens rhizomiques. En effet, la littérature « s'écrit dans une relation avec le monde, tout autant que dans une relation avec elle-même »³⁸. En d'autres termes, l'inspiration de l'auteur ne provient pas exclusivement de la société et de l'environnement qui l'entourent, mais résulte également de son imaginaire façonné par un ensemble de récits lus et entendus.

³⁸ Th. SAMOYAUULT, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Colin, 2000 (128), pp. 5-7.

La naissance de la notion d'intertextualité : Julia KRISTEVA

Le terme *intertextualité* apparaît à la fin des années 1960 sous la plume de Julia KRISTEVA qui, d'un point de vue strictement linguistique, considère le texte comme un objet dynamique et entend par la notion d'intertextualité l'« interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte »³⁹. J. KRISTEVA spécifie, quelques années plus tard, que ce concept est inspiré de la thèse bakhtinienne du dialogisme⁴⁰. En effet, dans son œuvre *Problème de la poésie de Dostoïevski* publiée en 1929, Mikhaïl BAKHTINE établit que la polyphonie au sein des textes implique le dialogisme qu'il pose comme essence même de l'homme⁴¹. D'après Th. SAMOYAUULT, les deux théoriciens soutiennent que :

(...) tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un texte (...). L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences ; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets.⁴²

L'officialisation du terme : Roland BARTHES

En 1973, Roland BARTHES officialise le terme *intertextualité* par le biais de son article « Théorie du texte » paru dans *l'Encyclopédie Universalis* et le considère comme la condition de tout texte qui suggère la coprésence de différents textes ou de lambeaux de texte formant une nouvelle texture⁴³ :

(...) tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. (...) L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences ; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets.⁴⁴

La dimension de la lecture : Michael RIFFATERRE

À la fin des années 1970, intégrant désormais la dimension de la lecture, Michael RIFFATERRE ajoute à la définition barthienne que l'intertextualité se présente

³⁹ J. KRISTEVA et al., *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968, p. 311.

⁴⁰ J. KRISTEVA, *Sèmeiotikè : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1978, pp. 145-146.

⁴¹ M. BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, traduit du russe par I. KOLITCHEFF, Paris, Seuil, 1963, pp. 324-345.

⁴² Th. SAMOYAUULT, *op. cit.*, p. 9.

⁴³ R. BARTHES, « Texte (théorie du) », dans *Universalis éducation [en ligne]*. Encyclopædia Universalis (Lien électronique : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/theorie-du-texte/>, consulté le 14/06/2017).

⁴⁴ *Ibid.*

comme « l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné. L'intertexte est donc un *corpus indéfini* »⁴⁵. En ajoutant cette perspective mémorielle à la définition, M. RIFFATERRE suppose que l'intertextualité est également un effet de lecture qui gouverne l'interprétation du lecteur⁴⁶ :

La littérature s'écrit avec le souvenir de ce qu'elle est, de ce qu'elle fut⁴⁷.

La dimension de l'écriture : Antoine COMPAGNON

Dans la même optique, adoptant de son côté comme angle d'attaque l'écriture, en 1979, Antoine COMPAGNON affirme dans *La seconde main ou le travail de la citation* que tout texte est une réécriture : « (é)crire, car c'est toujours récrire, ne diffère par de citer⁴⁸ ». La citation serait ainsi un « fait de langage », « la forme simple d'une relation interdiscursive de répétition »⁴⁹, un « acte de parole élémentaire et primitif (...) tel un enfant qui essaie de reproduire les sons »⁵⁰.

La théorie de la transtextualité : Gérard GENETTE

Ensuite, dans son ouvrage *Palimpsestes : La littérature au second degré* publié en 1982, Gérard GENETTE développe le concept du palimpseste dans le cadre de la théorie de la *transtextualité* qu'il définit comme « tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »⁵¹. Le théoricien français distingue cinq types de relations transtextuelles qui expriment des aspects divers de la textualité : *l'intertextualité*, la *paratextualité*, la *métatextualité*, *l'hypertextualité* et enfin, *l'architextualité*. Dans ce chapitre consacré à l'acte de réécriture, nous nous concentrerons particulièrement sur la relation hypertextuelle, définie comme rapport d'imitation ou de transformation entre un texte A, l'hypotexte et un texte B, l'hypertexte⁵². Ainsi, selon le dictionnaire *Trésor de la langue française informatisé*, un palimpseste est un « manuscrit sur parchemin d'auteurs anciens que les copistes du

⁴⁵ M. RIFFATERRE, « L'intertexte inconnu », dans *Littérature*, n° 41, février 1981, p. 4.

⁴⁶ *Id.*, p. 5.

⁴⁷ *Id.*, p. 33.

⁴⁸ A. COMPAGNON, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 34.

⁴⁹ *Id.*, p. 55.

⁵⁰ *Id.*, p. 95.

⁵¹ G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982 (Points), p. 18.

⁵² *Id.*, pp. 13-16.

Moyen Âge ont effacé pour le recouvrir d'un second texte »⁵³. Cette pratique, fréquente au Moyen Âge, représente de manière significative et imagée les pratiques d'usage de l'époque en matière de « création » littéraire. Rejoignant la vision d'A. COMPAGNON, G. GENETTE présente la pratique du palimpseste comme naturelle puisqu'il perçoit « l'imitation comme mécanisme du vivant »⁵⁴. Dans cette optique, la littérature médiévale dans son entièreté pourrait être considérée comme « littérature de l'hypertextualité ». En outre, Jean GIRAUDOUX soutient que « (l)e plagiat est la base de toutes les littératures »⁵⁵.

La théorie de la di-scrittura : Marianne FALLON

Dans sa thèse « De l'adaptation à la di-scrittura », Marianne FALLON se penche sur le problème terminologique de l'« adaptation » en tant que réécriture et rend compte de son opacité sémantique. Elle propose le néologisme *di-scrittura*, inventé par Carmelo BENE, qui se partage entre les procédés de suspension, de dégradation et d'amplification⁵⁶. Selon la chercheuse, la *di-scrittura* englobe un ensemble de techniques de réécriture et lèverait l'ambiguïté sémantique de l'« adaptation » grâce à sa double signification :

Di-scrittura » signifie à la fois « dés-écriture » et « double-écriture ». Di-scrivere est donc un geste qui découle, déconstruit, délie le texte, mais aussi, qui double et redouble : il multiplie par deux le texte (qui est peut-être lui-même le 'double' d'un ou plusieurs autres)⁵⁷.

Elle complète ainsi la définition de ses prédécesseurs en y joignant l'idée que la réécriture entre dans un processus de déconstruction et de reconstruction conduisant à la création d'une œuvre nouvelle dont la comparaison avec le texte initial apporte un enrichissement au moment de l'interprétation. Dès lors, il semble que la *di-scrittura* soit l'aboutissement de deux mécanismes fondamentaux : d'abord, il s'agit de la réalisation du projet littéraire d'un auteur en tant qu'écrivain et de la construction textuelle issue de la mémoire littéraire individuelle et collective d'un auteur en tant que lecteur.

⁵³ s.v. « Palimpseste », dans *Trésor de la langue française informatisé (TLFI)*, ATILF - CNRS & Université de Lorraine (Lien électronique : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfi5/advanced.exe?8;s=952618545>, consulté le 20/01/2017).

⁵⁴ G. GENETTE, *op. cit.*, p. 112.

⁵⁵ *Id.*, p. 532.

⁵⁶ Thèse de M. FALLON, *De l'adaptation à la di-scrittura : William Shakespeare's Othello, Richard III, Macbeth and Hamlet - Otello, Riccardo III, Macbeth e Amleto di Carmelo Bene*, promoteur C. MAEDER, Université Catholique de Louvain, 2005, p. 52.

⁵⁷ *Id.*, p. 292.

À la lumière des théories précitées, la réécriture se révèle irrémédiablement liée à la mémoire littéraire, étant donné que la littérature crée son propre monde à travers le phénomène d'intertextualité⁵⁸. Cependant, la faillibilité de la mémoire du lecteur, fonctionnant comme une « passoire »⁵⁹, telle que le qualifie Th. SAMOYAUULT, s'avère un élément déterminant dans la constitution de la mémoire littéraire. Le texte (hypertexte) en lui-même est introduit dans un réseau d'énoncés (hypotexte) qui contribuent à son élaboration⁶⁰. En ce sens, le récit s'inscrit dans un continuum intertextuel : construit par un ensemble de sources textuelles issues de la mémoire de l'écrivain, il réactive un ensemble d'éléments dans la mémoire littéraire du lecteur. La métaphore du palimpseste illustre ce phénomène de réécriture très répandu durant l'ère médiévale : l'hypertexte oscille entre imitation et transformation et, selon la théorie de la *di-scrittura*, entre dés-écriture et double-écriture. Dans cette optique, le phénomène littéraire semble rejoindre le phénomène scientifique à la lumière de l'énoncé de LAVOISIER : « rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme »⁶¹.

2.2. Analyse comparative des versions médiévales de *La Fille du Comte de Ponthieu*

Après avoir étudié les notions d'intertextualité et de réécriture à la lumière des théories littéraires, il s'agit à présent de relever et d'analyser en profondeur quelques phénomènes caractéristiques et représentatifs des changements opérés au cours du processus de remaniement textuel des trois versions médiévales de *LFCP*. Adoptant une démarche comparative, nous nous pencherons sur ces différentes rédactions du récit d'un point de vue du fond, de l'autonomie textuelle et des enjeux littéraires afin de dégager une ligne directrice illustrant l'évolution textuelle du récit.

⁵⁸ Th. SAMOYAUULT, *op. cit.*, p. 78.

⁵⁹ *Id.*, p. 66.

⁶⁰ *Id.*, p. 13.

⁶¹ Citation complète : « (...) car rien ne se crée, ni dans les opérations de l'art, ni dans celles de la nature, & l'on peut poser en principes que dans toute opération, il y a une égale quantité de matière avant & après l'opération; que la qualité & la quantité des principes est la même, & qu'il n'y a que des changements, des modifications. » dans A. DE LAVOISIER, *Traité élémentaire de chimie*, Paris, Cuchet, tome 1, 1789, p. 141.

2.2.1. Le processus de normalisation

Nous posons l'hypothèse que la succession des rédactions de *LFCP* dévoile une transformation progressive de la nature même du récit en un mouvement de normalisation. Nous tenterons de vérifier la pertinence de ce postulat à travers l'analyse de l'évolution de trois thèmes fondamentaux au niveau de l'interprétation de notre récit : le mutisme, l'identité sexuelle et la violence. Il nous semble nécessaire d'insérer, de manière systématique, une brève contextualisation de chaque thème afin d'éviter de s'appuyer sur une vision moderne et donc biaisée du récit.

- Le mutisme

Mise en perspective

Façonnée par le christianisme, la société occidentale médiévale associe la nature humaine avec l'idée du péché originel. La question de la parole, et plus spécifiquement du péché de la langue, est au cœur de la réflexion morale de la fin du XII^e jusqu'au milieu du XIII^e siècle, période de la composition de la première rédaction de notre récit. Le caractère dangereux de la verbalité, premier signe de la connaissance humaine interdite, est déjà intrinsèquement lié à la faute originelle dans l'Ancien Testament : « Mort et vie sont au pouvoir de la langue. Quiconque l'aime en mangera les fruits » (Proverbe 18:21). Ainsi, l'éthique chrétienne préconise le renoncement à tout péché comme l'unique possibilité d'atteindre le salut divin⁶².

Dans cette perspective, la maîtrise de la langue devient une préoccupation primordiale pour l'Église. La « nécessité de garder la langue » fait partie de la règle monastique de saint Benoît, précepte qui influença considérablement la société médiévale dans son ensemble. En outre, le moine Bède le Vénérable définit la langue comme « un organe mobile, petit, indomptable et toujours prêt à pécher »⁶³. Durant cette période, une série de penseurs se penchent sur la question dans des œuvres pastorales : de cette façon, Raoul ARDENT, philosophe scolastique du XII^e siècle,

⁶² C. CASAGRANDE et S. VECCHIO, *Les péchés de la langue : discipline et éthique de la parole dans la culture médiévale*, Paris, Cerf, 1991, pp. 11-17.

⁶³ *Id.*, pp. 22-23.

mentionne la nécessité de trouver un juste milieu entre le *multiloquium*, le fait de parler trop, et la *nimia taciturnitas*, le fait de parler trop peu⁶⁴. Quant au moraliste Guillaume PEYRAUT, il insiste sur la puissance et la dangerosité de la parole⁶⁵. En effet, cet organe noble remplit une fonction double : celle de l'ingestion d'aliments, d'une part, et celle de la manifestation verbale de l'intellect, d'autre part. Une langue disciplinée peut ainsi contribuer « doublement » à la louange de Dieu, tandis qu'une langue indocile s'avère également « doublement » source de désordre. De cette manière, les péchés de la gourmandise et de la loquacité se renforcent mutuellement, puisqu'ils proviennent du même organe. En suivant cette logique, les scolastiques attribuent à la parole une puissance à caractère quasi magique⁶⁶. C'est pourquoi, dans son *Disciplina clericalis*, Pierre ALPHONSE prône le silence comme « condition nécessaire de la sagesse ou de son apprentissage » condamnant la *noise*.

D'un point de vue littéraire, la parole et le silence bénéficient d'un statut important dans la société médiévale. Dans son étude *La parole empêchée dans la littérature arthurienne*, Danièle JAMES-RAOUL atteste de l'importance de la réflexion sur le silence littéraire en démontrant que la matière romanesque arthurienne s'est construite autour de la problématique de la parole empêchée⁶⁷. Cette constatation l'amène à considérer le silence littéraire comme porteur de sens :

Les romans arthuriens s'élaborent à partir de tout un jeu sur la communication, rompue ou défaillante, que le héros aura pour mission de rétablir ou d'améliorer : l'aventure est l'occasion qui s'offre pour remédier à un dysfonctionnement, mis en évidence dans et par la parole empêchée, qui perturbe les échanges, les contacts au sein de la société, instaurant un climat de défiance et de retenue néfaste. Pourtant, empêcher la parole, ce n'est pas simplement la faire taire et la rendre absente, (...); dans la situation qui s'établit où le silence devient nécessité, le héros est mené à faire preuve de sa réflexion, de sa véritable personnalité (...). (...) C'est une parole vraie (...)⁶⁸.

Dans cette optique, Jean-Yves TILLIETTE nous rappelle que le silence est un « moteur puissant du récit (...) [qui] excite l'imagination du destinataire à remplir les blancs du discours »⁶⁹. Comme le souligne Marco PRALORAN, « il silenzio è un ingrediente

⁶⁴ *Id.*, p. 49.

⁶⁵ *Id.*, pp. 87-99.

⁶⁶ *Id.*, pp. 113-132.

⁶⁷ D. JAMES-RAOUL, *La parole empêchée*, Paris, Honoré Champion, 1997, pp. 411-416.

⁶⁸ *Id.*, pp. 412-413.

⁶⁹ J.-Y. TILLIETTE, « Trop parler nuit. Du bon usage du silence dans quelques contes du XII^e siècle en latin », dans *Micrologus*, n° 18, 2010, pp. 75-89.

fondamentale nel racconto cortese in prosa»⁷⁰. Il constate que le silence peut soit exprimer l'inhabilité du langage à dire la réalité, soit manifester la volonté de la dissimuler. Le mutisme fait donc également partie intégrante de la stratégie littéraire du narrateur : ce dernier est en mesure de dominer le flux du savoir. De cette manière, le silence devient « uno strumento fondamentale per la logica del racconto, per il suspense »⁷¹. Le non-dit incite ainsi le lecteur à sortir de son état de passivité et à user de sa capacité de réflexion et d'interprétation⁷². En ce sens, le silence instaure un lien étroit entre l'auteur et son lecteur.

Analyse de l'épisode du geste meurtrier de la dame

Après ce paragraphe introductif, analysons de manière plus approfondie les traces du mutisme dans notre texte et son impact sur l'interprétation du récit. Dans sa VP, *LFCP* tire son originalité d'une double énigme créée par le silence du narrateur établi autour de l'action centrale du récit, soit la tentative ratée de la dame de tuer son mari : pourquoi vouloir l'occire⁷³ ? Dès lors, les silences constituent le nœud même de l'intrigue : l'explication du geste meurtrier de la jeune femme arrive tardivement dans la narration⁷⁴ et introduit ainsi un effet dramatique et une tension narrative⁷⁵.

Après son agression, la dame se réfugie dans une forme de mutisme volontaire, refusant de s'excuser et même d'expliquer sa réaction, scandaleuse aux yeux de son mari et du lecteur, afin de se justifier par la même occasion. En effet, dans la société du Moyen Âge, la femme occupe une position subalterne par rapport à son époux. Ce geste meurtrier symbolise, dès lors, une révolte envers l'autorité patriarcale et a dû être considéré comme choquant par le public médiéval. Par conséquent, cette absence de clarification de la part du personnage féminin introduit une tension entre parole et silence qui imprègne graduellement le récit. La

⁷⁰ M. PRALORAN, « Il silenzio del narratore, il silenzio dei personaggi nella logica narrativa dei romanzi in prosa del XIII secolo », dans *Micrologus*, n° 18, 2010, p. 169.

⁷¹ *Id.*, p. 180.

⁷² *Id.*, pp. 170-181.

⁷³ F. SUARD, *op. cit.*, p. 360.

⁷⁴ Nous reviendrons sur ce passage plus tard dans notre étude.

⁷⁵ M. MADUREIRA, « La Fille du Comte de Pontieu : la stratégie de la concision », dans *Ariane. Revue d'études littéraires françaises*, n° 7, 1989, p. 28.

description de la scène centrale évolue au fil des versions. La VP brille par sa sobriété en présentant une succession de faits sans commentaires ni explications :

La dame vit une espee gesir ki fu a un des larons qui ocis fu, si le prist et vint vers monsegneur Tiebaut, si dist : "Sire, je vous deliverai". (Brunel, VP, § 6, p. 10)

La VR13 tente de résoudre cette énigme laissée ouverte dans la VP en anticipant la justification de l'élan meurtrier afin de le rendre intelligible : le narrateur insère la dimension de l'« ire » qui, en tant que réaction impulsive, explique la violence de la révolte féminine. Cependant, cet argument ne semble pas coïncider avec la suite du récit. En effet, le narrateur introduit la honte de la femme comme motif de son comportement irascible en admettant qu'elle craignait les représailles futures de la part de son mari⁷⁶ (*extrait en italique*) et non qu'elle lui reprochait son infortune. L'explication du geste outrageant de la dame proposée par la VR13 est ainsi décalée par rapport à l'horizon d'attente. Toutefois, cette incohérence s'inscrit dans le mouvement de normalisation qui tend à justifier l'acte de la jeune femme sans accabler le chevalier :

La dame va cele part u mesure Tiebaus giessoit et voit une espee jesir a tiere kif u a un des larons ki ochis fu, ele le prist et vait enviens son seignor plaine de grant ire et de mauvaise volenté ki li estoit venue, *car mout doutoit k'il ne l'en seüst mal gret de çou ke il avoit veu et ke il ne li reprovast en aucun tans et mesist devant çou c'avenue li estoit*. Si dist : « Sire, jou vous deliverrai ja. » (Brunel, VR13, §6, p. 10)

D'après Cl. BRUNEL, l'auteur fait référence à une conception issue d'une civilisation antérieure et rudimentaire qui impute l'entière responsabilité du viol à la dame victime. La transgression, consentie ou non par la femme, mérite un châtement auquel elle tente d'échapper en se débarrassant de son mari⁷⁷. Bien que cette hypothèse puisse s'appliquer à la VP, elle ne coïncide pas avec le récit des versions suivantes. En effet, dans la VR13, le narrateur dévoile les pensées de Thibaut qui éprouve de la peine pour son épouse (**extrait en gras**) et ne cherche nullement à la punir (*extrait en italique*) :

VP Et mesure Tiebaus le vit (...). (Brunel, VP, § 6, p. 10)

VR13 Mesure Tiebaus le vit et **mout en fu dolans** mais plus n'en pot faire, *ne nul mal grét n'en sot a la dame de cose ki fust avenue*, car il savoit bien ke çou avoit esté forche et encontre sa volentét. (Brunel, VR13, §6, p. 10)

⁷⁶ D. RIEGER, « Fiction littéraire et violence. Le cas de *La Fille du Comte de Ponthieu* », dans *Romania*, n° 113, 1992-1993, pp. 100-102.

⁷⁷ C. BRUNEL (éd.), *op. cit.*, p. XXII.

Ainsi, un décalage se crée entre les pensées des deux personnages et engendre un tragique non-dit. Dietmar RIEGER ne manque pas de repérer l'incohérence de cet argument en spécifiant que la dame est liée à son mari d'un amour intense et réciproque⁷⁸. Il est donc assez improbable qu'une telle menace plane sur la jeune femme. Dans la VR15, Thibaut exprime son empathie à haute voix annihilant toute hésitation quant à une quelconque volonté de sanction :

Thibault la voit (...) Si luy prist a dire : "O femme esplouree, qui laboures en trop desesperé pleur, passe le plus beau que tu puelz ceste pestilence qui malgré toy t'est advenue, car maintenant tu me fais le cuer fondre, tu redoublez ma misere et la chetiveté en quoy Fortune m'a renversé. (...)" (Brunel, VR15, §171, p. 83)

Affectionnant particulièrement le pathétique et l'amplification rhétorique, le narrateur de la VR15 insère l'idée que la dame aspire à éliminer son mari et à s'enlever la vie ensuite⁷⁹, et ce, dans un souci d'atténuer le scandale. Ce nouvel argument ne pourrait faire sens sans la prise en compte du modèle littéraire de Lucrèce qui se développe dès le XIV^e siècle – notamment, grâce à la nouvelle de Giovanni BOCCACCIO, *De mulieribus claris*. En effet, conformément à la morale chrétienne, tuer et se donner la mort sont deux crimes, puisque le suicide est considéré comme un meurtre en soi. Cependant, le modèle littéraire de Lucrèce suggère une tout autre interprétation : selon la légende romaine, suite à un viol, Lucrèce ne peut supporter la perte de sa dignité et met fin à ses jours, privilégiant ainsi son honneur à sa vie⁸⁰. Dans cette optique où le suicide est perçu comme un acte héroïque et non une faute, dans la VR15, la honte pousserait la fille du comte de Ponthieu à tenter de commettre un double meurtre afin de sauver son honneur, vertu primordiale au Moyen Âge, au prix de sa vie. En effet, d'après Claude GAUVARD, la mentalité médiévale implique que « (...) pour ces hommes et ces femmes, surtout chez les nobles mais aussi chez les non-nobles, la vie n'a pas de prix quand l'honneur est blessé »⁸¹. Cet argument est cité deux fois probablement par souci de clarté (*extrait en italique*) :

⁷⁸ D. RIEGER, *op. cit.*, p. 102.

⁷⁹ F. SUARD, *op. cit.*, p. 369.

⁸⁰ Fr. VILLEMUR, « Le suicide de Lucrèce, ou la République à l'épreuve de la chasteté dans les arts des XV^e – XVIII^e siècles », dans *Les femmes et l'écriture de l'histoire. 1400-1800*, textes réunis par S. STEINBERG et J.-Cl. ARNOULD, Cedex, PURH, 2008, p. 382.

⁸¹ Cl. GAUVARD, « L'honneur blessé dans la société médiévale », dans *Vengeance. Le face-à-face victime/agresseur*, R. VERDIER (éd.), Paris, Autrement, 2004 (Mutations, 228), p. 168.

« Ausquellez parollez, la dame, durement sangmerlee, s’esleva sur piés, qui a grand peine le povoient soubstenir, et lorsqu’elle vit son seigneur qui savoit sa malle fortune de chief en chief, elle, aient cuer hontoié, pensee volage et comme **desesperee**, voiant a sez piés une espee que avoit auprez de luy ung des larrons occis, elle la prist, *deliberant en soy qu’elle occiroit primierement son mary, affin qu’il ne revelast sa malheurté, et finalement, que pour la recompensacion de tel perte, elle se ficheroit l’espee droit au cuer.* (...) “O femme **desesperee** ! (...) Reffrene ta pensee variable, et jamès ne t’aviegne de procurer la mort de celui quy t’aimme plus chierement que nulle rien du monde. — *Ce poise moy*”, dist la dame, “*que ma crudelité n’a esté de plus grant effect et que, ad ce que de nostre meschief n’eust esté jamès nouvellez, je ne vous ay occis, et consequamment, que je n’ay de moy fait sacrefice à **Desespoir**.*” . » (Brunel, VR15, §171, pp. 83-84)

En effet, la honte de la jeune femme lui est intolérable, car, outre en avoir été le témoin « du début à la fin », son mari est susceptible de « révéler son malheur ». La notion du déshonneur féminin, timidement énoncée dans la VR13, est exploitée en profondeur dans la VR15. Nous pouvons également remarquer que le narrateur consolide la défense de la protagoniste à l’aide d’autres stratégies littéraires : la parole mystérieuse de la dame (« Sire, je vous deliverai » Brunel, VP, §6, pp. 11-12) a été soigneusement omise ; la référence au désespoir est mentionnée trois fois au sein de notre extrait (**souligné en gras**) ; et finalement, Thibaut confirme son amour sincère une nouvelle fois (extrait souligné) annulant de la même façon la menace que la jeune femme aurait pu percevoir à son égard.

Ainsi, à partir d’une première version austère et énigmatique, les remaniements enclenchent un mouvement de normalisation rendant progressivement les actions des personnages logiques et acceptables aux yeux du public médiéval. Par conséquent, le silence initial du narrateur de la VP se voit totalement effacé dans les versions successives dans un souci de cohérence et par une perceptible volonté d’obtenir l’adhésion du public.

Analyse de l’épisode de la confrontation avec le comte

En outre, la tension entre parole et silence s’accroît lors du retour du couple au pays : le comte presse Thibaut de lui raconter l’une ou l’autre « aventure » rencontrée en chemin (Brunel, VP, §8, p. 13). Dans les deux premières versions, celui-ci ne lui oppose que peu de résistance et arrive rapidement à bout d’excuses. Il narre sa mésaventure au comte, d’abord sans dévoiler l’identité des protagonistes de son histoire, mais avoue ensuite que c’est de lui qu’il s’agit. Dans cet épisode, un cas de

parole néfaste illustre une transgression langagière. En effet, en rompant le silence qu'il avait observé autour de l'incident, le mari fait apparaître au grand jour la honte de sa femme qui se voit définitivement déshonorée, puisqu'une tierce personne est informée de son infortune. Cependant, contrairement à l'horizon d'attente d'un lecteur moderne, le père ne s'offusque pas du viol subi par sa fille. Celui-ci se concentre sur l'acte de révolte qui l'offense personnellement – en admettant que le mari incarne la continuité du père dans la mentalité médiévale – et réclame vengeance. Dès lors, la transgression langagière conduit au châtement funeste de la jeune femme laissée entre les mains du destin⁸². En effet, tandis que le chevalier révèle le secret qui les liait, la dame se mure plus profondément dans son mutisme et refuse de se justifier devant son père :

VP Q'ensi le vausistes ocire. – Sire", fait elle, "oïl. – Pour que le vausistes vous faire ? Sire", fait elle, "pour çou q'encore me poise ke jo ne le fis.". (Brunel, VP, §8, p. 15)

VR13 Que ensi le vausistes ocire com il m'a contét. – Sire", fait elle, "por çou ke encore me poise ke jou ne le fis et ke jou ne l'ocis. (Brunel, VR13, §8, p. 15)

Dès lors, la dame n'exprime aucun remords et affirme regretter de ne pas avoir pu perpétrer son acte meurtrier. La scène de la VR15 diffère légèrement des deux autres :

Il manda de ceste heure la dame et enquist se son mari avoit dit verité, auquel elle respondy que oy. (Brunel, VR15, §174, p. 91)

Cette version tait l'affront de la dame envers son père, soit le refus d'expliquer son geste outrageant, ainsi que son absence de culpabilité⁸³. À nouveau, en ce sens, le récit subit un mouvement de normalisation de l'attitude des protagonistes dans la VR15 à travers le procédé de l'omission. Dans un même élan, la réaction du père est motivée par un cliché misogyne de l'époque, celui de la femme bavarde. En effet, le comte redoute que sa fille ne puisse garder sa honte secrète afin de sauvegarder l'honneur de sa famille :

(...) luy considerant que le cuer de sa fille n'estoit pas assés estable ne constant pour tenir secret le meschief qui luy avoit couru sus, ad ce que par la revelation d'icelle reproce ne fust imputee a son noble lignaige, il s'apensa et conclud en soy de faire ce qui s'ensieut. (Brunel, VR15, §174, p. 91)

⁸² F. SUARD, *op. cit.*, p. 360.

⁸³ R. DUBUIS (traduit et annoté par), *op. cit.*, pp. 13-15.

Analyse de l'épisode des retrouvailles

Une dernière scène évoque l'évolution du mutisme au fil des remaniements : celle des retrouvailles. Après avoir sauvé d'une mort certaine son père, son mari et son frère, la fille du comte de Ponthieu, devenue sultane, préfère masquer son identité :

(...) la dame si sagement se warda devant aus c'onques n'i ot celui qui eust oeil ne pensee a li connoistre. (Brunel, VP, §15, p. 29)

Yasmina FOEHR-JANSSENS nomme ce phénomène « la résistance énigmatique ». Cette suspension du moment de dévoiler son identité enclenche un mécanisme de reconnaissance usant du déguisement comme d'un instrument de manipulation. Selon Y. FOEHR-JANSSENS, dans les récits de femmes persécutées du XIII^e siècle, la dame repousse le rétablissement de l'ordre matrimonial, et ainsi de l'ordre heureux, pour plusieurs raisons : nous citerons ici celle du « refus de renoncer à la représentation négative de l'autorité masculine⁸⁴ » (paternelle ou maritale). Nous approfondirons cet aspect dans le point suivant qui traitera plus spécifiquement de l'identité sexuelle des personnages.

Après une longue attente, la dame prend l'initiative de se confronter aux trois hommes, mais avec une grande précaution : elle procède à un véritable interrogatoire visant à s'assurer de leurs réels culpabilité et remords. La jeune femme révèle finalement le motif de son geste sous les traits de la sultane parlant d'elle-même à la troisième personne : la rupture du mutisme a pu s'opérer grâce à la métamorphose de la dame et à la mise en récit de son propre souvenir⁸⁵. Le motif diverge selon les versions. La VP présente la double humiliation de la dame dans toute sa complexité. Le traumatisme de son agression est doublement aggravé par la présence d'un témoin :

Por la grant honte qu'il avoit veu que ele avoit soufferte et rechut devant lui. (Brunel, VP, §16, p. 32)

⁸⁴ Y. FOEHR-JANSSENS, « Connaître, reconnaître, méconnaître : retrouvailles différées et dénouements suspendus dans les récits des femmes persécutées au Moyen Âge », dans *Du roman courtois au roman baroque*, E. BURY et F. MORA (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 2004, pp. 195-208.

⁸⁵ F. SUARD, *op. cit.*, pp. 363-364.

Dans un souci de clarté et de précision, la VR13 perd la subtilité et la complexité de la honte développées dans la VP et répète l'explication apportée immédiatement après la narration des faits :

Por la grant honte ki avenue li estoit. (Brunel, VR13, §16, p. 32)

Quant à la VR15, ayant déjà largement justifié le geste meurtrier, le narrateur s'en tient à présenter un résumé global n'introduisant aucune nouvelle interprétation de la part de la dame⁸⁶.

Apport de l'analyse

Cette analyse sur le mutisme dans notre récit nous permet d'affirmer que, dans un souci de clarté et de cohérence, les auteurs des versions remaniées ont tenté d'élucider et de motiver l'acte énigmatique de la dame d'une manière anticipée, négligeant ainsi un trait fondamental de la VP : la narration objective. Dans ce type de narration, le sens se dévoile dans les actions, constamment dissimulé⁸⁷, ce qui légitime, dès lors, la sobriété stylistique de la VP. De plus, révélant le motif du geste impénétrable de la dame, ils dépouillent le silence de sa fonction d'instrument essentiel de la stratégie littéraire maintenant la tension du récit vers sa chute. En d'autres termes, les auteurs des versions remaniées annihilent l'effet de suspense créé subtilement par l'auteur-copiste de la version originale et font perdre ainsi le « mode d'écriture fonctionnel » du récit initial construit sur le mode de l'écriture lacunaire et des silences signifiants⁸⁸.

- Les identités sexuelles

Mise en perspective

La Bible, et plus particulièrement le mythe d'Adam et Ève, est fondatrice de l'imaginaire de la société occidentale, et ce jusqu'à la représentation des genres sexuels. En effet, la figure de la femme pécheresse, fille d'Ève, influence la répartition des domaines du couple : être du « dehors », l'homme est amené à conquérir tandis

⁸⁶ R. DUBUIS, *op. cit.*, pp. 14-15.

⁸⁷ M. PRALORAN, *op. cit.*, p. 175.

⁸⁸ M. MADUREIRA, « *La Fille du Comte de Pontieu : la stratégie de la concision* », *op. cit.*, p. 25.

que la femme, être du « dedans », est responsable de la perpétuation de la lignée, recluse dans sa sphère domestique. L'inversion de ces pôles et fonctions provoquerait une transgression majeure de l'ordre établi, et par conséquent, une rupture de l'espace-temps : la femme se trouvant à l'extérieur de son cadre ne peut garantir la préservation de la descendance. La crainte masculine quant à l'appropriation féminine de l'espace-temps la condamne à l'immobilité⁸⁹. Cette mentalité patriarcale, pivot de la culture occidentale, se matérialise dans la littérature épique qui représente la virilité par excellence⁹⁰. Cependant, l'arrivée de Guillaume IX marque un basculement radical de l'échelle des valeurs humaines : le poète, surnommé « le Troubadour », fait de la femme un objet d'adoration et la présente comme source d'élévation spirituelle. Ainsi, dès la fin du XII^e siècle, le mythe de la supériorité de la femme s'impose et introduit l'ère courtoise⁹¹. Cette nouvelle échelle de valeurs déclenche un bouleversement du rapport entre féminité et espace-temps, associée au culte de Marie-Madeleine, « figure de la femme coupable que l'on retire des enfers pour la mettre au purgatoire ». L'errance féminine se transforme en une potentialité de reconquête, de reconstruction de son propre destin « qui peut mener de la faute à rachat »⁹². De la figure de la femme pécheresse à celle de souveraine, la femme se voit accorder de nouvelles libertés, ou du moins, jouit d'une tolérance plus grande qu'auparavant.

Le déséquilibre des identités sexuelles

Passons à une analyse minutieuse et comparative des protagonistes suivant la dimension de leur identité sexuelle dont nous venons de mettre en place la base théorique. Notre récit semble prôner le rétablissement de l'équilibre sexuel traditionnel chrétien à travers la mise en scène de l'anti-modèle du couple. D'un côté, l'homme ne remplit aucune des fonctions du héros épique. D'un autre côté, la dame ne correspond pas au modèle féminin de l'époque : dès qu'elle quitte sa demeure pour commencer son pèlerinage, la dame sort de sa sphère domestique et touche

⁸⁹ N. LEVY-GIRES, « Femme coupable, espace et temps dans l'imaginaire médiéval », dans *Par les mots et par les textes. Mélanges de langue, de littérature et d'histoire des sciences médiévales offerts à Claude Thomasset*, D. JACQUART, D. JAMES-RAOUL et O. SOUTET (éd.), Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2005 (Travaux de stylistique et linguistique françaises. Série études linguistiques), pp. 493-497.

⁹⁰ R. LEJEUNE, « La femme dans les littératures française et occitane du XI^e au XIII^e siècle », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, XX, n° 78, 1977, p. 209.

⁹¹ *Id.*, pp. 211-215.

⁹² N. LEVY-GIVES, *op. cit.*, pp. 501-504.

ainsi à l'errance, bien qu'elle soit en compagnie de son mari. Cependant, elle deviendra concrètement une « femme vagabonde » à partir de son exclusion maritime. En effet, la jeune femme se retrouve seule, « errante » au milieu des flots. Cette expérience la pousse à s'émanciper et à exercer un certain pouvoir sur ses proches masculins – que ce soit sur son nouvel époux sarrasin ou sur son père, son mari et son frère, lorsqu'ils sont faits prisonniers du sultan. Nous posons l'hypothèse que la VP de *LFCP* est un « antiroman chevaleresque » qui propose une inversion des pôles traditionnels des identités sexuelles à travers les personnages de la dame et de Thibaut dans une démarche critique. La « défaillance du protagoniste masculin »⁹³ – locution de Friedrich WOLFZETTEL – provoque une « masculinisation » de la figure féminine qui rétablit elle-même l'identité virile de son mari à la fin du récit⁹⁴. En effet, la représentation des protagonistes est en opposition avec l'image biblique des genres.

Analyse de l'identité masculine

D'abord, du point de vue de l'identité masculine, Thibaut ne correspond pas à l'horizon d'attente du héros fictionnel épique et courtois du XIII^e siècle⁹⁵. Selon Karen LURKHUR, le chevalier ne remplit aucun des critères qui composent la constitution universelle de la virilité : sa stérilité l'empêche de féconder son épouse et expose au grand jour sa défaillance biologique. Ensuite, subissant les conséquences d'un héritage indirect et tardif, il est présenté dès les premières lignes comme le pauvre successeur du comte de Saint-Pol. Thibaut se voit dans l'impossibilité de dépasser son statut de bachelier en accédant au patrimoine qui lui permettrait de prendre une part active dans le système féodal. Cette paralysie économique entraîne sa défaillance sociale. Enfin, ses aptitudes martiales sont insuffisantes pour assurer la protection de sa femme : il affiche donc également une défaillance militaire⁹⁶. Ainsi, les défauts de masculinité du personnage semblent refléter une seule et même anomalie : le jeune chevalier, quoique jouissant d'une naissance favorable, ne peut aspirer à évoluer dans le système féodal, puisque ni son oncle ni son beau-père ne lui cèdent leur

⁹³ Fr. WOLFZETTEL, *Französische Schicksalsnovellen des 13. Jahrhunderts*, München, Wilhem Fink Verlag, 1987, p. 54.

⁹⁴ K. LURKHUR, « Policing the boundaries of masculinity in *La Fille du Comte de Pontieu* », dans *The Romanic Review*, n° 103, 2012, p. 185.

⁹⁵ *Id.*, p. 117.

⁹⁶ K. LURKHUR, *op. cit.*, pp. 178-181.

patrimoine étant donné que l'héritage implique la mort de ces derniers. En ce sens, la stérilité des jeunes gens représente la paralysie absolue du couple⁹⁷.

Analyse du portrait du chevalier

Dans l'optique d'illustrer cette préoccupation, la VP peint un portrait accablant du jeune homme :

Tiebaus avoit a non, oirs fu de le conté de Saint Pol, mais povres bacelers estoit **tant con ses oncles vesqui**. (Brunel, VP, § 1, p. 1)

En effet, d'entrée de jeu, Thibaut est désigné comme un « povres bacelers » mettant en exergue sa déficience économique et principalement, la question problématique de l'héritage (**extrait en gras**). Ce n'est que quelques lignes plus loin que le narrateur ajoute une note positive au portrait du chevalier, en affirmant que le comte a gagné en valeur grâce à l'arrivée de Thibaut dans son entourage. Toutefois, nous observons une tendance à l'atténuation (si pas à la suppression) de ces défauts de virilité au fil des remaniements. La VR13 tente de revaloriser le jeune homme en renforçant son image par une description glorieuse, lui attribuant les qualités du héros épique (**extrait en gras**) et accentuant sa *valour* grâce à un couplet synonymique (*extrait en italique*) :

Il [Thiebaus] estoit chevaliers boins et preus as armes et vaillans et biaux, et mout estoit honorés et amés de boines gens, car il estoit haus hom et gentius. (...) car li quens monteplia en *grant bien et en grant valour*. (Brunel, VR13, §1-2, pp. 1-2)

Le processus de réhabilitation du chevalier est encore plus flagrant et consolidé dans le remaniement du XV^e siècle. En effet, il est intéressant de noter la manière dont la VR15 vante les mérites de Thibaut à travers le procédé de l'amplification en évitant soigneusement de faire allusion à sa situation précaire :

(...) noble et puissant chevalier seigneur de Dommart et nepveu au conte de Saint Pol, lequel chevalier, nommé Thibault, en fleur d'aage estoit lors, craignant de transgresser lez fais de Noblesse et desirant de iceux augmenter, et tant bien se savoit gouverner, que le conte de Pontieu le restinst de sa court. (Brunel, VR15, §155, p. 52)

⁹⁷ Nous nous concentrerons plus attentivement sur ce point lors de l'étude des enjeux littéraires.

Analyse de l'épisode du malaise de Thibaut

Nous remarquons un phénomène similaire lorsque, se sentant indisposé, Thibaut donne l'ordre à ses gens de partir en éclaireurs. Dans la VP et la VR13, le malaise du chevalier est clairement mentionné :

VP (...) je suis peu pesans et mehaitiés (Brunel, VP, § 4, p. 6)

VR13 (...) jou sui .j. poi pesans et deshaitiés (Brunel, VR13, §4, p. 6)

Néanmoins, dans la VR15, le narrateur efface radicalement la faiblesse éprouvée par le jeune homme, présentant sa décision de séparer le groupe comme de moindre importance (**extrait en gras**) et ce, en postposant cette information :

« **Mais il n'est pas a oublier** que Thibauld avoit envoié sez varlés et son chambrelan tousjourz devant, cuidant lez ratraindre ains qu'ilz venissent celle part (...). » (Brunel, VR15, §167, p. 77)

Analyse de la scène de la forêt

La scène de la forêt est également révélatrice de l'évolution du personnage masculin. Dans la VP, le narrateur décrit le chevalier évitant d'abord l'assaut des brigands (**extrait en gras**) :

Et mesire T. vit le cop venir, **si douta et baisa le cors** (...). (Brunel, VP, § 5, p. 8)

La VR13 justifie la crainte du chevalier qu'elle présente sans armes avant l'assaut (**extrait en gras**) – accroissant par la même occasion ses valeurs guerrières qui contrastent avec celles des voleurs armés – et rappelle son désavantage une fois le chevalier désarçonné (*extrait en italique*) :

Et mesire Tiebaus vit le cop venir, **si le douta, et çou ne fu pas mierreille car il estoit desarmés** (...). *Il n'avoit espee ne autre arme dont il se peüst aidier.* (Brunel, VR13, §6, pp. 8-9)

Une incohérence est présente dans les deux premières versions et traduit une certaine confusion dans le récit du combat : des trois larrons annoncés occis par le chevalier, deux seulement sont évoqués dans la narration.

Apport de l'analyse de l'identité masculine

En bref, la VP décrit Thibaut en homme dépourvu de virilité, tandis que la VR13 tente timidement de le revaloriser. Quant à la VR15, elle élude tout simplement ce manque de masculinité et loue ses qualités chevaleresques.

Il est également instructif de constater que la virilité de Thibaut lui est restituée à la fin du récit grâce à l'intervention de la sultane qui insiste auprès du souverain afin que le chevalier français participe à une bataille⁹⁸ :

(...) tant fist mesure Tiebaus qu'en pau de tans mist les anemis le soudant au dessous. (Brunel, VP, § 18, p. 36)

Selon F. WOLFZETTEL, le début du récit présente une fiction qui se rapproche de la réalité. Aussi, le « contre-monde » du sultan autorise une « refictionnalisation » et une « réadaptation à des modèles fictionnels »⁹⁹. Contrairement à la VP qui propose le récit de formation d'un chevalier médiocre, la VR15 insère des « endless descriptions of battles and tournaments »¹⁰⁰ qui illustrent les prouesses chevaleresques d'un chevalier accompli et exemplaire. Suivant un processus de réhabilitation, du chevalier « raté » et « antihéros » de la VP, Thibaut correspond finalement au modèle du héros chevaleresque dans la VR15 : grâce à ses exploits et à l'omission de ses défaillances masculines, le jeune homme recouvre sa virilité. Nous pouvons en déduire que l'évolution des remaniements équivaut à un mouvement de normalisation du personnage masculin ajustant le récit à l'horizon d'attente du public médiéval.

Analyse de l'identité féminine

Par ailleurs, du point de vue de l'identité féminine, la fille du comte de Ponthieu est considérée comme un personnage « assai originale nella narrativa medievale di carattere cortese »¹⁰¹. À cet égard, elle est soumise à une évolution identitaire pour le moins inhabituelle du point de vue des coutumes littéraires de

⁹⁸ K. LURKHUR, *op. cit.*, p. 186.

⁹⁹ Fr. WOLFZETTEL, *op. cit.*, p. 54.

¹⁰⁰ D. A. TROTTER, *op. cit.*, p. 151.

¹⁰¹ A.-M. FINOLI, « La Fille du Comte de Ponthieu. Dalla novella al romanzo », dans *Lingua, cultura e testo. Miscellanea di studi francesi in onore di Sergio Cigada*, E. GALAZZI et G. BERNARDELLI (éd.), Milano, Vita e pensiero, 2003 (Scienze linguistiche e letterature straniere. Ricerche), p. 536.

l'époque, comme nous l'avons mentionné précédemment : subissant les défaillances de masculinité de son mari, la fille de Ponthieu devient l'héroïne du récit malgré elle. Toutefois, l'infertilité du couple ébranle ses desseins. Par conséquent, déterminée à remplir son devoir de maternité, la fille du comte presse son mari de lui permettre de l'accompagner en pèlerinage. Elle provoque ainsi une rupture dans l'équilibre spatiotemporel du couple rendue cependant nécessaire par la menace de l'impossibilité de perpétuer la lignée. Comme démontré précédemment, le mari s'avère incapable de protéger sa femme et encore moins de la contrôler : il se révèle inapte à la punir pour son geste de désobéissance extrême et outrageante. L'inquiétude du chevalier quant à l'émancipation de sa femme se traduit au travers de sa confession précipitée au comte¹⁰². Un lecteur moderne tendrait à compatir au malheur de la jeune femme, mais son comportement a probablement choqué le public médiéval. À ce titre, la fille du comte se rend coupable sous deux aspects : d'un côté, en rompant l'équilibre spatiotemporel, elle devient une femme exposée puisqu'elle est sur les routes, fût-ce sous bonne escorte ; d'un autre côté, elle s'émancipe de la domination masculine – bien que malgré elle. Ayant subi les défauts de virilité de son mari – stérilité et vulnérabilité –, elle n'a d'autre choix que de se forger elle-même des traits masculins, de se « masculiniser » : la dame évolue en un personnage actif.

Analyse de l'épisode de l'abandon en mer

À notre sens, l'agression de la femme à l'encontre de son mari traduit sa révolte enclenchant ce processus de masculinisation. Néanmoins, la transformation de la dame ne s'amorce concrètement qu'à partir de la condamnation maritime. Michel STANESCO interprète ce châtiment comme une « mort initiatique suivie d'une renaissance »¹⁰³. S'opère alors un changement radical dans la personnalité de la fille du comte de Ponthieu : de figure effacée et soumise, la jeune femme acquiert une force et un talent de manipulatrice¹⁰⁴. En outre, elle s'affranchit de son infertilité et

¹⁰² K. LURKHUR, *op. cit.*, p. 184.

¹⁰³ M. STANESCO, « Mort et renaissance. La Fille du Comte de Ponthieu », dans *Par les mots et les textes. Mélanges de langue, de littérature et d'histoire des sciences médiévales offerts à Claude Thomasset*, D. JACQUART, D. JAMES-RAOUL et O. SOUTET (éd.), Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2005 (Travaux de stylistique et linguistique françaises. Série études linguistiques), p. 715.

¹⁰⁴ A.-D. KAPFERER, « Exclusions maritimes », dans *Exclus et systèmes d'exclusion dans la littérature et la civilisation médiévale*, Aix-en-Provence, Seneffiance, 1978 (Cuerma, 5), pp. 292-293.

enfante pour la première fois¹⁰⁵. Devenue une femme dominatrice, « she uses the control she exerts over both her Christian and her Saracen husband to criticize and shape the manhood of each »¹⁰⁶. Ce renversement drastique dans l'équilibre du couple a probablement dû être considéré comme un scandale à l'époque médiévale.

Certains traits exprimant l'ascendant de la protagoniste sur son entourage masculin sont donc adoucis, voire supprimés au fil des remaniements, au même titre que la ruse dont elle fait preuve dans la VP. Deux épisodes nous semblent révélateurs de cette tendance.

Analyse de l'épisode du reniement de foi

Le premier est celui du reniement de foi de la jeune femme. Dans les deux premières versions, le narrateur présente ce reniement comme un stratagème habile de la dame afin de tirer au mieux avantage de la situation :

- VP Ele vit bien que mix li valoit faire par amours que par force, se li manda qu'ele le feroit. (Brunel, VP, § 11, p. 20)
- VR13 Ele vit bien ke mieus li venoit faire par amours ke par force, se li manda ke ele feroit. (Brunel, VR13, §11, p. 20)

Une nouvelle fois, dans un souci d'atténuer le caractère inconvenant de la jeune femme, la VR15 définit d'emblée ce reniement comme une feinte (*extrait en italique*) et insiste sur la réticence de la jeune femme à renoncer à la religion chrétienne (**extrait en gras**) :

À laquelle chose *elle ne s'accorda pas du primier coup*, mais **a chief de conclusions**, comme elle veist que faire luy convenoit par amours ou par force, elle, *par fainte*, renonça au baptesme et au service de Dieu pour aourer les ydollez. (Brunel, VR15, §177, p. 98)

Analyse de la scène du dévoilement de l'identité de la sultane

La seconde scène révélatrice du processus de normalisation de la figure féminine présente la fille du comte de Ponthieu, sous le déguisement d'une sarrasine, qui dévoile son identité à ses proches et leur annonce sa conversion à la religion sarrasine. Se distinguant à nouveau par son style épuré, l'auteur de la VP ne trouve pas utile de justifier la décision de la jeune femme :

¹⁰⁵ M. STANESCO, *op. cit.*, p. 716.

¹⁰⁶ K. LURKHUR, *op. cit.*, p. 176.

Je suis Sarrasine (...) (Brunel, VP, § 17, p. 34)

Dans la VR13, la protagoniste tente de présenter sa décision comme une question de survie, puisqu'elle n'avait pas d'autre choix pour sauver sa vie :

Jou sui Sarrasine renoïe, car autrement ne pooie durer, car jou fuisse piech'a mort (...). (Brunel, VR13, §17, p. 34)

La VR15 recoupe exactement l'argument de la feinte exposé dans la VR13 :

J'ay *faint* de renoyer ma loy (...). (Brunel, VR15, §185, pp. 110-111)

Une fois ses fautes avouées, la dame reprend le contrôle de la situation et impose son autorité aux trois hommes. Après avoir élaboré un stratagème d'évasion, le groupe de Français s'approche du territoire chrétien. Dans la VP, la jeune femme veut s'assurer de la bonne foi et du repentir des trois hommes – son père, son mari et son frère. Elle ne se prive d'ailleurs pas de leur rappeler qu'elle possède encore tout pouvoir de faire machine arrière :

Seigneur, jou voel ke vous recordés les paroles qui dites furent, car encor ai jou bien pooir du retourner, si jou voel. (Brunel, VP, § 19, p. 38)

La VR13 adoucit cette menace en expliquant que la dame leur fait part de ses craintes et prend ses précautions pour sa propre sécurité et celle de son fils (**extrait en gras**) :

Seignor, jou voel ke vous recordés les paroles et les convenences ki dites furent, et voel estre bien certaine de vous et **avoir boines seürtés de vestres sairemens** sour quanques vous tenés de Diu, et me dites se vous me volés tenir les convenences ke vous m'eüstes en couvent u non, **car encore ai jou bien pooir de retourner**. (Brunel, VR13, §19, p. 38)

Dans la VR15, la femme évite d'intimider ses proches masculins. En effet, l'auteur inverse la donne en mettant en scène le groupe de Français comme ayant déjà mis pied à terre, annihilant ainsi tout pouvoir que la dame aurait pu exercer sur les hommes. Il modifie la garantie exigée par la jeune femme en simple formalité à laquelle il ajoute une connotation de légèreté (*extrait en italique*) :

(...) lors aancerent ilz et la dame *moult joieuse* prist terre et vault savoir a son pere et a son mary s'ilz vouloient tenir leur convenance. (Brunel, VR15, §192, p. 126)

Apport de l'analyse de l'identité féminine

À ce stade de notre analyse, nous pensons pouvoir affirmer que l'objectif de l'auteur de la VP n'était vraisemblablement pas de focaliser l'attention sur la dame,

héroïne malgré elle, mais bien de mettre en exergue les traits héroïques défaillants du chevalier en le présentant comme figure de l'antihéros. Les traits provocateurs de la femme n'étaient mis en évidence que dans le but de renforcer les défaillances de masculinité de son mari. Nous pouvons dès lors conclure que la dame se rapproche progressivement du modèle féminin attendu au fil des remaniements, à l'instar du personnage masculin – qui se voit, quant à lui, réhabilité de manière absolue – dans le but de rétablir l'équilibre générique du couple. De la femme dominatrice, rusée et manipulatrice de la VP, on découvre une femme désespérée et soumise dans la VR15. Thibaut et sa femme sont donc progressivement redirigés vers les domaines considérés propres à leur genre sexuel : l'exaltation du chevalier fait déchoir la dame au rôle de personnage secondaire¹⁰⁷. Dès lors, l'identité sexuelle des personnages se réinsère dans l'équilibre prôné par le modèle chrétien du couple.

- La violence

Analyse de la scène du viol

Trait caractéristique du récit *LFCP*, la violence et la neutralité avec lesquelles le narrateur de la VP décrit la scène du viol et celle de la condamnation maritime tendent à heurter l'éthique d'un lecteur moderne. Cela étant, il ne faudrait pas négliger de replacer le thème en contexte : quoique, d'un point de vue judiciaire, le crime soit poursuivi et sanctionné durant le Moyen Âge, la violence est en pratique tolérée. Plus spécifiquement, selon Jacques ROSSIAUD, les violences sexuelles, dont nous avons un exemple type dans notre récit, sont considérées comme une « dimension normale et permanente de la vie urbaine » – surtout la pratique du viol collectif¹⁰⁸. De plus, concernant la dimension littéraire, Evelyn B. VITZ évoque un aspect fondamental de l'esthétique médiévale : la distance fictionnelle créée par le narrateur vise à édulcorer aux yeux du public une scène de brutalité extrême telle

¹⁰⁷ M. ABRAMOWICZ, « Le remaniement de *La Fille du Comte de Pontieu* ou l'écriture historiographique au XV^e siècle », dans *Le goût du lecteur à la fin du Moyen Âge*, D. REGNIER-BOHLER (éd.), Paris, Le Léopard d'Or, 2006 (Le Cahier du Léopard d'Or, 11), p. 103.

¹⁰⁸ J. ROSSIAUD, « Prostitution, jeunesse et société dans les villes du Sud-Est au XV^e siècle », dans *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n° 2, 1976, p. 294.

qu'un viol¹⁰⁹. Il ne faut pas oublier que le décret de Gratien introduisant la notion du consentement féminin lors d'une relation sexuelle ne s'établit qu'aux alentours de 1140¹¹⁰. Dès lors, il nous semble que l'écart temporel qui sépare les récits du XIII^e avec le remaniement du XV^e siècle se révèle un facteur déterminant dans l'évolution de la perception des auteurs quant au viol. Ainsi, comme le suggère Nancy VIRTUE, les auteurs des différentes versions conçoivent leur narration de manière singulière selon leur point de vue. Elle soutient que les versions du XIII^e se focalisent sur la réaction de la jeune femme, tandis que la VR15 constitue « a story *about rape* »¹¹¹. Elle appuie sa théorie en démontrant que l'attitude détachée du narrateur des versions du XIII^e contraste avec l'indignation du narrateur de la VR15 devant la détresse de la victime¹¹². Les deux premières versions énoncent les faits d'une manière neutre et dénuée d'empathie :

VP « (...) menon le en ceste forest et faisons de li nos volentés, puis le remetons a voie et le lasons aller. » Ensi, le fisent, et le remenerent a le voie. (Brunel, VP, § 5, p. 10)

VR13 « (...) menons l'ent la en cele foriest et faisons de li nostre volenté, puis si le remetons a le voie, si le lasons aller. » Ensi le fisent com il le deviserent, et le misent au chemin. (Brunel, VR13, §5, p. 10)

La VR15 retrace la scène du point de vue de Thibaut, insérant le récit dans une dimension empathique grâce au ton dramatique adopté par le narrateur :

Lesquelz larrons aians fait leur plaisir d'elle, ilz la laisserent et le mirent devant la face de son seigneur, puis tirerent en la forest et s'esvanuyrent. Dieux scet Thybauld ne veoit pas ce qu'il serchoit quant sez yeulz regardoient ceulz qui rapvissoient sa dame, quand sez oÿes oÿrent la lassee voix de sa souveraine joye par pammoisons defaillir d'eloquence et de son, quand il entendoit le cuer de sa bien amee redonder et envoyer souspirs et sougloux en grant habondance, quand il consideroit la chasteté de sa dame impetueusement, oultre son gré et a force corrompue. (Brunel, VR15, §171-171, p. 82-83)

N. VIRTUE relève également une évolution de la réaction de Thibaut suivant l'agression au fil des remaniements. Dans les versions du XIII^e, le chevalier s'occupe uniquement de sa propre souffrance¹¹³ :

VP « Dame, pour Diu, desliés me, car ces ronses me grievent molt. » (Brunel, VP, § 6, p. 10)

¹⁰⁹ E. B. VITZ, *Medieval Narrative and Modern Narrative: Subjects and Objects of Desire*, New York, New York University Press, 1989, p. 75.

¹¹⁰ N. VIRTUE, « Rereading rape in two versions of *La Fille du Comte de Ponthieu* », dans *Fifteenth-Century Studies*, n° 27, 2002, pp. 258-259.

¹¹¹ *Id.*, p. 260.

¹¹² *Id.*, p. 260-263.

¹¹³ *Id.*, p. 264.

VR13 « Dame, pour Diu, venés cha et me desloiiés et me deslivrés de la doulour u jou sui, car ces roinsses me grievent mout et angoissent. » (Brunel, VR13, §6, p. 10)

Nous pouvons cependant considérer la douleur physique dont il est question comme une métaphore de la souffrance psychologique du chevalier d'avoir assisté, impuissant, au viol de sa femme. Contrairement au comportement égocentrique du personnage des deux premières versions, le Thibaut de la VR15 tente de consoler son épouse et de lui exprimer la peine qu'il ressent à son égard¹¹⁴ :

O femme esplouree, qui laboures en trop desesperé pleur, passe le plus beau que tu puelz ceste pestilence qui malgré toy t'est advenue, car maintenant tu me fais le cuer fondre, tu redoublez ma misere et la chetiveté en quoy Fortune m'a renversé. Esdrece toy et haulce la face, contemple et regarde ma char sanglente, et acours vers moy, très chetif homme, si me desloye et pense de mettre fin a ton triste maintieng, ou tu surcroisteras de tant grand peine mon engressé cuer que mourir le fauldra sans autre moyen. (Brunel, VR15, §171, p. 83)

De cette manière, la version du XV^e se rattache davantage à notre sensibilité moderne en adoptant une vision empathique du viol. Par conséquent, la place occupée par le viol dans la narration diffère selon les versions du récit : pour celles du XIII^e, le viol ne joue pas un rôle privilégié, tandis que, dans la VR15, le narrateur se concentre sur l'injustice de cet acte¹¹⁵. Nous tendons à nuancer cette hypothèse : d'un point de vue littéraire, le viol s'avère le moteur de l'action narrative. Cependant, suivant la logique de l'intrigue, il est vrai que le viol est rapidement perdu de vue en raison du scandale engendré par la révolte féminine.

Analyse de la scène de l'abandon en mer

La seconde scène qui se distingue par sa violence extrême est celle de l'abandon en mer ou de « l'exclusion maritime ». Dans son étude intitulée *Setting Adrift in Medieval Law and Literature*, John R. REINHARD décrit ce châtement comme un motif couramment exploité dans « les cas de torts, crimes ou péchés » au sein des peuples de la mer et tire son origine d'une croyance grecque considérant la mer comme un arbitre qui « ne tolère pas l'impureté, mais protège l'innocent »¹¹⁶. Ainsi, le comte s'en remet à la mer plutôt qu'à la justice humaine. La punition imposée par le comte n'est donc pas de l'ordre de l'abomination, mais de la justice familiale : il

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Id.*, pp. 265-266.

¹¹⁶ J. R. REINHARD, « Setting Adrift in Medieval Law and Literature », dans *PMLA*, n° 56, 1941, pp. 33-68.

choisit de confier sa fille au destin pour sauver l'honneur familial. Les interventions opérées par les auteurs des remaniements se focalisent principalement sur l'état d'esprit du comte lorsqu'il prend sa décision. En effet, dans la VP, celui-ci agit sous l'emprise de la colère, comportement qui traduit une réaction non mesurée et déraisonnable :

A le grant ire qu'il avoit (...). (Brunel, VP, § 8, p. 15)

Le comte de la VR13 s'avère plus pondéré, puisqu'il n'intervient pas immédiatement (**extrait en gras**) :

Li quens, quant il ot oït ceste aventure, si fu dolans et abaubis, et se teut grant pieche, et **ne dist mot**. (...) A la grant ir eke li quens avoit (...). (Brunel, VR13, §8, p. 15)

Quant à la VR15, la décision meurtrière du comte est exprimée comme une nécessité murement réfléchie. Le comte souhaite préserver la réputation de sa lignée et se voit contraint de bannir sa fille par crainte qu'elle ne puisse garder le secret de l'outrage commis :

(...) luy considerant que le cuer de sa fille n'estoit pas assés estable ne constant pour tenir secret le meschief qui luy avoit couru sus, ad ce que par la revelation d'icelle reproce ne fust imputee a son noble lignaige, il s'apensa et conclud en soy de faire ce qui s'ensieut. (Brunel, VR15, §174, p. 91)

L'analyse de la violence au sein de notre récit nous permet de noter que ce ne sont pas les actes ou les faits qui ont été modifiés, mais bien les intentions et les commentaires des personnages. Ainsi, nous pouvons observer un mouvement d'« humanisation » par le biais d'un processus de psychologisation qui, au fil des remaniements, va acquérir une réelle profondeur.

2.2.2. La perte de l'autonomie textuelle

- La version primitive

Partons du constat que le contenu est inséparable de son support matériel. Dans sa VP, *LFCP* jouit du statut de texte indépendant. En effet, le récit n'a pas besoin d'invoquer un autre texte ou une quelconque tradition littéraire pour faire sens et se réfère uniquement à la contextualisation narrative dans laquelle il est

implanté¹¹⁷. De plus, dans un souci de réalisme, l'auteur s'est efforcé d'insérer son texte dans une réalité référentielle vague, de manière à situer le récit dans une fiction vraisemblable tout en gardant sa propre autonomie.

- La version remaniée du XIII^e siècle

Toutefois, dans sa VR13, *LFCP* se voit introduite dans une chronique, les *Estoires d'outremer et de la naissance de Saladin*, lui faisant perdre son autonomie littéraire. Dès lors, cette interpolation traduit une « transformation volontaire apportée par un copiste, un remanieur ou un éditeur »¹¹⁸ et insère notre histoire dans un récit-cadre. C. CROIZY-NAQUET souligne que cette inclusion littéraire est marquée par un mouvement de différenciation dans les mss. *A* et *B* grâce à un processus de formalisation, mis en place grâce à l'utilisation de miniatures initiale et finale, et à travers un mécanisme discursif. De plus, la chercheuse constate que *LFCP* se distingue également des autres insertions par le contraste des niveaux de narration et par un certain décalage temporel – *LFCP* est ancrée dans une temporalité indéfinie, tandis que le reste du canevas se situe dans une chronologie précise. Notons que, dans le ms. *A*, *l'Ordene de Chevalerie* se joint à notre récit pour introduire la figure de Saladin dans la communauté chrétienne : le premier par le procédé de la conversion et le deuxième, par celui de la filiation¹¹⁹.

Cette version est donc prise dans une double dynamique. D'une part, l'effet de *disjointure* est appuyé par la dimension mythique dans laquelle est inclus le récit : les protagonistes ne sont pas identifiables ; leurs actions n'ont pas d'écho dans les annales, la référence aux croisades n'est jamais spécifiée – le périple symbolisant plutôt un voyage initiatique – ; et l'emploi de l'onomastique accentue l'aspect fictif. C. BRUNEL rappelle que ces références extralinguistiques servent à capter l'intérêt d'un public avide d'histoire à caractère véridique et traduisent, en réalité, la crainte de l'auteur-copiste d'opposer sa fiction à des traditions connues¹²⁰. D'autre part,

¹¹⁷ D. A. TROTTER, *op. cit.*, pp. 182-183.

¹¹⁸ Fr. VIELLIARD et O. GUYOTJEANNIN (dir.), *Conseils pour l'édition des textes médiévaux. Fascicule II. Actes et documents d'archives*, Paris, CTHS Ecole des Chartes, 2001, p. 30.

¹¹⁹ C. CROIZY-NAQUET, « *La Fille du Comte de Ponthieu dans les Estoires d'outremer et de la naissance de Saladin* », *op. cit.*, pp. 163-169.

¹²⁰ C. BRUNEL (éd.), *op. cit.*, 1923, pp. XXV-XXXIII.

l'interpolation s'applique à établir une conjointure entre le récit idéologique des croisades et l'histoire fictive des comtes de Ponthieu par le biais de la généalogie, exposée dans l'*explicit*¹²¹.

Il est intéressant de noter que *LFCP* change de « tonalité » suivant son entourage littéraire : dans le ms. *A*, les *Estoires* sont suivies des *Romans du Graal* et de *Merlin*, tandis que, dans le ms. *B*, son environnement littéraire l'inclut au sein de chroniques et de récits historiques. Ainsi, placée dans un contexte historique, *LFCP* perd son autonomie littéraire et atteste du rôle fondamental de l'interpolation en tant que choix *auctorial* déterminant¹²².

- La version remaniée du XV^e siècle

Dans un même élan, la VR15 de *LFCP* se voit insérée dans le triptyque du *Roman de Jean d'Avesne*. D. A. TROTTER considère que *LFCP* n'est pas une « logical part of the narrative »¹²³, bien qu'elle n'interrompe pas la linéarité de la trame narrative grâce à la tendance à la digression de ce genre de chronique¹²⁴. L'auteur s'est pourtant appliqué à introduire le récit d'une manière cohérente à travers différents procédés. D'abord, l'élément unificateur de la trilogie réside en la figure de Saladin¹²⁵, personnage devenant de plus en plus légendaire à l'époque¹²⁶, et présent dans la conclusion de notre récit¹²⁷. Par ailleurs, afin de rendre *LFCP* conforme aux attentes du public du XV^e siècle, l'auteur s'est efforcé de modifier le récit par le biais d'un processus de normalisation – comme nous l'avons analysé dans le point précédent. Finalement, les interventions textuelles mises en œuvre en vue de faire fusionner le texte avec le cycle triparti sont largement externes au texte¹²⁸. Le résultat ne convainc visiblement pas l'ensemble des critiques littéraires, puisque la VR15 est

¹²¹ C. CROIZY-NAQUET, « La Fille du Comte de Ponthieu dans les *Estoires d'Outremer* et de la naissance de Saladin », *op. cit.*, pp. 170-174.

¹²² *Id.*, pp. 174-175.

¹²³ D. A. TROTTER, *op. cit.*, pp. 182-183.

¹²⁴ *Id.*, p. 149.

¹²⁵ *Id.*, p. 151.

¹²⁶ A.-M. FINOLI, « Saladin entre deux cycles », dans "Pour acquérir honneur et pris". *Mélanges de moyen français offerts à Giuseppe Di Stefano*, M. COLOMBO TIMELLI et Cl. GALDERISI (éd.), Montréal, CERES, 2004, p. 256.

¹²⁷ En effet, les dernières lignes de notre récit introduisent le personnage de Saladin : (...) *de cele fu nee le mere au courtois Salehadin* issu de Cl. BRUNEL, VP, §23, p. 44. Dans la VR15, et plus précisément à la fin du ms. *A*, la vie du personnage légendaire est brièvement évoquée cf. R. DUBUIS (traduit et annoté par), *op. cit.*, pp. 181-183.

¹²⁸ D. A. TROTTER, *op. cit.*, p. 151.

qualifiée de « médiocre »¹²⁹ par C. BRUNEL et de « not a great artistic success »¹³⁰ par D. A. TROTTER. Néanmoins, Anna Maria FINOLI soutient que *LFCP* est devenu « l’anneau central (...) d’un ouvrage qu’on peut classer parmi les cycles à développement linéaire »¹³¹. En effet, selon elle, les genres des trois textes ont « perdu leur spécificité qui se fond dans une sorte de syncrétisme idéologique propre à toute la littérature narrative », créant par là une « unité dans la diversité » propre à la pratique bourguignonne¹³². Quoi qu’il en soit, les efforts de l’auteur de la VR15 d’introduire son récit dans l’histoire ont fait perdre à *LFCP* son autonomie textuelle puisqu’il « trouve [désormais] son sens dans un contexte historique (...) et est inséré dans une vaste fresque romanesque »¹³³.

2.2.3. Les enjeux littéraires : un mouvement de politisation

En raison des changements relevés au fil des remaniements, il va de soi que les enjeux littéraires du récit ont également évolué. Nous chercherons à identifier les variations dans la manière d’aborder un même sujet à travers les différentes versions de l’histoire.

- La version primitive

Ainsi, dans un premier temps, nous qualifierons la première version de « neutre ». En effet, la VP, que M. ABRAMOWICZ définit comme « transparente »¹³⁴, présente une narration de faits, probablement dans une volonté d’objectivité et de « réalisme ». Margarida MADUREIRA nous invite à appréhender ce dernier terme avec prudence, puisqu’il se distingue radicalement de la tendance littéraire du XIX^e siècle : le caractère « réaliste » de *LFCP* traduit un penchant de l’œuvre littéraire à s’ouvrir au monde et à élargir le champ du récit grâce à différentes forces centrifuges¹³⁵. La VP ne s’encombre pas d’explications ni de justification à propos de gestes insolites,

¹²⁹ C. BRUNEL (éd.), *op. cit.*, p. LXV.

¹³⁰ D. A. TROTTER, *op. cit.*, p. 151.

¹³¹ A.-M. FINOLI, « Saladin entre deux cycles », *op. cit.*, p. 261.

¹³² *Ibid.*

¹³³ D. QUERUEL, « L’histoire de *La Fille du Comte de Ponthieu* : distorsions et avatars d’une nouvelle », dans *La nouvelle : définitions, transformations*, B. ALLUIN et Fr. SUARD (éd.), Villeneuve d’Ascq, Presses Universitaires de Lille, 1990, p. 143.

¹³⁴ M. ABRAMOWICZ, « Deux variantes – deux conceptions du même récit : *La Fille du comte de Pontieu* », *op. cit.*, p. 51.

¹³⁵ M. MADUREIRA, « *La Fille du Comte de Pontieu* : la stratégie de la concision », *op. cit.*, p. 26.

mais tente de « transmettre un message à travers l'histoire »¹³⁶. Toujours selon M. MADUREIRA, le choix de la prose soutient cette volonté de véracité et d'authenticité du récit que l'on retrouve dans le souci de vraisemblance interne, soit la cohérence de l'enchaînement narratif, et de vraisemblance du détail. Ensuite, la concision du récit, produite par son caractère stylistique (pauvreté lexicale, absence de figure, linéarité syntaxique) et par la presque totale absence du sujet de l'énonciation, marque un désir d'objectivité qui crée cet effet de transparence propre à la VP de *LFCP*. Ce manque de subjectivité est à l'origine du manque d'empathie ressenti par le lecteur moderne et l'effet de cruauté qui en découle¹³⁷. Une telle démarche démontre un désir didactique, une envie de provoquer une réflexion intellectuelle de la part du public.

Dans cette optique, l'aspect énigmatique du texte renferme une large potentialité d'interprétation. Nous souhaitons en relever deux qui nous semblent des plus pertinentes. D'abord, nous avons observé que les premiers éléments mis en exergue dans cette version sont les déficiences de masculinité du chevalier traduisant sa situation socio-économique précaire et l'empêchant de prendre place dans la société féodale. D'après les études de Georges DUBY, la situation de Thibaut n'est pas un cas isolé au sein de la société aristocratique du nord-ouest de la France au XII^e siècle. En effet, la « jeunesse », qu'il désigne comme la « part de l'existence comprise entre l'adoubement et la paternité »¹³⁸, représente une période d'instabilité dans la vie des chevaliers aristocrates. En effet, le « jeune » est maintenu dans un état de paralysie économique et social en raison des règles de gestion du patrimoine aristocratique de l'époque¹³⁹ :

(...) dans la société aristocratique de cette région et de cette époque, l'écart moyen des générations était d'une trentaine d'années. Or, à la fin du XII^e siècle, le fils aîné parvenait normalement à l'âge adulte et recevait les armes entre seize et vingt-deux ans, c'est-à-dire alors que son père, dans la cinquantaine, tenait encore fortement en main le patrimoine et se sentait très capable de le gérer seul¹⁴⁰.

¹³⁶ M. ABRAMOWICZ, « Deux variantes – deux conceptions du même récit : *La Fille du comte de Pontieu* », *op. cit.*, p. 51.

¹³⁷ M. MADUREIRA, « *La Fille du Comte de Pontieu* : la stratégie de la concision », *op. cit.*, pp. 23-25.

¹³⁸ G. DUBY, *Hommes et structures du Moyen Âge. Recueil d'articles*, *op. cit.*, p. 214.

¹³⁹ *Id.*, pp. 214-218.

¹⁴⁰ *Id.*, p. 217.

La figure d'antihéros de Thibaut semble incarner un personnage emblématique de cette « jeunesse » errante et présente un exemple concret de la mauvaise fortune liée à cette partie de la communauté féodale. Ensuite, la fiction suggère une voie morale à travers le schéma « crime - expiation - réintégration dans la communauté chrétienne » qui reflète une représentation symbolique de la vie humaine¹⁴¹.

- La version remaniée du XIII^e siècle

Dans un deuxième temps, le choix auctorial de l'interpolation du récit dans une chronique bouleverse les enjeux littéraires de la version initiale. En effet, la VR13 introduit la volonté de plaire au public suivant une « tendance (...) à transformer un récit d'aventures étranges et barbares en un conte courtois »¹⁴². La VR13 révèle une attention particulière accordée au style et à la présentation des événements de la narration¹⁴³. Il semblerait que ce souci de susciter l'attrait du public dissimule une visée à caractère plus politique : l'insertion du récit dans *l'Estoire d'Outremer* traduit un intérêt certain pour l'histoire et les croisades qui marquent la deuxième moitié du Moyen Âge. Les croisades, symbole de la suprématie de l'Occident, deviennent rapidement un mythe qui inspirera bon nombre de récits médiévaux. Cependant, la réalité est tout autre : les missions des croisés s'avèrent successivement vaines. Manifestant un désir d'unification et d'espoir collectif, la littérature s'applique à maintenir le mythe, tandis que le rêve de conquête s'écroule. *LFCP* propose une vision occidentalisée de l'Orient, un témoignage stéréotypé d'une rencontre entre les deux cultures qui ne cherchent pas à se comprendre, mais à se tolérer. D'abord, le récit remet en question la suprématie de l'Occident, pour ensuite la réinsérer grâce à la christianisation de Saladin, ennemi puissant et reconnu par l'Occident. En effet, la fin du récit introduit un lien généalogique entre le lignage de Ponthieu et la figure de Saladin, devenue légendaire, grâce à la « Belle Captive », fille du sultan et de la fille du comte de Ponthieu, qui est abandonnée par sa mère lors de sa fuite :

De cele dame, kif u apielee la Biele Caitive, fu nee la mere au courtois Turc Salehadin, ki tant fu preus et sages (...). Laquelle dame ot .j. vaillant Sarrazin et de grant lignage, et la premiere nuit ke il furent ensamble, si enjenrerent le boin roi Salehadin (...). (Brunel, VR13, §23, p. 44)

¹⁴¹ M. MADUREIRA, « La Fille du Comte de Pontieu : la stratégie de la concision », *op. cit.*, p. 29.

¹⁴² C. BRUNEL (éd.), *op. cit.*, p. XLI.

¹⁴³ M. ABRAMOWICZ, « Deux variantes – deux conceptions du même récit : La Fille du comte de Pontieu », *op. cit.*, p. 52.

Dans cette optique, la christianisation de Saladin peut être ainsi comprise comme la réappropriation occidentale d'un ennemi étranger à travers le jeu de la généalogie, afin de restituer la grandeur et la puissance de l'aristocratie française dans un réel mouvement de propagande¹⁴⁴.

- La version remaniée du XV^e siècle

Dans un troisième temps, la dernière version exploite pleinement ce projet de propagande en présentant Saladin comme symbole de réconciliation et de paix en tant que figure médiatrice, qui serait, selon A.-M. FINOLI, un signe du changement des mentalités qui s'opère entre l'Orient et l'Occident à cette époque¹⁴⁵. L'épanouissement du mythe de la croisade à la fin du Moyen Âge témoigne de l'obsession grandissante du rêve de conquête de la Terre sainte à travers une série de récits chevaleresques engendrés au XV^e siècle. S'insérant dans cette mouvance, la VR15 de *LFCP* illustre cette exhortation à la guerre sainte par l'idéalisation de la chevalerie et la valorisation du royaume de France. En effet, la croisade constitue une épreuve obligée dans la formation d'un chevalier. Cette étape lui procure un succès militaire synonyme de prospérité dans son avenir amoureux, puisque de cette façon, il fait preuve de sa virilité. Les scènes de batailles s'entremêlent avec l'intrigue amoureuse fondant de cette manière l'idéal courtois. L'insistance avec laquelle l'auteur présente un enchaînement de gloires militaires trahit la nécessité de compenser la réalité des défaites des expéditions en Terre sainte¹⁴⁶. L'importance du maintien du mythe de la croisade au fil des siècles se traduit par la présence croissante des éléments de la croisade dans la succession des remaniements¹⁴⁷. Dans cette version, *LFCP* s'attribue le statut d'un récit historiographique qui exprime la volonté de transmettre, plutôt que l'histoire d'un chevalier, un récit qui crée un sentiment d'union occidentale face aux sarrasins, ennemis de la chrétienté.

¹⁴⁴ C. CROIZY-NAQUET, « L'Orient et l'Occident dans les *Estoires d'Outremer et de la naissance de Saladin*, l'histoire d'une rencontre singulière », dans *Byzance et l'Occident. Rencontre de l'Est et de l'Ouest (26-29 novembre 2012)*, E. EGEDI-KOVACS (éd.), Budapest, Presses du Collège Eötvös-József Elte, 2013, pp. 79-90.

¹⁴⁵ A.-M. FINOLI, « Saladin entre deux cycles », *op. cit.*, p. 263.

¹⁴⁶ C. GAULLIER-BOUGASSAS, « La croisade dans le roman chevaleresque du XV^e siècle », dans *Du roman courtois au roman baroque*, E. BURY et F. MORA (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 2004, pp. 295-307.

¹⁴⁷ D. A. TROTTER, *op. cit.*, p. 183.

2.3. Conclusion

La première section de l'étude que nous avons consacrée à l'aspect théorique de la réécriture aboutit au constat que l'adaptation littéraire suppose une tension entre imitation et innovation, suivant la théorie de l'hypertextualité de G. GENETTE, et entre double-écriture et dés-écriture, selon la thèse sur la *di-scrittura* de M. FALLON. Dans cette optique, l'hypertexte se traduit comme la matérialisation d'une interprétation spécifique de l'hypotexte et s'inscrit dans le projet littéraire d'un auteur. De cette manière, les remaniements d'une même œuvre créent un réseau de sens par leurs liens de filiation et s'enrichissent réciproquement. Cette observation nous a poussée à mettre en parallèle les différentes versions médiévales de notre récit afin de relever les altérations opérées sur la narration de base.

L'analyse comparative des versions médiévales a révélé trois tendances caractéristiques de la dynamique de variation engendrée par les adaptations successives de notre récit. D'abord, l'examen approfondi du mutisme, de l'identité sexuelle des protagonistes et de la violence a dévoilé un mouvement de normalisation du récit énigmatique de la VP. Les auteurs-copistes des versions remaniées se sont efforcés d'harmoniser le récit conformément aux attentes du public. À travers l'effacement du silence du narrateur, ils se sont appliqués, d'abord timidement dans la VR13, puis de manière plus assurée dans la VR15, à réhabiliter le personnage masculin afin qu'il corresponde au modèle du héros chevaleresque et à atténuer la révolte féminine qui conduisait à son émancipation dans la VP. Ensuite, l'interpolation du récit de plus en plus affirmée, dans la chronique des *Estoires d'Outremer et de la naissance de Saladin* pour la VR13 et, dans le triptyque du *Roman de Jean d'Avesne*, pour la VR15, entraîne la perte de l'autonomie textuelle du récit, ainsi qu'une évolution des enjeux littéraires. En effet, d'une narration de faits à visée didactique de la VP, les auteurs-copistes des remaniements ancrent progressivement le récit dans une réalité historique et enclenchent de cette manière un mouvement de propagande aspirant d'abord à restaurer la grandeur de l'aristocratie française dans la VR13, puis à exhorter la guerre sainte dans la VR15.

Il convient également de porter une attention particulière à un quatrième mouvement dont les bases sont mises en place dès le premier remaniement : le passage au roman. En effet, nous pouvons observer un développement de l'intrigue de base au fil des adaptations. Lors de la première réécriture, la narration brève et énigmatique initiale perd progressivement sa « brièveté et sa densité »¹⁴⁸ originelles, ainsi que la tension qui la structure. La VR13 supprime de cette manière la tension narrative vers la chute en révélant d'emblée l'énigme posée par la VP. Dans le deuxième remaniement, l'auteur-copiste choisit de développer le récit bref de base en ajoutant de longues descriptions de batailles et de tournois, des analyses psychologiques des personnages, des monologues internes ou des lamentations et en introduisant finalement des figures allégoriques¹⁴⁹. Cette mutation de la forme brève initiale en une allure romanesque traduit la volonté des auteur-copistes des remaniements d'actualiser le récit de *LFCP* en touchant à un genre qui reflète la réalité de leur époque, puisque d'après la définition d'Emmanuel BURY et de Francine MORA, le roman se caractérise comme genre social, « très sensible aux mutations culturelle et idéologique d'un public dont il s'efforce d'intégrer et de traiter les préoccupations immédiates¹⁵⁰. D'ailleurs, il semblerait que ce mouvement ait engendré un projet d'adaptation romanesque plusieurs siècles plus tard...

¹⁴⁸ D. QUERUEL, *op. cit.*, p. 143.

¹⁴⁹ D. A. TROTTER, *op. cit.*, p. 151.

¹⁵⁰ E. BURY et F. MORA (éd.), *op. cit.*, p. 13.

CHAPITRE 3 : *LA SULTANE D'ALMERIA,* UNE DI-SCRITTURA DE *LA FILLE DU COMTE DE PONTIEU*

Après avoir analysé dans une démarche comparative la version originale de notre récit bref et ses deux remaniements médiévaux successifs, il nous paraît judicieux et pertinent, dans le cadre de notre étude sur la réécriture de *LFCP*, de nous pencher sur la version contemporaine de cette histoire. En effet, après avoir connu un soubresaut de notoriété aux XVII^e et XVIII^e siècles, *LFCP* semblait avoir définitivement perdu l'intérêt du public moderne. Cependant, en 1988, R. COLLIOT publie une adaptation du récit, *LSA*, aux éditions « Presses de la Renaissance ». Après s'être livrée à une démarche descriptive à propos de *LFCP*, elle s'est appliquée à la remettre au goût du jour sous une forme romanesque.

Dans un premier temps, nous allons introduire le récit en nous intéressant à son auteure. Ensuite, nous nous pencherons sur l'interprétation des versions médiévales qu'elle a dégagée dans un article paru en 1984 intitulé « Un exemple de révolte et de libération féminine au XIII^e siècle : *La Fille du Comte de Pontieu* »¹. Dans un troisième temps, nous tâcherons de déterminer si le roman, en tant qu'hypertexte, se place plutôt du côté de l'imitation ou de l'innovation par rapport aux versions médiévales du point de vue du fond, de la forme et des enjeux littéraires.

¹ R. COLLIOT, « Un exemple de révolte et de libération féminines au XIII^e siècle : *La Fille du Comte de Pontieu* », dans *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Alice Planche*, A. QUEFFELEC et M. ACCARIE (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1984 (Annales de la Faculté des lettres et sciences humaines de Nice, 48), pp. 105-115.

3.1. Régine COLLIOT, médiéviste et romancière

D'abord, il s'agira de présenter une brève biographie de R. COLLIOT, en nous basant sur la notice nécrologique écrite par Jean SUBRENAT², afin de mettre en place le cadre contextuel de l'œuvre, considérée comme une adaptation littéraire, ou selon la théorie de M. FALLON, comme une *di-scrittura*.

Née en 1914, R. COLLIOT est une médiéviste française ayant fait ses études secondaires et supérieures à Lille. Agrégée des Lettres en 1939, elle occupe le poste de professeur de classe préparatoire au lycée de jeunes filles d'Aix-en-Provence dès 1942. En 1958, elle se voit chargée de cours en propédeutique à la Faculté des Lettres de l'Université d'Aix-en-Provence qui jouit d'une grande renommée concernant les études médiévales – Georges DUBY, célèbre historien et spécialiste du Moyen Âge, y enseignera de 1951 à 1970. Elle devient ensuite assistante en 1961, puis maitre-assistante en 1966. S'étant spécialisée dans les études médiévales, R. COLLIOT se consacre intensément au domaine de l'épopée et soutient une thèse en 1968 sur la *Berte aus grans piés d'Adenet le Roi* devant un jury composé de G. DUBY, Raynaud DE LAGE, auteur du manuel *Introduction à l'ancien français*, et de Pierre JONIN. Enrichissant sans cesse ses connaissances par ses recherches continues, R. COLLIOT s'ouvre également à la matière romanesque et plus particulièrement au monde arthurien. D'après J. SUBRENAT, ses écrits critiques dévoilent différents thèmes de prédilection : les personnages féminins, l'enfant, l'image et la représentation de l'Orient.

À partir des années 1980, tout en continuant ses activités de chercheuse, R. COLLIOT se voue à l'écriture de romans dont trois sont des récits néo-médiévaux : *Agnès, princesse de Byzance* paru en 1985, notre roman, *LSA*, et, pour finir, *Les sorcières de Dijon*, une adaptation d'*Amadas et Ydoine* publiée en 1993. La créativité littéraire de la romancière semble s'appuyer sur des figures féminines fortes – ou du moins, qu'elle présente comme telles –, presque anachroniques en raison de leur personnalité en avance sur leur temps. Finalement, J. SUBRENAT souligne que la

² J. SUBRENAT, *Nécrologie. Régine Colliot (1914-1996)*, dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 40, n° 159, p. 311.

présence de R. COLLIOT dans le monde littéraire s'étend sur une période de plus de trente ans, puisqu'elle est restée active jusqu'à sa disparition en 1996.

3.2. L'hypothèse littéraire de Régine COLLIOT

Dans son article, R. COLLIOT propose une nouvelle hypothèse sur *LFCP*. Tentons de cerner son interprétation personnelle. R. COLLIOT présente une vision de l'œuvre médiévale que l'on pourrait qualifier de « féministe » en attestant la modernité de la figure féminine. Selon la médiéviste, la fille du comte de Ponthieu se distingue d'emblée des héroïnes épiques et courtoises par son caractère affirmé et sa capacité à imposer sa volonté. Le viol subi va déclencher en elle un sentiment de révolte. En effet, le traumatisme physique engendre chez la jeune femme une rage contre le genre masculin : en voulant tuer son mari, elle exprime le besoin de supprimer « l'homme en Thibaut »³, ce qui explique l'hostilité durable qu'elle manifeste envers lui. Présentant le sauvetage en mer de la jeune femme comme une résurrection, R. COLLIOT traduit la seconde partie du récit comme le triomphe progressif du personnage féminin : la jeune femme, devenue sultane, « domine mentalement les quatre hommes »⁴ en tenant en main le destin des trois prisonniers et en manipulant le quatrième – le sultan – jouant le rôle de « bouffon »⁵. Dans une logique inverse, la dame se retrouve en position de force grâce à son titre de reine et sa position de juge. En outre, elle affirme son contrôle en leur imposant le silence et en usant de sa ruse. Après l'absolution du pape qui prouve la culpabilité de chacun – et non de la fille du comte uniquement –, l'évocation de la descendance illustre de la jeune femme soutient la thèse de son triomphe. Brièvement, R. COLLIOT démontre donc à travers cet article le succès de la révolte féminine sur le pouvoir masculin et, par la même occasion, le caractère moderne du récit⁶.

³ R. COLLIOT, « Un exemple de révolte et de libération féminines au XIII^e siècle : *La Fille du Comte de Pontieu* », *op. cit.*, pp. 113-114.

⁴ *Id.*, p. 110.

⁵ *Id.*, p. 112.

⁶ *Id.*, pp. 105-115.

3.3. L'analyse de la réécriture de *La Fille du Comte de Ponthieu*

Après avoir parcouru l'analyse critique établie par R. COLLIOT quatre ans avant la publication de *LSA*, il s'agit à présent de continuer l'étude comparative de la réécriture en repérant la stratégie littéraire qu'adopte l'auteure dans l'élaboration de sa *di-scrittura*. Pour cela, nous observerons les enjeux littéraires formulés dans l'introduction du récit afin, ensuite, de passer à l'analyse du fond et de la forme suivant les points développés dans le chapitre précédent.

3.3.1. Les enjeux littéraires de la réécriture

Avant de commencer son récit, R. COLLIOT propose une introduction dans laquelle elle définit son œuvre comme une adaptation de *LFCP*. D'emblée, elle souligne la pertinence de son corpus de base aux yeux de ses lecteurs par deux aspects : plaçant d'entrée de jeu la figure féminine comme centrale, la médiéviste affirme son caractère moderne⁷. De plus, elle désigne le récit comme « rejoign(a)nt les thèmes quotidiens de notre réalité contemporaine »⁸. Dévoilant sa stratégie *auctoriale* « d'offrir cette riche substance (la richesse thématique du récit) au grand public sous une forme qui lui est accessible »⁹, R. COLLIOT exprime la volonté de s'inscrire dans un mouvement d'actualisation. En effet, son objectif littéraire est de remettre l'histoire de *LFCP* au goût du jour en lui donnant une forme romanesque et en « approfondissant le caractère de l'héroïne »¹⁰ tout en maintenant un style « sobre et sec [rappelant l'économie avec laquelle] les gens du haut Moyen Âge parlaient »¹¹.

Ainsi, s'appuyant sur son analyse « féministe » de *LFCP*, R. COLLIOT offre un récit qui se distingue par sa modernité – à travers la figure féminine – en adaptant la forme au genre romanesque et le fond grâce au procédé de psychologisation. Il semble donc qu'elle veuille proposer une œuvre littéraire au service de la cause féminine en présentant une protagoniste médiévale hors du commun.

⁷ Nous approfondirons cet aspect dans le chapitre consacré à la stéréotypie que nous développerons dans la seconde partie de notre étude.

⁸ R. COLLIOT, *La Sultane d'Almería*, op. cit., p. 9.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Id.*, p. 10.

¹¹ *Ibid.*

3.3.2. Le mouvement de psychologisation

À la lecture de l'introduction, il semble clair que l'auteure exprime la volonté de faire graviter son récit autour d'une figure féminine et de développer sa psychologie :

(...) c'est surtout la psychologie « moderne » de l'héroïne qui donne pour nous, en ce siècle, son intérêt principal à l'œuvre (Colliot, p. 11).

Il s'agira donc de déceler les procédés littéraires mis en place dans cette optique à la lumière de l'analyse des thèmes fondamentaux relevés dans le chapitre précédent. Dès lors, nous tenterons de vérifier si R. COLLIOT inscrit *LSA* dans une veine que l'on pourrait qualifier de « féministe » à l'instar de son interprétation littéraire de *LFCP*.

- Les identités sexuelles

L'identité féminine

D'un côté, comme l'a permis de démontrer l'observation des enjeux littéraires, la figure féminine se voit placée au cœur du récit et, de cette manière, subit d'importantes transformations par rapport au personnage féminin des versions médiévales.

Analyse du nom de l'héroïne

D'abord, R. COLLIOT attribue à la fille du comte un nom inédit, « Arlette » (Colliot, p. 15) – innovation de l'auteure étant donné que le prénom généralement choisi au fil des remaniements durant l'époque moderne est « Adèle », emprunté à l'œuvre du chevalier de Vieuville de Vignacourt intitulée *Edèle de Ponthieu* et publiée en 1723¹². L'insertion de cette nouveauté nous pousse à examiner cette appellation d'une manière plus approfondie. Selon le *Dictionnaire des prénoms* d'Alain de Benoist, le prénom « Arlette » est d'origine germanique et évoque un « noble, homme de guerre » – la racine *her* ou *hari* qui signifie « armée » est associée au mot anglais *earl*, « comte »¹³. Dans cette optique, le prénom de la protagoniste s'avère

¹² C. BRUNEL (éd.), *op. cit.*, p. LXVII.

¹³ A. DE BENOIST (sous la dir. de), *Dictionnaire des prénoms d'hier et d'aujourd'hui, d'ici et d'ailleurs*, Paris, Jean Picollec, 2009, p. 78.

programmatische : il annonce d'emblée la nature à la fois forte et noble de la jeune femme.

Analyse du caractère du personnage féminin

De plus, la médiéviste s'efforce de développer le personnage féminin à travers un processus de psychologisation qui révèle toute sa complexité en ôtant son caractère énigmatique. Ainsi, contrairement aux versions médiévales et de l'époque moderne, *LSA* présente une figure féminine dont la nature annonce une attitude de révolte et une émancipation par rapport à l'autorité masculine. Arlette est décrite comme un esprit libre et « vagabond » (Colliot, p. 17) ne pouvant « supporter » (Colliot, p. 17) de rester enfermé dans la sphère domestique réservée aux femmes :

« Ici, je suis libre ! Libre ! Loin d'eux tous ! » Elle pensa avec une terreur subite combien la prison, ou même la réclusion, lui seraient insupportables. (...) Elle eut envie d'affirmer cette liberté (...).
(Colliot, p. 21)

Par ailleurs, les nombreuses réflexions de la jeune femme évoquent également un esprit vif. Ainsi, loin de la femme passive des versions médiévales adoptant un point de vue masculin, malgré elle, pour compenser les défaillances de son mari, Arlette agit de manière spontanée en prenant des initiatives : elle se décide à conquérir Thibaut (« Il faudrait charmer l'oiseleur » Colliot, p. 30) et elle parvient à aider sa servante, Alizon, à épouser Riquier malgré l'opposition du père de ce dernier (Colliot, p. 80). Cependant, elle dissimule sa forte personnalité en agissant furtivement par souci des conventions sociales : elle ne dit mot à Thibaut de son intention de le séduire grâce à un charme¹⁴ et, pour aider son amie, elle demande à son futur mari de plaider la cause auprès de son père :

Mais elle ne pouvait rien dire du charme : un instinct lui soufflait que les hommes n'aiment pas être manœuvrés. (Colliot, p. 77)

Thibaut, il faut vous adresser à mon père (...). Moi, je n'oserais pas. (Colliot, p. 80)

En effet, la société occidentale patriarcale dans laquelle s'insère le récit proscrit toute autonomie féminine ; la nature même de l'héroïne semble donc s'opposer à son environnement :

Arlette, une femme n'est jamais libre. (Colliot, p. 88)

¹⁴ Nous reviendrons sur cet épisode dans le chapitre consacré à la stéréotypie.

Analyse de la révolte et de l'affirmation féminines

Le traumatisme du viol, la « contrainte » subie, réveille en elle une rage presque « sauvage » (Colliot, p. 207) qui enclenche un processus d'émancipation chez la jeune femme : en souhaitant « punir Thibaud, le punir pour tous les autres » (Colliot, p. 210), elle se révolte contre le genre masculin d'une manière extrême. Ainsi, une fois arrivée dans le pays d'Almería, Arlette gravit la hiérarchie sociale. La jeune femme se voit attribuer un nom musulman « Zoraya, Étoile du matin » (Colliot, p. 254). Ce prénom d'origine arabe se rapporte à la lumière, à la constellation des Pléiades¹⁵. Il nous semble que ce prénom associé au changement d'identité et également de personnalité de la protagoniste représente d'une manière métaphorique son épanouissement personnel, l'éclosion de sa lumière intérieure. L'octroi de ce nouveau prénom annonce un changement radical d'identité, ou du moins, une affirmation absolue de sa personnalité profonde. Arlette passe du statut de prisonnière à celui de sultane, ayant accepté de renier sa foi chrétienne, et jouit du titre de première épouse. Cette décision est présentée tel un stratagème presque politique dans son ascension sociale :

« Mieux vaut être la première que la dernière ici » (Colliot, p. 262).

Sa maternité renforce son assurance puisque sa stérilité, faiblesse honteuse qui l'avait poussée à entreprendre le pèlerinage à Compostelle, n'est plus. La nature dominatrice d'Arlette s'affirme et se développe grâce à sa capacité de manipulation :

Mohammed se croyait aimé, il n'était que toléré. Arlette se réjouit en pensant que l'enfant lui donnerait pouvoir sur le sultan ; elle se sentait en appétit de domination ; en Europe, elle avait toujours été dépendante, de son père, de son époux, de l'opinion des autres. Ici elle régnerait. (Colliot, p. 266)

Après avoir subi une vie de soumission sous la tutelle paternelle puis maritale en Ponthieu, la sultane entend asseoir son emprise sur son nouveau mari grâce à ses « ruses amoureuses » (Colliot, p. 268) à Almería. Bénéficiant d'une grande influence sur le sultan, Zoraya s'insère même dans les affaires de l'État :

Elle obtint de Mohammed, après une nuit où elle l'avait comblé, une faveur inouïe : il lui permit d'assister parfois, voilée, invisible, muette, à certaines séances de son conseil (...). Le soir, Mohammed (...) lui parlait des soucis de son gouvernement (...). Ainsi se réalisait son ascension au royaume d'Almería. (Colliot, p. 272)

¹⁵ E. W. LANE (sous la dir. de), *An Arabic-English lexicon*, Beirut, Librairie du Liban, 1968, p. 335.

Analyse du triomphe féminin : la maternité

Bien qu'elle s'épanouisse dans sa féminité et dans son désir d'autorité, sa nature indépendante ne peut tolérer la captivité qu'impose la vie du harem. Une fois son père, son frère et son mari retrouvés, elle n'hésite donc pas à user de ses ruses afin de s'enfuir, renonçant par la même occasion aux fastes et au pouvoir politique. De retour en France, sa nouvelle maternité comble la jeune femme qui perd progressivement l'ambition qui l'animait en Almería et réintègre sa sphère domestique :

L'avenir, elle le rêvait maintenant pour ses fils, non plus pour elle-même ; à près de trente ans, elle sentait sa vie accomplie, fixée (...). (Colliot, p. 406)

Apport de l'analyse de l'identité féminine

À ce stade de notre analyse, nous pouvons affirmer que la figure féminine se distingue radicalement des personnages féminins des versions médiévales puisqu'elle ne *subit* pas un processus de masculinisation, mais est dotée d'un naturel actif et d'une personnalité forte. Ainsi, Arlette s'avère l'héroïne légitime de l'histoire étant au centre du récit de formation qui présente l'évolution du personnage tel un cycle. En effet, la figure féminine s'émancipe du modèle idéal de l'épouse chrétienne à la suite d'un traumatisme et le rejoint après avoir assouvi son désir de domination. L'identité sexuelle de l'héroïne n'est donc pas déséquilibrée comme dans les premières versions médiévales, mais s'affirme à travers le triomphe de la révolte féminine contre le pouvoir masculin.

Analyse du personnage de Marie, la patarine

Soulignons qu'une autre figure féminine se distingue du modèle féminin attendu, celle de Marie, une adepte de la Pataria, qui ne souhaitait pas enfanter et qui s'est laissée mourir à la naissance de son enfant. En effet, elle était convaincue que son enfant verrait le jour dans un « monde de malheur » (Colliot, p. 410). La jeune femme s'illustre par sa vision du monde singulière, déterminée par ses croyances, mais également par l'affirmation de sa différence :

Je ne vois pas les choses comme la plupart des gens ». (Colliot, p. 195)

Marie revendique son refus de correspondre au modèle féminin attendu et, de cette manière, semble annoncer le changement d'attitude radical d'Arlette.

L'identité masculine

D'un autre côté, le personnage masculin, Thibaud de Domart, est relégué au second plan. En effet, le procédé de psychologisation se concentre presque essentiellement sur la protagoniste et néglige d'approfondir la figure masculine.

Analyse du portrait de Thibaud : un homme soumis

À l'inverse de l'antihéros des versions du XIII^e siècle, le Thibaud romanesque et inspiré du personnage de la VR15 possède les qualités du héros chevaleresque et est reconnu comme « beau et valeureux chevalier » (Colliot, p. 53) au combat. Cependant, désigné comme un « jeune noble (...) non encore "chasé" » (Colliot, p. 20) et héritier d'un « fief minuscule » (Colliot, p. 40), Thibaud est conscient de son infériorité sociale et financière par rapport à la famille du comte. D'abord, lorsqu'il demande au comte la main de sa fille, le chevalier avoue sans détour ces défaillances qu'il admet pouvoir être définitives :

Messire comte, j'hésite à parler ; je ne suis encore qu'un pauvre valet, et qui sait si je ne le resterai pas toute ma vie ? Mon oncle Saint-Pol peut encore engendrer des fils, s'il prenait autre femme. (Colliot, p. 54)

Le comte accède à sa demande à la condition que la jeune femme donne son approbation. Ensuite, Thibaud avoue ne pas avoir fait sa demande directement à l'intéressée (« J'ai essayé, mais elle ne répond pas clairement » Colliot, p. 54). Cet élément dévoile un manque d'assurance du chevalier qui semble compter sur le soutien du comte qui « aimait Thibaud comme s'il avait été de sa semence » (Colliot, p. 39) pour accepter ou appuyer sa demande auprès d'Arlette. De plus, comme dans les versions médiévales, une fois marié et ne pouvant avoir d'enfants, Thibaud décide d'entreprendre un pèlerinage à Compostelle et ne peut s'opposer à ce que son épouse l'accompagne. Ainsi, le chevalier semble éviter toute confrontation avec la jeune femme qui tend à imposer sa volonté. L'ascendant de la jeune femme sur son mari s'exerce également d'une manière détournée : les désirs d'Arlette semblent influencer jusqu'à l'état physique du chevalier :

(...) Thibaud (...) se sentait fatigué : d'être si près du but lui retirait, curieusement, de son élan. Arlette, quant à elle, pensait qu'elle serait volontiers restée allongée tout le jour dans ce bon lit (...); depuis quelques matins la nécessité de la chevauchée quotidienne lui semblait rebutante. (Colliot, p. 204)

Cette hypothèse se confirme lorsque, après l'attaque des brigands, il refuse de partager sa couche « car il se méfie d'elle maintenant » (Colliot, p. 243). La méfiance du chevalier semble apporter un élément nouveau à l'histoire de base. Bien que, dans les versions médiévales du XIII^e siècle, la raison de l'abstention de Thibaud de partager sa couche avec son épouse soit implicite, la version du XV^e siècle explique que le jeune homme refuse d'honorer son épouse, car il l'estime souillée :

VR15 corps soullié et ordoyé de divers hommez (Brunel, p. 89)

En revanche, dans *LSA*, Thibaud se défie d'Arlette, car il craint pour sa propre vie. L'idée du renouvellement d'un comportement violent de la part de la dame consolide l'image qui s'élabore progressivement d'une femme forte qui ose se mesurer aux hommes. De plus, la dimension du danger, associé dès lors à la protagoniste, dévoile un pouvoir qui dépasse l'emprise psychologique qu'elle exerçait précédemment sur son mari d'une manière indirecte : elle incarne désormais un risque sur le plan physique.

Analyse de la trahison langagière de Thibaud

Dans *LSA*, à l'inverse des versions médiévales, Thibaud obtient « vengeance sur les brigands » (Colliot, p. 220) et recouvre ainsi une partie de l'honneur perdu, mais Arlette ne manque pas de noter que « (c)ela n'efface rien » (Colliot, p. 218). De retour en Ponthieu, sous une « impulsion bizarre [qui] le poussait à dire sa peine » (Colliot, p. 242), Thibaut livre ses mésaventures au comte qui le pressait de lui raconter une aventure qu'il avait vue ou entendue. Considérant cette révélation comme une trahison de la part de son mari, la jeune femme nourrit une colère silencieuse :

Arlette (...) se disait : « Thibaud n'a pas pu s'empêcher de me trahir. Il a conté mon malheur : c'est un lâche. » (Brunel, p. 245)

La justification de la trahison langagière de Thibaud traduit, à notre sens, tout le désarroi dans lequel il se trouve : dépassé par les événements et incapable de maîtriser sa femme, il s'en remet au comte, son beau-père, avec les conséquences que

nous connaissons déjà. La faiblesse du chevalier ne réside dès lors pas dans sa nature, comme dans la VP médiévale, mais bien dans sa relation avec Arlette. Cette position subalterne se matérialise à Almería lorsque les trois hommes sont faits prisonniers et se voient contraints d'obéir à la jeune femme, devenue sultane, qui tient leur destin entre ses mains. Dès cet instant, la figure féminine impose sa volonté sur ses proches masculins qui regagnent leur statut et leur position dans la société grâce à elle.

Apport de l'analyse de l'identité masculine

Par conséquent, nous avons démontré que Thibaud n'était pas caractérisé par une nature faible, comme dans la VP médiévale, puisqu'il est reconnu comme un vaillant chevalier redouté dans la bataille et aimé de ses hommes. Cependant, il se voit soumis à la figure féminine, dotée d'une personnalité forte et affirmée, d'abord, par des influences indirectes pour finalement être asservi physiquement par celle-ci. La figure se place dès lors au second plan, à l'ombre du personnage féminin.

- Le mutisme

Le silence est un élément omniprésent dans notre récit et semble entièrement associé au genre féminin. Nous posons l'hypothèse que, dans *LSA*, le mutisme est mis en œuvre au service de la protagoniste afin d'assouvir ses désirs de domination. Ainsi, le silence est d'emblée présenté comme un instrument « utile à une femme » (Colliot, p. 43). Dès le début du récit, la personnalité d'Arlette est perçue par son père comme « silencieuse » (Colliot, p. 76) paradoxalement à ce que révèle sa nature profonde. Cette discrétion dissimulant son fort tempérament semble annoncer la force dominatrice et manipulatrice qu'elle exercera durant son séjour à Almería. Dans cette optique, le maniement du silence semble se développer au gré de l'évolution du personnage féminin. En effet, Arlette use du silence d'une manière timide et indirecte comme le montre la scène du charme jeté sur Thibaud. Cependant, le traumatisme provoqué par le viol change la donne : la jeune femme se réfugie dans une forme de mutisme dans un élan de survie :

(...) elle voulait jeter comme une chape de plomb sur cette heure noire, en faire un domaine interdit à tous comme à elle-même, (...) elle arriverait à oublier un jour. Il fallait nier, tuer « cette chose », croire qu'elle n'avait jamais eu lieu. C'est seulement ainsi qu'elle pourrait continuer à vivre. (Colliot, p. 210)

Ainsi, le mutisme d'Arlette traduit un refus de mémoire qui n'a pas pu être concrétisé par l'élimination de son mari. À l'inverse du silence observé par le narrateur de la VP, nous assistons à une tentative d'explication de la part du narrateur de LSA à propos du geste meurtrier de la jeune femme : elle aurait tenté de supprimer matériellement toute trace de l'évènement traumatique qui la hante :

C'est ainsi qu'elle avait voulu punir Thibaud, le punir pour tous les autres, lui qui avait vu sa honte et n'avait pas réussi à la lui épargner, incapable d'être le protecteur qu'il aurait dû être ! (Colliot, p. 210)

À l'inverse des versions médiévales, cette justification rejoint l'horizon d'attente que crée la réaction impulsive de la jeune femme : la colère traduit le blâme qu'elle adresse à son mari, qui n'a pas été capable de la protéger. S'inscrivant dans le mouvement de psychologisation du personnage féminin, la tendance à l'éclaircissement systématique des faits, gestes et pensées d'Arlette ne réintègre dès lors pas le suspense présent dans la VP et insère le récit dans l'élan explicatif présent dans les remaniements médiévaux. Aux yeux de la jeune femme, Thibaud incarne la vérité du viol. Dès lors, le mutisme se traduit comme le moyen d'atténuer cette réalité, de la faire disparaître au niveau langagier. Elle refuse donc de mentionner oralement la scène et, ainsi, de se défendre lorsque son père lui demande des explications sur son comportement. L'exclusion maritime se présente comme l'opportunité parfaite pour la jeune femme de se séparer définitivement de cette identité souillée :

Était-ce impossible de devenir tout à fait une autre ? Pourquoi pas ? Ainsi il n'y avait plus de mémoire, plus de souvenirs, plus de péché. (Colliot, p. 263)

Dès lors, elle fonde sa nouvelle identité sur un non-dit, sur la dissimulation de son passé et la feintise du reniement de sa foi chrétienne : le silence enrobe sa vie jusqu'à devenir une arme de manipulation et de pouvoir. En effet, lorsque ses proches sont faits prisonniers, la sultane refuse de révéler son identité et garde un contrôle absolu sur la parole afin de demeurer maîtresse de la situation :

“Vous ne devez pas le savoir.” (Colliot, p. 369)
Tout ce que vous avez appris aujourd'hui doit rester un secret. (Colliot, p. 376)

Grâce à son intelligence, la jeune femme manie habilement le silence et la parole afin d'arriver à ses fins.

Cette analyse du mutisme nous permet d'affirmer que le silence s'avère bel et bien un instrument non négligeable au service de la figure féminine dans son évolution individuelle et dans sa quête de domination tandis que le silence du narrateur est définitivement éliminé afin de développer la dimension psychologique du récit.

- La violence

Comme nous l'avons déjà mentionné, la violence est un élément omniprésent dans la société médiévale. Ainsi, notre histoire contient deux scènes singulières au regard de leur extrême violence – la scène du viol et celle de l'exclusion maritime. Celles-ci sont appuyées par quelques anecdotes qui contrastent par leur brutalité excessive : par exemple, le tournoi qui cause mort et blessures (Colliot, p. 49) ; l'histoire de Hugues de Saint-Pol qui brûle un monastère dans son entièreté pour éliminer un seul ennemi (Colliot, p. 69) ; et l'histoire tragique de Gilbert de Monclar qui voit son père tuer l'amant de sa mère devant ses yeux (Colliot, pp. 311-313). La présence de la violence dans notre récit ne fait aucun doute. Cependant, qu'en est-il de sa représentation ? D'une part, la scène du viol est décrite en deux parties : à l'instar de la VP, la première expose la scène d'une manière assez neutre par une énumération d'actions successives (**extrait en gras**). Ensuite, suivant le modèle de la VR15, le narrateur introduit des détails visant à accentuer le caractère tragique de la situation (*extrait en italique*) :

À la fin ils la jetèrent sur le sol au milieu de la clairière, un bandit lui écarta les jambes, un autre lui maintenait les poignets derrière la tête. Elle vit leurs faces sinistres et haletantes, tailladées de cicatrices, grossir et s'approcher de son visage, elle n'était plus que hurlements et gémissements : « Thibaud ! Thibaud ! » appelait-elle au milieu de ses cris. Thibaud ne répondit pas, cependant elle avait conscience qu'il voyait tout, qu'il voyait sa **honte**. La souffrance la pénétrait. Les cinq hommes la violèrent successivement. (Colliot, p. 207)

Ainsi, la honte de la jeune femme (**extrait en gras**) la pousse elle aussi à la brutalité. En effet, il semblerait que la violence de l'agression se soit insérée en elle qui, d'« inerte » et terrifiée par l'attaque, adopte ensuite une « figure terrible, dure

sauvage » (Colliot, p. 207) lorsqu'elle passe à l'acte. D'autre part, la scène de l'exclusion maritime est mise en miroir avec celle du viol : les descriptions de ces scènes sont articulées en une partie « neutre » suivie d'une deuxième partie plus « empathique » :

(...) deux marins l'empoignaient aux bras, un troisième lui saisissait les jambes, elle crut un instant que le cauchemar de Compostelle recommençait, elle se débattit, elle se mit à crier : « Thibaud ! Thibaud ! » (Colliot, p. 246)

Cependant, la jeune femme ne reste plus passive comme lors de la première agression : elle se défend (**extrait en gras**) :

Au centre de la nef se dressait, sorti de la cale, un grand tonneau : les marins l'y firent pénétrer malgré ses hurlements, **elle les mordait aux mains comme une bête enragée** (...). (Colliot, p. 247)

La cruauté de la scène est atténuée par l'état éploré du jeune Guillaume, le frère d'Arlette, et par les gémissements de Thibaut qui prie le comte de lui faire grâce. Tous deux assistent à la scène, impuissants. Toutefois, lorsque Zoraya demande au comte ce qu'il est advenu de sa fille, il confesse qu'il la croit morte « par une mauvaise aventure qu'elle *mérita* » (Colliot, p. 373). L'affirmation de la culpabilité de la jeune femme ne semble pas tenir la route, compte tenu des lamentations auxquelles s'était livré le comte avant de se croiser :

Le Diable était au milieu de nous ; il s'est mis d'abord après ma fille, et puis il m'a saisi à mon tour ; il m'a rendu fou, ma colère était une **folie**. Satan m'a jeté dans la démesure. (Colliot, p. 276)

Dès lors, la violence se manifeste comme un élément narratif fondamental puisqu'elle se propage dans de nombreuses scènes tout au long du récit. La tendance que nous avons relevée est de décrire dans un premier temps l'acte de violence dans un style neutre à travers l'énumération des actions – probablement afin d'attirer l'attention du lecteur et de le choquer – pour ensuite y insérer une perception empathique du traumatisme. Ainsi, le mouvement de psychologisation est introduit grâce aux interventions du narrateur qui s'efforce d'exposer les événements de manière claire et logique créant, de cette manière, un écart entre les connaissances apportées au lecteur et celles présentées par les protagonistes eux-mêmes. Notons également que la violence se révèle être l'élément déclencheur de l'émancipation féminine qui se transforme en force dominatrice et manipulatrice.

3.3.3. L'adoption de la forme romanesque

Sous la plume de R. COLLIOT, le récit initial de *LFCP* se voit restructuré et adopte la forme d'un roman, comme annoncé dans l'introduction. En effet, grâce à l'enrichissement de la narration d'un point de vue à la fois quantitatif et qualitatif, le récit bref de base se transforme en un récit-cadre développé, étoffé d'anecdotes et d'historiettes, créant un effet de conjointure.

Ainsi, après avoir repris et modifié le récit de *LFCP*, R. COLLIOT y insère toute une série d'histoires secondaires visant à appuyer l'interprétation de la narration initiale qu'elle propose dans son œuvre *LSA* à travers les thèmes de l'amour, de l'exotisme et de la spiritualité. Concrètement, l'auteure ajoute d'abord des histoires amoureuses qui ont pour premier effet de romancer le récit. Ces narrations anecdotiques illustrent, annoncent et soutiennent l'évolution de la relation amoureuse principale entre Thibaud et Arlette : le couple de Riquier et d'Alizon présente le modèle familial idéal qui sera atteint par Thibaud et Arlette à la fin du récit (Colliot, p. 108) ; l'histoire tragique d'Odon et de Marie traduit la nécessité de la séparation et du développement personnel pour permettre à Arlette de se reconstruire afin d'aspirer à nouveau à cet idéal familial (Colliot, pp. 410-411) ; le refus d'Hugues de Saint-Pol de reconnaître l'enfant bâtard issu de sa liaison avec Mahaut d'Olhain assure la place de Thibaut comme héritier légitime, réduisant sa défaillance sociale introduite au début du récit (Colliot, p. 73) ; enfin, le refus de Thibaut à la proposition de mariage de Mélisende, reine de Jérusalem renforce la fidélité qui le lie à Arlette (Colliot, p. 294-296). De plus, l'élaboration détaillée de la vie au harem du sultan semble être l'innovation la plus longue et la plus complète du récit. En effet, cet ajout permet à R. COLLIOT de développer le caractère moderne, manipulateur et ambitieux de la protagoniste.

Finalement, l'auteure a procédé à de multiples insertions concernant la dimension spirituelle. En effet, d'un côté, la foi chrétienne est introduite comme partie intégrante de la mentalité médiévale. De plus, le personnage de Richard, un moine hanté par ses visions du diable (Colliot, pp. 56-57), semble incarner la crainte de Dieu qui trouble régulièrement Arlette. D'un autre côté, certaines croyances païennes sont reproduites à travers les scènes du charme fait à Thibaud (p. 32), du

vœu de fidélité formulé au puits de saint Valéry (Colliot, pp. 95-97) et les prières adressées aux fées (Colliot, pp. 118-123).

Pour clore ce point sur l'adaptation formelle de l'histoire de *LFCP*, nous avons pu observer que R. COLLIOT a transformé le récit bref initial en un roman à travers des modifications quantitatives et qualitatives, étoffant la narration de base de récits secondaires.

3.4. Conclusion

En conclusion de cette analyse de *LSA* en tant que continuité des remaniements médiévaux de *LFCP*, il semble que notre œuvre se singularise sous la forme d'une *di-scrittura*, soit le dédoublement innovateur d'une composition antérieure. En effet, R. COLLIOT crée un récit original fondé sur son interprétation « féministe » de la VP médiévale qu'elle développe dans son article précédemment cité. En effet, son raisonnement analytique semble avoir jeté les bases de sa création littéraire d'une manière significative. Dans son introduction, elle expose d'abord son projet littéraire de remettre au goût du jour une histoire médiévale tombée dans l'oubli. Entre écart et imitation, l'auteure reprend le récit bref initial et le fait évoluer suivant différents procédés littéraires jusqu'à parvenir à sa forme romanesque configurée comme un entrelacement de récits secondaires qui consolident la narration de base. Ensuite, insérant son récit dans un mouvement de psychologisation et, ainsi, de revalorisation féminine, R. COLLIOT s'efforce de démontrer la modernité de la figure féminine médiévale en lui attribuant le rôle d'héroïne affirmée et légitime au sein de la narration. En effet, la protagoniste se voit dotée d'un tempérament fort et indépendant tendant à imposer sa volonté aux personnages masculins. La violence se révèle être une composante fondamentale dans l'évolution de la figure féminine puisqu'elle déclenche en elle un processus d'émancipation. Le triomphe de sa révolte se concrétise à Almería où la jeune femme s'épanouit dans sa féminité en enfantant et dans ses ambitions dominatrices grâce à l'usage du silence et de ses capacités de manipulation.

PARTIE 2

LA CONSTRUCTION D'UN MONDE MEDIEVAL

Nous dédions cette deuxième partie à l'analyse approfondie de *LSA* en tant que création littéraire autonome et novatrice. En effet, bien que R. COLLIOT ait fondé son intrigue sur le récit médiéval *LFCP*, elle s'en affranchit radicalement en modelant ce dernier à l'aide d'interprétations et de recherches personnelles. L'analyse de *LSA* en tant que *di-scrittura* ou continuité innovante des versions médiévales nous a permis de constater que l'auteure s'est efforcée d'étoffer le récit de manière significative aussi bien quantitativement, par l'ajout d'historiettes diverses, que qualitativement, par un processus de psychologisation et d'explication.

Nous allons donc tenter de vérifier si la *di-scrittura* de R. COLLIOT dépasse le travail de réécriture à travers celui de la construction d'un univers néo-médiéval particulier. En effet, en tant que médiéviste de formation, l'auteure semble avoir mobilisé un ensemble de savoirs, de concepts et d'idées provenant de sa formation académique, de ses recherches personnelles, mais également de son environnement historico-culturel propre.

Dans cette optique, afin de saisir au mieux la démarche littéraire auctoriale, nous articulons cette seconde partie en trois chapitres distincts : le premier traitera du genre littéraire de notre récit et des procédés mis en place au service de son élaboration. Ensuite, nous nous concentrerons sur la stéréotypie répondant à l'horizon d'attente créé par le genre du récit et par le goût du public contemporain. En dernier lieu, nous observerons la dimension intertextuelle de *LSA* afin de dégager, dans une démarche illustrative et non exhaustive, la mobilisation d'allusions à une série d'autres œuvres médiévales.

Dans un souci de clarté, nous choisissons d'organiser nos trois chapitres de manière systématique. Ainsi, une première section introduira chaque concept selon ses aspects théoriques qui nous permettront d'aborder la seconde section. Celle-ci consistera en une analyse littéraire approfondie qui s'attachera à vérifier et à illustrer le rôle de ce concept dans notre récit, afin de cerner l'univers néo-médiéval que R. COLLIOT s'est efforcée de construire.

CHAPITRE 1 : LE ROMAN HISTORIQUE

*Ceux qui mettent le roman historique dans une catégorie à part oublient que le romancier ne fait jamais qu'interpréter, à l'aide de procédés de son temps, un certain nombre de faits passés, de souvenirs conscients ou non, personnels ou non, tissus de la même matière que l'Histoire.*¹⁶

– Marguerite YOURCENAR –

La réappropriation d'un récit antérieur suppose généralement une démarche de restructuration et d'actualisation de la part de l'écrivain afin de rendre son œuvre accessible au lectorat. En fondant *LSA* sur la succession de remaniements médiévaux de *LFCP*, et particulièrement sur la VR15, R. COLLIOT entreprend un travail de réécriture : elle élabore une *di-scrittura*. Nous avons consacré le troisième chapitre de notre étude à l'analyse de cette dimension. Toutefois, il semble que cet exercice dépasse l'opération de « remodelisation » que nous avons envisagée et s'attache à la construction d'un monde à part entière. Choissant de conformer *LFCP* à la forme romanesque, l'auteure devient tributaire de la logique du genre :

Ce traitement original de l'imaginaire procède de l'ambiguïté : la séduction romanesque implique à la fois une mise en évidence de la puissance de l'imagination (qui colore le réel) et de celle du réel (qui assigne de contraignantes limites à l'imagination ou qui la renvoie à elle-même)¹⁷.

Dans cette optique, en vue de recréer l'univers d'une époque révolue et, surtout, de le présenter comme réel, la romancière s'est appliquée à suivre la démarche de l'historiographe en collectant un ensemble de connaissances historiques suivant une sélection subjective. Après cette phase de recherche, la médiéviste a tenté de transformer ces informations grâce à un processus de vulgarisation romanesque afin d'éviter de tomber dans les travers de l'ésotérisme scientifique.

Dans la première section de ce chapitre, nous envisagerons le roman historique sous un angle théorique. Ensuite, nous nous pencherons sur la mobilisation du savoir historique au sein de *LSA* dans le but de dégager l'aspect historique de la fresque romanesque qui se veut tendue vers une certaine objectivité scientifique.

¹⁶ Extrait de M. YOURCENAR, « Carnets de notes », dans *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Folio, 1977, p. 330 cité dans G. GENGEMBRE, *Le roman historique*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 11.

¹⁷ G. GENGEMBRE, *op. cit.*, p. 20.

1.1. Aspects théoriques

En raison de la complexité du concept de roman historique, nous avons décidé d'articuler cette section en trois parties. D'abord, nous nous emploierons à présenter un essai de définition du genre littéraire pour établir ensuite le rapport qu'entretiennent les deux termes qui composent la « lexie ». En dernier lieu, nous nous efforcerons de dresser brièvement une vue d'ensemble sur l'évolution littéraire du genre de ses origines à aujourd'hui.

1.1.1. Essai de définition

D'emblée, la démarche qui vise à définir le roman historique semble quelque peu scabreuse en raison de sa composition lexicale. Jean MOLINO cible la « soudure » comme le nœud du problème : « comment lier l'histoire au roman, le réel et la fiction »¹⁸ ? Cette hybridité lui vaut la réputation de « sous-genre bâtard, impur, parasite de l'histoire sérieuse, littérature de consommation »¹⁹. Par ailleurs, le roman historique dérive-t-il vraiment de l'Histoire²⁰ ou, au contraire, est-il un genre fondamentalement fictionnel ?

Dans son article « Qu'est-ce que le roman historique ? », J. MOLINO affirme que la combinaison du terme « roman » avec un adjectif implique que le genre littéraire désigne à la fois un macrogenre qui consiste en l'ensemble des « récits qui, dans quelque culture que ce soit, utilisent l'histoire selon des procédés divers »²¹ et des microgenres tels que le roman historique romantique qui se traduit comme un « fait culturel qui se manifeste comme la cristallisation consciente d'une forme littéraire »²². Cette définition met le doigt sur le lien étroit qui unit le roman et l'Histoire, mais ne répond pas pour autant à notre question initiale. Dès lors, penchons-nous sur la définition que propose Daniel MADELENAT, presque vingt ans plus tard, selon deux perspectives :

¹⁸ J. MOLINO, « Qu'est-ce que le roman historique ? », dans *Le Roman historique. Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 2/3, Paris, PUF, 1975, p. 195.

¹⁹ D. MADELENAT, « Roman historique », dans *Dictionnaire des Littératures de langue française*, J.-P. DE BEAUMARCHAIS, D. COUTY et A. REY (éd.), Paris, Bordas, 1994, p. 2137.

²⁰ Nous emploierons ce terme avec une majuscule lorsqu'il s'agira de désigner l'histoire en tant que « science du passé » afin d'éviter tout équivoque avec l'histoire en tant que récit.

²¹ J. MOLINO, *op. cit.*, p. 195.

²² *Id.*, p. 232.

Le roman historique peut se définir, de façon large, comme une fiction qui emprunte à l'histoire une partie de son contenu et, de façon étroite, comme forme de roman qui prétend donner une image fidèle d'un passé précis par l'intermédiaire d'une fiction mettant en scène des comportements, des mentalités et éventuellement des personnages réellement historiques²³.

Cette définition nous permet de délimiter notre sujet de manière plus précise : il s'agit d'une fiction qui utilise des lambeaux d'Histoire pour créer un effet de réel. Dans son étude intitulée *Le roman historique*, Gérard GENGEMBRE précise qu'il n'est pas question de prétendre reconstituer le réel, mais plutôt de construire une narration vraisemblable tout en restant dans le romanesque :

Le roman historique proclame qu'il est un roman, que son intrigue est donc fictive, mais qu'elle est vraisemblabilisée par son cadre, tant spatial que temporel et grâce à la dynamique profonde de l'action²⁴.

À la lumière des théories précitées, nous pouvons donc admettre que le roman historique est un genre littéraire qui tire ses origines de la fiction et qui se démarque par sa volonté de créer un effet de vraisemblance dans sa représentation de l'Histoire.

1.1.2. Le rapport entre le roman et l'Histoire

À présent, il semble judicieux de s'attarder un instant sur la relation qui unit les deux termes qui le composent : le roman et l'Histoire. Selon D. MADELENAT, ce rapport ne va pas de soi²⁵. Néanmoins, d'après J. MOLINO, les deux notions partagent une même origine puisqu'elles tendent à se confondre²⁶ :

Le roman est récit, comme semble l'être l'histoire. Aussi est-il difficile de tracer une frontière, dès le moment où surgissent des traditions – orales ou écrites – entre des textes qui seraient historiques et des textes qui ne seraient pas historiques²⁷.

Le théoricien soutient que tout texte est une « fusion entre réalité et fiction »²⁸ et que, dès lors, seule une typologie pragmatique du récit pourrait permettre de déterminer son degré de réalité²⁹.

²³ D. MADELENAT, *op. cit.*, pp. 2137-2140.

²⁴ G. GENGEMBRE, *op. cit.*, p. 87.

²⁵ D. MADELENAT, *op. cit.*, p. 2138.

²⁶ J. MOLINO, *op. cit.*, p. 196.

²⁷ *Id.*, p. 203.

²⁸ *Id.*, p. 204.

²⁹ *Id.*, p. 234.

Outre leur similarité, il s'avère que le roman et l'Histoire entretiennent une relation de nécessité :

Aussi le roman est-il la contrepartie nécessaire de l'histoire : il nous découvre les secrets exclus de l'histoire, et grâce auxquels nous en comprendrons enfin (...) le dynamisme profond. (...) c'est le roman qui éclaire l'histoire. Et si l'histoire est un art de faire revivre, c'est au mieux qu'elle égale le roman³⁰.

Dans cette optique, J. MOLINO et G. GENGEMBRE rendent compte de l'aspect vivant qu'apporte le roman à l'Histoire³¹ qui se trouve limitée par ses procédures scientifiques³². En ce sens, R. BARTHES soutient que le discours historique aspire à « remplir » le sens de l'Histoire à travers un processus de signification³³. Ainsi, dans une dimension fictionnelle, le roman historique contribue à l'intelligibilité et au dynamisme de l'Histoire grâce à l'imaginaire³⁴. Il ne faudrait cependant pas perdre de vue que cette *poésis* fidèle – le fait d'introduire une dynamique temporelle au moyen d'une intrigue fictionnelle – dissimule une *mimésis* infidèle – l'attribution à des héros réels de sentiments et d'actions inventés³⁵. Ainsi, intrinsèquement liés par une relation à la fois de nécessité et d'opposition, le roman et l'Histoire sont voués à cohabiter malgré leur rapport paradoxal.

1.1.3. L'origine et l'évolution du genre littéraire

Il est assez malaisé d'établir une datation exacte de la naissance du roman historique d'autant que l'écriture de l'Histoire, à proprement parler, semble avoir toujours existé :

(...) ils (les hommes) l'écrivent (l'histoire) pratiquement depuis que l'écriture existe. Ce qui a évolué, c'est le contenu de ce que l'on place dans la relation de faits historiques, et donc la conception que l'on se fait de l'Histoire (...)³⁶.

Cependant, remarquons que le roman historique n'est qu'une des multiples formes que peut adopter cette relation entre roman et Histoire³⁷. En effet, l'apparition du

³⁰ ALAIN, « Système des Beaux-Arts », dans *Les Arts et les Dieux*, Paris, Gallimard, 1958, pp. 450-452.

³¹ G. GENGEMBRE, *op. cit.*, p. 87 ; J. MOLINO, *op. cit.*, p. 216.

³² M. DE CERTEAU, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 5.

³³ R. BARTHES, « Le discours de l'histoire », dans *Informations sur les sciences sociales*, IV, 1967, p. 73.

³⁴ *Ibid* ; J. MOLINO, *op. cit.*, p. 234.

³⁵ D. MADELÉNAT, *op. cit.*, p. 2140.

³⁶ G. GENGEMBRE, *op. cit.*, p. 15.

³⁷ J. MOLINO, *op. cit.*, p. 196.

roman historique en tant que genre littéraire comme nous l'avons défini précédemment est assez récente³⁸.

Dès le XVIII^e siècle, la question de ce rapport problématique entre fiction et réalité s'insère au cœur des préoccupations des Lumières. Leur conception de l'Histoire tend à marginaliser et dévaluer la fiction historique qui ne peut être admise qu'en tant que « réflexion sur le sens que peut prendre l'existence individuelle de personnages dans l'Histoire »³⁹. Cette vision annonce la constitution du roman historique du XIX^e siècle. De cette façon, au siècle suivant, le Romantisme prend en charge l'historisme au service du « moi » en tant qu'individu. Cependant, c'est sous l'impulsion décisive de l'écrivain écossais Walter SCOTT, considéré comme le père du genre littéraire, que le roman historique connaît son âge d'or⁴⁰. La tendance du roman historique romantique « à la Walter SCOTT » gagne rapidement la France qui voit la plupart de ses auteurs s'essayer à ce genre littéraire à la mode tels que Victor HUGO avec *Notre-Dame de Paris* (1821), Alfred DE VIGNY avec *Cinq-Mars ou une conjuration sous Louis XIII* (1826) et Honoré DE BALZAC avec *Le Dernier Chouan ou la Bretagne en 1800* (1829). Toutefois, dès 1848, l'engouement pour le roman historique s'estompe progressivement en raison des contradictions intrinsèques au genre :

(...) s'il cède trop à l'imaginaire, il n'est plus crédible ; s'il est centré sur l'explication des faits, il n'est plus roman⁴¹.

Malgré le ralentissement de son succès, le roman historique n'a cessé de se renouveler et de redéfinir sa relation avec l'Histoire⁴², à tel point que G. GENGEMBRE le désigne comme « un genre labile qui prend en charge l'humanité entière »⁴³. L'actuelle prolifération du roman historique devient un phénomène sociologique intéressant aux yeux des théoriciens⁴⁴ : la pérennité de l'intérêt qu'il suscite de la part du public semble traduire une attraction presque inhérente à l'homme occidental pour la dimension historique⁴⁵.

³⁸ G. GENGEMBRE, *op. cit.*, pp. 22-24.

³⁹ *Id.*, p. 25.

⁴⁰ *Id.*, pp. 39-40 ; Cl. BURGELIN, « Roman historique », dans *Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/roman-historique/>, consulté le 21/07/2017.

⁴¹ Cl. BURGELIN, *op. cit.*

⁴² J. MOLINO, *op. cit.*, p. 232 ; G. GENGEMBRE, *op. cit.*, p. 82.

⁴³ G. GENGEMBRE, *op. cit.*, p. 104.

⁴⁴ *Id.*, p. 125.

⁴⁵ D. MADELÉNAT, *op. cit.*, p. 2140.

1.2. La mobilisation du savoir historique dans *La Sultane d'Almería*

LSA s'inscrit indubitablement dans le genre littéraire du roman historique puisque l'intrigue se déroule dans un univers néo-médiéval. Cependant, nous tendons à penser que notre œuvre est une fusion de deux sous-genres du roman historique : le roman historique d'érudition, qui se distingue par son aspect scientifique, et le roman historique romanesque, appelé également « histoire romancée »⁴⁶, qui entre dans la « littérature de masse ». Dès lors, nous consacrerons cette section à l'observation de la mobilisation du savoir historique qui apporte à *LSA* une allure « savante » :

Le roman historique d'érudition s'appuie sur une documentation plus ou moins étendue et sûre : il vise une reconstitution poussée parfois jusqu'au détail (...) ⁴⁷.

Nous tenterons de vérifier cette hypothèse à travers l'observation du cadre narratif historique et l'analyse minutieuse de quatre thèmes représentatifs du travail de recherche scientifique effectué par l'auteure : la hantise de la stérilité, l'hérésie des patarins, les croisades et la splendeur architecturale et ornementale en al-Andalus. Soulignons que notre analyse ne prétend absolument pas à l'exhaustivité, mais aspire à illustrer notre raisonnement de manière probante. Il ne faudra pas s'étonner de la systématisme avec laquelle nous ferons référence à notre récit dans cette section. En effet, à notre sens, les données historiques apparaissent dans les détails de la narration.

1.2.1. Le cadre narratif historique

Afin que le lecteur identifie d'emblée *LSA* comme un roman historique, R. COLLIOT respecte, au préalable, une série de procédés littéraires liés au genre. D'abord, se basant sur *LFCP* placé dans un cadre spatiotemporel approximatif⁴⁸, elle s'est efforcée d'insérer *LSA* dans une réalité historique précise dès les premières pages :

⁴⁶ G. GENGEMBRE, *op. cit.*, p. 104.

⁴⁷ G. NELOD, *Panorama du roman historique*, Bruxelles, Sodi, 1969, p. 455.

⁴⁸ Cf. la dimension référentielle dans la section consacrée à l'autonomie textuelle de *LFCP* dans le deuxième chapitre de notre étude.

En cette matinée de mai 1140⁴⁹, devant la plage qui s'étendait au pied des remparts de Rue, la ville aux murailles neuves (...). (Colliot, p. 17)

Selon J. MOLINO, cette démarche désigne le topos de la date et du lieu qui consiste à la fois à « situer » et à « éloigner » le récit de la réalité du lectorat⁵⁰. Ensuite, l'auteure s'est appliquée à utiliser une langue moderne tout en ponctuant les dialogues d'expressions de l'époque, restées compréhensibles pour le public moderne : « messire », « dame » Colliot, p. 18. D'après Gilles NELOD, un auteur offre, de cette manière, un dépaysement linguistique tout en évitant les reconstitutions dangereuses⁵¹. Enfin, l'« épaisseur » du roman témoigne du soin avec lequel la romancière s'est efforcée de créer une atmosphère fondée sur une certaine vérité historique⁵².

1.2.2. La hantise de la stérilité

À présent, passons à l'analyse de la mobilisation de ce savoir historique que l'auteure a intégré dans son roman à travers un processus de vulgarisation romanesque. Étant ressorti glorieux du tournoi organisé par le comte de Saint-Pol, Thibaud s'estime digne de demander la main d'Arlette, la fille du comte. Cependant, comme nous l'avons déjà mentionné à de nombreuses reprises, une fois marié, le couple reste sans enfants.

Un problème majeur lié au patrimoine

Le phénomène de l'infertilité revient plusieurs fois dans notre récit : le comte de Saint-Pol ne parvient pas à avoir d'enfants. Cette incapacité est incombée à son épouse (« (...) comte de Saint-Pol, lequel avait épousé une femme malade ; les enfants de Saint-Pol mouraient tous en bas âge » Colliot, pp. 41). En outre, l'union de Jacques et Mahaut d'Olhain ne produit aucun héritier (Colliot, p. 60).

⁴⁹ Notons que l'auteure, par souci de clarté ou par mégarde, répète cette information quelques pages plus loin cf. R. COLLIOT, *La Sultane d'Almería*, op. cit., p. 41.

⁵⁰ J. MOLINO, op. cit., p. 215.

⁵¹ G. NELOD, op. cit., pp. 459-460.

⁵² *Id.*, p. 461.

Bien que peu de témoignages sur la question aient été relevés, la stérilité constitue un problème individuel et social fondamental au Moyen Âge⁵³. En effet, les enjeux de l'enfantement dépassent largement le désir parental de procréation et deviennent une affaire politique dans le système féodal. Au sein de la noblesse, la conception d'un enfant, et particulièrement d'un héritier mâle, permet de perpétuer le lignage d'une famille et, dès lors, de transmettre le patrimoine au sein de ce lignage :

Elle (Arlette) savait bien pourquoi son père s'était remarié : « Il lui fallait un fils : pas de fils, plus de lignage » (...). (Colliot, p. 23)

Qu'ils nous fassent des hoirs, beaucoup de fils et de filles, qui prendront toutes nos terres après nous, pour les garder et les défendre ! (Colliot, p. 90)

L'exemple de la stérilité du couple Saint-Pol dans notre récit vient confirmer une nouvelle fois que la stérilité relève d'une problématique inhérente au patrimoine :

Hugues reprit : « A quoi bon de riches domaines, sans héritier ? Ma femme n'a fait que des enfants morts et maintenant elle est brehaigne. (Colliot, p. 53)

La question de l'enfantement est ainsi directement liée à celle du patrimoine et à « la configuration générale du pouvoir politique et la stabilité des réseaux entiers de domination »⁵⁴ :

« L'enfant scelle le bon accord des époux ; point d'enfant, querelle possible, et trahison » disait dame Ida. (Colliot, p. 89)

Dans cette optique, l'infertilité d'un couple s'avère un écueil majeur d'un point de vue interne et externe à la famille.

Les causes et les conséquences de la stérilité

La maternité étant considérée comme le devoir principal de la femme mariée, « (a)u XIII^e siècle, il n'était pas rare que les femmes fussent répudiées parce qu'elles étaient restées infécondes après plusieurs années de vie conjugale »⁵⁵. Ainsi, la femme stérile était jugée inutile au sein du système féodal :

⁵³ J.-Cl. BOLOGNE, *La naissance interdite : stérilité, avortement, contraception au Moyen Âge*, Paris, Olivier Orban, 1988, p. 107 ; Notons que de nombreuses études ont été menées sur ce sujet dont le mémoire de C. GOCLET, *Unques entre eus n'eurent enfanz : la stérilité des couples dans quelques œuvres narratives des XII^e et XIII^e siècles*, sous la dir. de C. STORMS, Louvain-la-Neuve, UCL, 2002.

⁵⁴ G. DUBY, M. PERROT et Chr. KLAPISCH-ZUBER (éd.), *Histoire des femmes en Occident. Le Moyen Âge*, Paris, Plon, 1991, p. 297.

⁵⁵ *Id.*, pp. 296-297.

Dans cette société de lignage, celle qui ne le prolongeait pas était inutile et méprisée, plainte ou rejetée. Arlette le savait : elle avait maintenant peur d'être la femme stérile, la « bréhaïne », l'objet d'on ne savait quelle malédiction de la Providence. (Colliot, p. 108)

Ce « mal » imputé à la femme reste assez mystérieux aux yeux de la population médiévale. Le témoignage de Jean RAULIN, prédicateur du XV^e siècle, évoque deux causes principales à la stérilité : l'ingestion de potions abortives et contraceptives et l'excès de coït. Cette conception de la stérilité dévoile une ignorance médicale absolue en la matière⁵⁶ :

Il (le prêtre) m'a dit que nous faisons le péché, même dans le mariage. Surtout que nous n'avions pas d'enfants. Et peut-être n'avions-nous pas d'enfants à cause de cela, justement, de ce que nous faisons dans le mariage : c'était le péché, même si nous ne le savions pas. Nous nous aimions trop. (Colliot, p. 219)

Le lien entre le péché et la maladie est une conception fondamentale dans la mentalité occidentale médiévale. Ce rapport de causalité explique la tendance sociale à faire peser la responsabilité de cette stérilité à la femme, telle une punition de Dieu. Ces comportements sociaux justifient l'« angoisse » (Colliot, p. 107) ressentie par Arlette :

Pourquoi l'enfant ne venait-il pas ? Autour d'elle, les femmes commençaient à la regarder avec une pitié soupçonneuse (...) et les hommes avec un dédain muet, que rompaient, derrière son dos, des plaisanteries gaillardes. (Colliot, p. 107)

Les solutions à la stérilité

Selon Jean-Claude BOLOGNE, constamment menacées par une épée de Damoclès, les femmes demeurant sans enfants s'évertuent à remédier à leur infertilité à l'aide de « pratiques infinies qui allient magie, médecine et religion »⁵⁷ : elles s'adressent à Dieu et à la Vierge Marie (« La Vierge nous exaucera » Colliot, p. 109), aux saints par des prières (« oraison (...) à saint Riquier » Colliot, p. 114) et par des vœux de pèlerinages (« pèlerinage à Saint-Jacques-de-Compostelle » Colliot, p. 123) ; elles consomment des remèdes supposés augmenter leur fertilité :

(...) dame Marie glissa dans la main d'Arlette un petit paquet d'herbes odorantes, bien plié dans un linge fin. (...) Vous en ferez des tisanes, ma bru, pour être grosse. » (Colliot, p. 113)

Elles s'adonnent également à des pratiques superstitieuses condamnées par l'Église :

⁵⁶ J.-Cl. BOLOGNE, *op. cit.*, pp. 56-59.

⁵⁷ *Id.*, pp. 111-118.

« Dame, puisque les saints ne font pas bon effet pour votre grossesse, peut-être pourriez-vous vous adresser aux fées ? » (Colliot, p. 116)

La maîtrise remarquable de R. COLLIOT concernant la stérilité au Moyen Âge nous rappelle inmanquablement deux de ses thèmes de prédilection sont justement « la femme » et « l'enfant ». Cette compilation méthodique de données détaillées traduit une connaissance pointue du sujet, et ce, probablement développée durant sa carrière de médiéviste. Elle insère également des réflexions modernes « féministes » à ce sujet dans les pensées d'Arlette :

(...) pourquoi la valeur d'une femme se mesurait-elle aux enfants ? (Colliot, p. 110)

1.2.3. L'hérésie des patarins

Après de nombreuses tentatives infructueuses pour remédier à leur infécondité, Arlette et Thibaud décident de partir en pèlerinage. Un tel voyage implique la rencontre d'une population brassée qui permet à la romancière d'aborder certaines réalités qui n'entrent généralement pas dans la vie quotidienne d'une famille noble. Ainsi, le groupe de pèlerins trouve sur son chemin des hérétiques :

« Ce sont des patarins (...). Des hérétiques, si tu préfères. » (Colliot, pp. 165-166)

Odon, écuyer de la maisnie du comte Gui et membre de l'expédition, tombe sous le charme de Marie, l'une d'entre eux. Le développement de cette relation offre la possibilité de découvrir de manière plus approfondie l'univers de l'hérésie.

L'origine du phénomène

Ce phénomène naît avec le christianisme qui impose progressivement une exclusivité religieuse à travers le territoire formé par l'ancien Empire romain. Selon le dictionnaire *Le Petit Robert de la langue française*, le mot « hérésie » signifie « doctrine, opinion émise au sein de l'Église catholique et condamnée par elle comme corrompant les dogmes »⁵⁸. En effet, d'après son étymologie grecque, le mot « hérésie » signifie « action de prendre » dont dérive le sens métaphorique « choix, préférence, vue particulière et séparatrice »⁵⁹. Dès 1208, observant l'ampleur que

⁵⁸ P. ROBERT, *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, texte remanié et amplifié sous la dir. de J. REY-DEBOVE et A. REY, Paris, le Robert, 2016, p. 1229.

⁵⁹ M. ZERNER, « Hérésie », dans *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, J. Le GOFF et J.-Cl. SCHMITT (éd.), Paris, Fayard,

prennent les croyances hérétiques cathares et l'impuissance de l'Église⁶⁰, le pape Innocent III se sent le devoir de recourir à la force : il met en place une croisade *contra hereticos Albigenses*⁶¹ :

(...) depuis plus de cent ans, ils représentent le grand danger ; ils commencent à se répandre partout, surtout dans les pays du midi. (Colliot, p. 173)

L'hérésie prend différentes formes et appellations selon les croyances et les pratiques liées à celles-ci. Dans *LSA*, R. COLLIOT fait référence à la Pataria, dont l'« origine est liée au mouvement de réforme prôné à Milan par le clerc Arialdo (1056-1057), sorte de révolte laïque contre le clergé concubinaire et simoniaque »⁶². La spiritualité pataraine est étroitement liée au catharisme, hérésie dualiste, qui s'est « répandue de Constantinople à travers les Balkans, l'Allemagne, l'Italie et la France du Sud »⁶³, bien que la romancière situe son origine en Perse :

Ces patarins viennent de la Perse, dit-on, de Babylone en Iran. Ils sont passés ensuite par l'Italie du Nord pour infester notre pays tout entier. (Colliot, p. 173)

En ce sens, la Pataria, dont la racine étymologique reste une énigme, s'avère une des factions à l'origine de l'éclosion du catharisme en Italie⁶⁴. Elle se caractérise comme une croyance fortement christocentrique⁶⁵ :

Que Jésus, le Dieu de Lumière, te garde ! (Colliot, p. 170)

Cependant, il s'agit de garder à l'esprit qu'aux XII^e et XIII^e siècles, « le nom "patarin" fut donné à tous les hérétiques en général : c'est pour cela que l'on a souvent confondu ces cathares ou manichéens dont nous parlons avec les vaudois, quoique leurs opinions fussent différentes »⁶⁶.

La doctrine cathare ou pataraine

Dans cette optique, il semble que la doctrine pataraine soit assimilée à l'idéologie cathare dans notre récit. Fondant leur enseignement sur la Bible, les

1999, pp. 464-482.

⁶⁰ Cf. L'intervention de saint Dominique en terre albigeoise dans Chr. THOUZELLIER, *Hérésie et hérétique. Vaudois, cathares, patarins, albigeois*, Roma, Storia e letteratura, 1969, p. 257.

⁶¹ *Id.*, pp. 234-262.

⁶² *Id.*, p. 204.

⁶³ A. PALES-GOBILLIARD et G. THREEPWOOD, « Catharisme », dans *Dictionnaire critique de théologie*, J.-Y. LACOSTE (éd.), Paris, PUF, 2007, pp. 253-256.

⁶⁴ *Id.*, p. 256.

⁶⁵ Chr. THOUZELLIER, *op. cit.*, pp. 204-221.

⁶⁶ Abbé BERGIER, *Dictionnaire de théologie*, v. 5, Lille, L. Lefort Librairie, 1844, p. 187.

cathares l'interprètent à leur manière en excluant l'Ancien Testament et en privilégiant l'évangile de Jean qui développe particulièrement la christologie :

Ils récitent le *Pater* dans un autre sens que celui que nous lui prêtons. (Colliot, p. 166)

Cette doctrine repose sur la croyance en l'existence de deux dieux, l'un bon et l'autre mauvais. « Satan, le mauvais Dieu, est sorti de son royaume et a envahi la cour céleste pour y séduire les anges ; le Dieu bon et père l'en chasse, avec sa cohorte et avec les anges déchus »⁶⁷ :

Nous sommes tombés maintenant, mes frères, dans le temps qu'on appelle médian, celui de la lutte par excellence entre les deux puissances Bien et Mal. (Colliot, p. 175)

Ces âmes déchues occupent des corps créés par le diable qui s'introduisent parmi les hommes :

Les patarins croient que le Diable est logé dans tout homme. (Colliot, p. 172)

En ce sens, les cathares, ou les patarins dans notre récit, se mettent en quête de ces esprits damnés et tentent de les convertir afin de les sauver :

Notre devoir (...) est de porter la parole juste à toutes les âmes que le Dieu de Lumière a placées sur notre route, pour les arracher aux monstres des Ténèbres. (Colliot, p. 174)

La fraternité impose à ses nouveaux membres une succession de règles strictes qu'ils s'engagent à respecter scrupuleusement. Dès leur conversion, ils s'astreignent à de longs jeûnes :

Elle (Marie) repoussa le pain : « Non merci, ce soir je dois jeûner le plus possible (...) ». (Colliot, p. 171)

Leur nourriture est également restreinte aux aliments végétaux excluant ceux « d'origine animale ou issu(s) d'un coït, diabolique par nature »⁶⁸. En effet, les cathares, ou patarins, s'interdisent tout ce qui se rapporte à la sexualité, ce qui explique leur vœu de chasteté (« sceau du sein » Colliot, p. 177) :

Procréer, c'est augmenter la somme du Mal dans le monde ! Mieux vaut alors que l'humanité s'arrête et périsse ! (Colliot, p. 176)

Ils s'interdisent également de mentir et de jurer (« sceau de la bouche » Colliot, p. 178) ainsi que de tuer (« sceau de la main », Colliot, p. 177).

⁶⁷ A. PALES-GOBILLIARD et G. THREEPWOOD, *op. cit.*, pp. 254-255.

⁶⁸ *Id.*, p. 256.

Apport de l'analyse de l'hérésie patarine

L'observation du traitement de la question de l'hérésie patarine au XII^e siècle nous révèle que la romancière s'est, une nouvelle fois, appliquée à sélectionner et mobiliser un savoir historique en s'efforçant de vulgariser les informations détaillées à travers un processus romanesque : l'auteure invite le lecteur à découvrir l'hérésie patarine à travers les yeux d'Odon « bon chrétien » (Colliot, p. 172) qui, interloqué par ces rites auxquels il assiste, souhaite remettre Marie sur le droit chemin (« Marie, je voudrais que tu voies clair (...) » Colliot, p. 189). L'entrelacement des conceptions religieuses, presque naïves, d'Odon et de Marie permet au lecteur d'adopter la position plus « neutre » de l'historien moderne.

1.2.4. La splendeur architecturale et ornementale en al-Andalus

La suite du pèlerinage se révèle criblée d'embûches qui engendrent la suite de mésaventures que nous connaissons déjà. Ainsi, après avoir été abandonnée en mer, Arlette se retrouve successivement prisonnière, puis épouse du sultan d'Almería. Au XII^e siècle, cette ville se situe en al-Andalus, terme désignant le territoire à étendue variable de la péninsule ibérique qui est sous domination musulmane de 711 jusqu'à la chute de Grenade en 1492⁶⁹. R. COLLIOT intègre le sultan Mohammed, époux d'Arlette-Zoraya, dans la lignée des Almoravides dont la dynastie règne sur l'Empire musulman depuis plus d'un siècle au moment de notre récit :

Dame, c'est le royaume d'Almería, c'est un royaume de taïfa, de région, comme ils disent ; il est gouverné depuis peu par un jeune prince, le sultan Mohammed : il est de race africaine, de la nation des Almoravides. (Colliot, p. 252)

Cependant, dès les années 1120, les Almohades engagent les hostilités afin de renverser le pouvoir en place : après la prise de Marrakech en 1147, les Almohades soumettent progressivement l'ensemble du Maghreb et s'attaquent ensuite à al-Andalus. Selon l'*Atlas historique mondial* de G. DUBY, Grenade et Séville sont soumises entre 1145 et 1147⁷⁰, soit exactement la période durant laquelle Arlette séjourne à Almería⁷¹ :

⁶⁹ J. D. DODDS (éd.), *Al-Andalus. The art of islamic Spain*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1992, p. 77.

⁷⁰ G. DUBY (sous la dir. de), *Atlas historique mondial*, Paris, Larousse, 2011, p. 226.

⁷¹ Cette période se situe entre 1144 et 1146 (« 1145 » Colliot, p. 274).

Rien ne dit que nous n'aurons pas la guerre bientôt ; une autre peuplade africaine, celle des Almohades, commence à envahir nos contrées ; ils approchent de Séville. (Colliot, p. 356)

En effet, le système politique des *taïfas*, mis en place par la dynastie almoravide, entraîne la perte d'unité de al-Andalus et engendre des conflits internes qui facilitent une invasion externe⁷² :

Le sultan de Grenade, dont le royaume jouxtait le sien, pillait le pays frontière, et, contournant la chaîne de montagnes qui les séparait, razziait sur la taïfa d'Almería. (Colliot, p. 372)

D'un point de vue culturel, la dynastie almoravide marque une période de renaissance de la culture, des lettres et des arts islamiques⁷³. La stabilité de plusieurs siècles d'occupation musulmane implique une profonde influence de cette culture en territoire al-Andalus qui aboutira, au niveau architectural, à de véritables similitudes stylistiques entre les royaumes arabes de l'Extrême-Occident musulman qui entourent le détroit de Gibraltar⁷⁴. Le développement narratif du séjour d'Arlette à Almería permet notamment à la romancière de peindre le décor architectural conçu par la communauté des *mudejares*, les musulmans d'Espagne.

Au XII^e siècle, Almería est, comme toutes les villes d'al-Andalus, pourvue de murailles et d'une forteresse désignée par le terme *Alcazaba*⁷⁵ :

La ville était ceinte de murailles de brique couleur ocre : à l'intérieur se pressaient des maisons blanches assez basses, dominées par une haute forteresse carrée aux grands murs lisses et rouges. (Colliot, p. 252)

Cependant, retenue comme prisonnière à l'intérieur du harem, Arlette-Zoraya ne peut observer davantage de détails de la ville. Ainsi, l'instance narrative prend le relais pour décrire l'architecture et les ornements du palais dont les descriptions ponctuent fréquemment le récit. La romancière brosse une série de traits typiques de l'art hispano-musulman qui sont visibles, encore à l'heure actuelle, au sein de l'ensemble palatial de l'Alhambra de Grenade⁷⁶ – dont s'est probablement inspirée

⁷² L. ANDALUSI (éd.), *Itinéraire culturel des Almoravides et des Almohades. Maghreb et péninsule ibérique*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1999, p. 470.

⁷³ J. D. DODDS (éd.), *op. cit.*, p. 76.

⁷⁴ H. STIERLIN, *L'architecture islamique*, Paris, PUF, 1993, p. 92 ; P. GUICHARD, « Islam », dans *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, J. Le GOFF et J.-Cl. SCHMITT (éd.), Paris, Fayard, 1999, pp. 530-535.

⁷⁵ L. ANDALUSI (éd.), *op. cit.*, p. 485.

⁷⁶ H. STIERLIN, *op. cit.*, p. 92.

notre auteure pour la description du palais d'Almería⁷⁷. D'abord, la décoration murale en céramique s'avère une particularité redondante dans les descriptions du palais au fil du récit (Colliot, pp. 253, 261, 268, 269, 271). La forme en carreaux de céramique, initialement bleue, fait son apparition aux XI^e et XII^e siècles et devient une spécialité artistique d'al-Andalus : la céramique recouvrait la partie basse du mur, tandis que le stuc complétait la partie supérieure⁷⁸ :

(...) les bains, dans un décor de céramique bleue et de stucs blancs ciselés en haut des parois azurées (...). (Colliot, p. 268)

Par ailleurs, d'autres revêtements muraux composés de stuc ciselé sont décorés d'inscriptions soit de textes coraniques soit de poèmes⁷⁹ :

(...) dans leur partie les plus élevées se déroulaient des inscriptions en écriture arabe moulées dans le stuc : « Ce sont des versets du Coran ou des phrases qui font l'éloge des rois mes ancêtres, expliqua Mohammed. (...) » (Colliot, p. 270)

Le récit mentionne d'autres techniques artistiques remarquables : d'une part, l'instance narrative fait référence aux plafonds en bois – généralement de cèdre – sculptés qui résultent de la combinaison de la menuiserie et de l'architecture⁸⁰ :

(...) au très haut plafond s'achevant en coupole en bois de cèdre (...). (Colliot, p. 269)

D'autre part, il est également question de la « coupole à stalactites » qui fait son apparition avec l'art almoravide :

(...) plafonds ornés de longs pendentifs de stuc. (Colliot, p. 253)

Les motifs ornementaux caractéristiques de cet art nouveau sont de type floral⁸¹ et s'avèrent également susceptibles de prendre des formes animales – mais rarement humaines –⁸² :

(...) elle occupa une grande chambre tapissée de carreaux à reflets métalliques où un relief dessinait des oiseaux et des fleurs (...). (Colliot, p. 271)

⁷⁷ Nous tendons à poser cette hypothèse étant donné que l'auteure mentionne également des massifs de myrtes et une fontaine décorée de sculptures de lions (Colliot, p. 253) qui rappellent respectivement le patio des myrtes et la cour des lions de l'Alhambra.

⁷⁸ L. ANDALUSI (éd.), *op. cit.*, p. 468.

⁷⁹ H. STIERLIN, *op. cit.*, p. 93.

⁸⁰ M. TERRASSE, « La formation de l'art musulman d'Espagne », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, VIII, n° 30, 1965, p. 155.

⁸¹ *Id.*, p. 145 ; L. ANDALUSI (éd.), *op. cit.*, p. 489.

⁸² M. TERRASSE, *op. cit.*, p. 153.

Toutefois, les « reflets métalliques » font référence au procédé du vernissage de la céramique qui apparaît avec les Almohades entre les XII^e et XIII^e siècles⁸³ et traduisent, en ce sens, une légère « approximation historique » de la part de l’auteure.

L’examen des éléments architecturaux présents dans *LSA* permet de remarquer, malgré la fluidité de la narration, une complexité palpable du sujet liée à l’approche interdisciplinaire qu’il requiert : à nouveau, la romancière s’est efforcée d’insérer son récit dans une réalité historique précise et d’offrir un cadre thématique détaillé à son lectorat à travers l’exploration des domaines historique, artistique et architectural. S’attachant non seulement à une époque, mais également à une culture différente, ce thème a nécessité l’emploi d’un jargon spécifique et de termes issus d’une langue étrangère, en l’occurrence l’arabe. Apportant une dimension exotique, cet aspect implique de surcroît des explications supplémentaires de la part de l’auteure, ce qui justifie, probablement, une certaine redondance dans les descriptions.

1.2.5. Le récit des croisades

Tandis qu’Arlette se familiarise progressivement avec les coutumes musulmanes et la vie quotidienne du harem à Almería, le comte Gui, Thibaud et Guillaume, son jeune frère, sont rongés par le remords et décident de se croiser en guise de pénitence pour le crime qu’ils ont commis, ou qu’ils n’ont pas empêché :

J’ai (le comte Gui) vu l’archevêque, il m’a entendu en confession. Il m’a dit qu’il ne voyait qu’une pénitence suffisante pour moi, qui me laverait de ce grand crime. C’était d’aller à Jérusalem, et de faire oraison et repentir à tous les lieux saints ; peut-être d’aider les chrétiens de Jérusalem à lutter contre les Infidèles. Je me suis croisé (...). (Colliot, p. 278)

En effet, selon l’idéologie chrétienne, accomplir un pèlerinage pénitentiel permet aux pécheurs de racheter les scandales provoqués par leurs fautes⁸⁴. À l’origine, le voyage vers Jérusalem est considéré, dans le monde chrétien, comme le pèlerinage par excellence, en raison de la menace musulmane perpétuelle qui rend le voyage

⁸³ L. ANDALUSI (éd.), *op. cit.*, p. 468.

⁸⁴ M. BALARD, *Croisades et Orient latin (XI^e-XIV^e siècles)*, Paris, Colin, 2001, p. 24.

dangereux⁸⁵ (« Le péril arabe est toujours menaçant » Colliot, p. 283). Selon Michel SOT, le pèlerinage est un phénomène quasi universel de l'anthropologie religieuse qui consiste en un « déplacement des hommes, généralement à pied, vers les lieux où ils entrent en contact avec le sacré »⁸⁶. Ce n'est qu'au premier tiers du XI^e siècle que le pèlerinage en Terre sainte se transforme en croisade⁸⁷, un « pèlerinage en armes qui se donne pour objet la délivrance du Saint-Sépulcre »⁸⁸.

Notons que la *Chronique* de Guillaume DE TYR, dont l'une des continuations en français, *Estoire d'Outremer*, intègre le récit de *LFCP*, est considérée comme l'une des sources les plus importantes concernant les États des croisés en Terre sainte⁸⁹. Il n'est donc pas surprenant que, dans un souci de fidélité et de cohérence au texte médiéval, R. COLLIOT ait entrepris l'approfondissement de cet aspect historique de manière minutieuse. Observons, dès lors, le panorama détaillé de la situation historique et politique de l'époque que brosse notre auteure à travers la narration de la croisade des trois Picards.

Le royaume de Jérusalem

Le petit groupe rejoint les portes de Jérusalem « à la mi-février 1146 » (Colliot, p. 282). Les dialogues entre les personnages ainsi que les interventions de l'instance narrative permettent de reconstituer aisément le contexte de l'époque. Après la prise de Jérusalem le « 15 juillet 1099 » (Colliot, p. 287)⁹⁰, quatre États « latins » ou « francs » d'Orient s'établissent progressivement dans l'élan de la première croisade : les comtés d'Édesse et de Tripoli, la principauté d'Antioche et le royaume de Jérusalem⁹¹. Des luttes de pouvoir émergent entre les croisés désireux d'occuper une place de choix dans la hiérarchie des nouveaux états. Baudouin I^{er} DE BOULOGNE

⁸⁵ M. SOT, « Pèlerinage », dans *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, J. LE GOFF et J.-Cl. SCHMITT (éd.), Paris, Fayard, 1999, pp. 892-905.

⁸⁶ *Id.*, p. 892.

⁸⁷ Nous ne nous attarderons pas à examiner le contexte complexe qui conduira à la naissance des croisades. Nous renvoyons, pour cela, aux ouvrages suivants : R. GROUSSET, *Histoire des Croisades et du Royaume franc de Jérusalem. Tome I. La Question de l'Orient, la Première Croisade et Godefroi de Bouillon. 1095-1099*, Paris, Tallandier, 1981, pp. 55-115 ; M. BALARD, *Croisades et Orient latin (XIe-XIVe siècles)*, *op. cit.*, pp. 7-41 ; C. MORRISSON, *Les Croisades*, Paris, PUF, 1969, pp. 7-22.

⁸⁸ M. BALARD, « Croisades », dans *Dictionnaire du Moyen Âge*, Cl. GAUVARD, A. de LIBERA et M. ZINK (éd.), Paris, PUF, 2002 (Quadrige), p. 371.

⁸⁹ G. TYL-LABORY, « Guillaume de Tyr », dans *Dictionnaire des Littératures de langue française*, *op. cit.*, pp. 648-649.

⁹⁰ C. MORRISSON, *Les Croisades*, Paris, PUF, 1969, p. 32.

⁹¹ M. BALARD, *Croisades et Orient latin (XIe-XIVe siècles)*, *op. cit.*, pp. 67-124.

s'approprié le comté d'Édesse en laissant périr Thoros, le gouverneur de la ville, lors d'une révolte populaire⁹² :

C'est Baudoin de Boulogne, le futur empereur de Jérusalem (...), qui s'en est emparé par un assassinat. (...) Thoros (...) avait fait appel à lui pour lutter contre les Turcs (...). Une émeute à l'origine incertaine se déchaîna (...) et les émeutiers assassinèrent Thoros, sans que Baudoin ait tenté quoi que ce soit pour le défendre. (...) Il se proclama prince d'Édesse à son tour. (Colliot, p. 278)

L'insertion de cette anecdote au sein du récit dévoile, d'entrée de jeu, un grand souci de précision et d'exactitude de la part de notre auteur dans la narration de faits historiques. En outre, après la mort de son frère, Godefroid DE BOUILLON, Baudoin lui succède et devient le premier roi de Jérusalem⁹³ confiant le comté d'Édesse à son cousin Baudoin DU BOURCQ (le futur Baudoin II)⁹⁴.

Durant leur séjour, les Picards apprennent que la situation précaire du royaume de Jérusalem avait davantage décliné quelques années plus tôt, soit après moins de trois décennies après sa fondation : Baudoin II DU BOURCQ, devenu roi après la disparition de son cousin, lègue son royaume conjointement à sa fille héritière, Mélisende, au mari de celle-ci, Foulques D'ANJOU, et à leur fils nouveau-né, Baudoin III. Notre auteure tend à simplifier cette situation complexe d'héritage afin d'éviter de tomber dans les dérives d'un récit d'érudition ésotérique :

Baudoin mort, le trône de Jérusalem est passé à son gendre Foulques d'Anjou qui nous a gouvernés sagement. (Colliot, p. 295)

En 1143, après douze ans de règne, Foulques V périt brutalement dans un accident de cheval – qui, selon René GROUSSET, est relaté dans *l'Histoire d'Héraclius* –, cédant l'entière du pouvoir à Mélisende⁹⁵ :

C'est grand malheur pour elle (Mélisende) que son mari, Foulques l'Angevin, ait été blessé à mort par un écart de son coursier, il y a deux ans. (Colliot, p. 294)

C'est encore un adolescent, Baudoin III. (...) Pour le moment, c'est la mère de notre jeune roi, la reine Mélisende, qui exerce la régence. (Colliot, p. 283)

Femme avide de pouvoir, Mélisende refuse de céder le trône de Jérusalem à son fils et déclenche une guerre civile qu'elle perd, pourtant, en 1152⁹⁶ :

⁹² *Id.*, p. 52.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Id.*, p. 69.

⁹⁵ R. GROUSSET, *Histoire des croisades et du Royaume franc de Jérusalem. Tome III. Baudoin II et Foulque d'Anjou. 1119-1143*, Paris, Tallandier, 1981, p. 374.

Il lui (à Mélisende) sera dur de laisser le pouvoir à notre jeune roi (...); peut-être sera-t-elle forcée de se retirer, ce serait mieux. (Colliot, p. 284)

Remarquons que l'instance narrative souligne à de nombreuses reprises la grande beauté de la reine (« une belle femme d'une quarantaine d'années, à la figure pleine et mate » Colliot, p. 293) à l'instar de Guillaume DE TYR :

William has little to say despite his admiration for Melisende's character and her physical appearance. (...). Queen Melisende is nonetheless the most important woman in William of Tyre's history of the Latin Kingdom⁹⁷.

Ainsi, la représentation de Mélisende, sensiblement similaire à celle proposée dans le récit de Guillaume DE TYR, implique que la piste de la *Chronique* en tant que source d'inspiration n'est donc pas à exclure.

Le comté d'Édesse

L'affluence continue des pèlerins chrétiens en Terre sainte favorise la résistance organisée contre les forces musulmanes auxquelles Josselin I^{er} DE COURTENAY, comte d'Édesse, lutte avec ardeur. Cependant, après s'être « empar(é) d'Alep » (Colliot, p. 295) en 1128, Zengî, l'*atabeg* (soit le gouverneur) de Mossoul, déclenche l'élan de reconquête des territoires francs : il appelle Damas à l'unification des musulmans contre les Francs en promouvant le *djihâd*, « la guerre sainte » (Colliot, p. 317), qui consiste en « l'action armée en vue de la défense de l'islam, puis de son expansion »⁹⁸. Ayant hérité du comté à la mort de son père en 1131, Josselin II doit, dès lors, faire face aux offensives musulmanes⁹⁹ :

(...) Josselin II, qui se bat sans trêve contre les Turcs que commande l'*atabeg* de Mossoul et d'Alep. (Colliot, p. 302)

Profitant de l'absence de Josselin II, Zengî conquiert Édesse le 26 décembre 1144 et décime sa population¹⁰⁰ :

Fin novembre 1144, il (Josselin II) partit faire razzia du côté de l'Euphrate, et par grande imprudence, laissa la ville d'Édesse sans défenseurs. Zenghi en profita et massa sous les murs de la cité des troupes considérables. (...) Les Turcs ont sapé les murailles, pourtant solides, et ont massacré jusqu'à six mille habitants. (Colliot, p. 319)

⁹⁶ M. BALARD, *Croisades et Orient latin (XI^e-XIV^e siècles)*, op. cit., p. 83.

⁹⁷ J. FOLDA, « Images of Queen Melisende in Manuscripts of William of Tyre's *History of Outremer: 1250-1300* », dans *Gesta*, XXXII, n° 2, The University of Chicago Press, 1993, p. 97 (Lien électronique : <http://www.jstor.org/stable/767168>, consulté le 02/08/2017).

⁹⁸ M. BALARD, *Croisades et Orient latin (XI^e-XIV^e siècles)*, op. cit., p. 83.

⁹⁹ *Id.*, p. 69 ; C. MORRISSON, op. cit., p. 39.

¹⁰⁰ M. BALARD, *Croisades et Orient latin (XI^e-XIV^e siècles)*, op. cit., p. 69.

À la mort de Zengî, son fils, Nur-ad-Din, suit les traces de son père et s'assure de la possession de la ville¹⁰¹. R. COLLIOT s'attarde particulièrement sur la vaine tentative de Josselin II de reprendre Édesse en 1146¹⁰² en relatant la bataille à laquelle le groupe de Picards participe :

Le lendemain, on massacra la garnison turque, presque jusqu'au dernier homme. (...) Mais les Picards n'eurent pas le temps de s'habituer à Édesse : quelques jours plus tard – c'était le 3 novembre 1146 –, Nour ad Din accourait de la citadelle d'Alep après avoir rassemblé l'élite de ses forces. (Colliot, pp. 322-323)

Soucieuse de présenter un récit ancré dans une réalité historique attestée, notre auteure parsème son récit d'évènements soigneusement datés, de personnages historiques et d'anecdotes qui fournissent une épaisseur historique incontestable.

La principauté d'Antioche

Après une succession de règnes brefs, la principauté d'Antioche se voit attribuée à Raymond DE POITIERS qui épouse Constance, l'héritière de Bohémond II, un précédent prince d'Antioche. Ce mariage est orchestré par le roi Foulques V lui-même, dans le but de rétablir l'ordre au sein de la principauté. Cependant, étant donné qu'Alix, la « princesse douairière », refuse de céder ses pouvoirs, le roi doit recourir à la ruse pour l'évincer¹⁰³ :

On disait qu'il avait gagné son trône en laissant croire à sa belle-mère, la princesse Alix, qu'il l'épouserait, alors qu'il concluait en secret son mariage avec la propre fille de la princesse. (Colliot, p. 320)

Raymond mentionne l'organisation en cours d'une deuxième croisade dont Louis VII, époux d'Aliénor D'AQUITAINE, et Conrad III, empereur germanique, prendront la tête¹⁰⁴ :

(...) la deuxième croisade va se mettre en marche dans quelques mois, je le sais de source sûre par ma nièce Aliénor ; elle sera menée par les deux souverains les plus célèbres de la chrétienté, Louis VII de France et Conrad d'Allemagne. (Colliot, p. 320)

R. COLLIOT n'hésite pas à inclure son récit dans une réalité historique plus vaste, comme elle s'y attache en mentionnant Aliénor D'AQUITAINE, personnage historique plus susceptible d'être connu par un lectorat non initié.

¹⁰¹ C. MORRISSON, *op. cit.*, p. 41.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ R. GROUSSET, *op. cit.*, pp. 237-238.

¹⁰⁴ M. BALARD, *Croisades et Orient latin (XI^e-XIV^e siècles)*, *op. cit.*, pp. 129-131.

La mise en place d'un système de défense

Une série de mesures sont mises en place, dans le but d'assurer le contrôle de la Terre sainte par les Chrétiens d'Occident. Il semble que notre romancière souligne deux éléments fondamentaux, et surtout restés fameux jusqu'à nos jours, de ce système de protection : les ordres militaires et les infrastructures défensives. À leur arrivée à Jérusalem, les Picards se rendent en premier lieu chez « les frères guerriers du Temple » (Colliot, p. 282) afin de « s'engager dans (l) a milice pour un an » (Colliot, pp. 287-288). L'ordre du Temple est un des trois ordres militaires qui se sont formés progressivement, avant même la première croisade, pour « secourir les pèlerins pauvres et les malades »¹⁰⁵. Au fil du temps, ces ordres, qui associent paradoxalement les idéaux de la chevalerie et du monachisme, accentuent leur fonction militaire jusqu'à représenter les « forces vives du royaume [de Jérusalem] »¹⁰⁶. Hugues DE PAYNS, un chevalier champenois, met en place la milice des « pauvres chevaliers du Christ » et reçoit l'appui de puissants croisés tels que Foulques D'ANJOU¹⁰⁷ :

Le logis des templiers est l'ancienne mosquée El Aksa (...); l'ordre des Templiers s'y est installé avec leur premier grand maître, Hugues de Payns; depuis, ils sont les gardiens du Temple et du pays. (Colliot, p. 284)

Ayant adopté les règles des chanoines réguliers augustins, les templiers vivent dans la pauvreté et de manière pieuse :

Ils connurent la vie du Temple, ponctuée d'innombrables prières. (...) Après les vêpres venait le dîner dont une grande partie se déroulait en silence; on devait s'abstenir de viande trois jours par semaine. On laissait à chaque repas des restes pour les mendiants. (Colliot, p. 320)

R. COLLIOT mentionne un deuxième ordre, celui de l'Hôpital de Saint-Jean, fondé en 1099 par un chevalier provençal, frère Géraud :

Ce sont des hospitaliers de Saint-Jean, le second ordre militaire de Jérusalem, qui fut fondé par un pieux moine, frère Géraud. Ils se bornaient d'abord à accueillir des hôtes, mais maintenant ils se battent aussi bien que les chevaliers du Temple, vous les verrez à vos côtés dans les combats. (Colliot, pp. 290-291)

Outre les ordres militaires, des châteaux fortifiés, connus sous l'appellation de « cracs », sont bâtis afin de résister à d'éventuels sièges et forment un réel système défensif : le « Kérak de Moab » (Colliot, p. 303), situé dans la seigneurie d'Outre-

¹⁰⁵ *Id.*, p. 90.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Id.*, pp. 90-92.

Jourdain¹⁰⁸ et le « Krak des chevaliers » (Colliot, p. 14), basé dans le comté de Tripoli¹⁰⁹, sont notamment mentionnés dans notre récit. L'accumulation des détails historiques semble confirmer notre hypothèse de départ : notre auteure veut s'assurer d'introduire son récit dans un cadre historique précis et vraisemblable.

L'observation de la narration de la croisade vers Jérusalem révèle une démarche auctoriale de vulgarisation du savoir historique à travers la mise en scène d'évènements et de dialogues qui abondent de détails et de subtilités. Il est impossible, dans une analyse comme celle-ci, de recenser chaque fil qui compose la toile historique élaborée dans *LSA*. Toutefois, les exemples fournis dévoilent un grand souci de précision et d'exactitude dans la présentation des faits historiques. R. COLLIOT s'efforce de contextualiser et d'intégrer son récit dans une réalité historique et vraisemblable.

1.3. Conclusion

Nous avons consacré ce chapitre à l'analyse de *LSA* en tant que roman historique d'érudition qui fonde son univers narratif sur une certaine vérité historique. La section théorique de ce chapitre nous a permis de saisir l'essence du genre littéraire : il s'avère d'origine fictionnelle et se caractérise par un souci de vraisemblance dans sa représentation de l'Histoire. En outre, cette perspective nous amène à considérer le roman historique, non pas comme un genre illégitime, mais comme un instrument littéraire qui rend l'Histoire vivante. Au fil de son évolution, le roman historique n'a cessé de susciter l'engouement du public occidental qui semble être irrésistiblement attiré par la dimension historique. Dans *LSA*, R. COLLIOT s'efforce de répondre à cette attente en mobilisant un savoir historique qu'elle insère dans un processus de vulgarisation romanesque.

¹⁰⁸ *Id.*, pp. 103-107.

¹⁰⁹ *Ibid.*

Dès lors, il s'agit de remarquer, au préalable, que la romancière s'est assurée d'insérer d'emblée son récit dans le genre du roman historique à travers l'établissement d'un cadre spatiotemporel précis, ainsi que grâce à l'utilisation d'expressions langagières caractéristiques de l'époque médiévale dans les dialogues. Elle renforce, ensuite, son récit d'une épaisseur historique. Nous nous sommes attachée à illustrer cette démarche auctoriale à travers l'analyse de quatre thèmes qui semblent relever de recherches poussées dans le domaine historique. D'abord, l'examen du thème de l'hérésie nous amène à conclure que la romancière s'est assurément documentée sur ce sujet d'une manière approfondie avant d'entreprendre la rédaction de son récit. En effet, des détails historiques insérés dans les descriptions et les répliques des dialogues poussent à confirmer notre hypothèse. Cependant, nos recherches tendent parfois à déceler quelques « approximations historiques » de la part de l'auteure. Ces écarts ne portent, néanmoins, pas à conséquence sur la fluidité de la narration si l'on considère que *LSA* s'adresse à un lectorat non initié.

Ensuite, l'étude de la stérilité au Moyen Âge nous rappelle la carrière de médiéviste de R. COLLIOT qui démontre sa maîtrise des sujets de « la femme » et de « l'enfant » à travers un panorama détaillé de la question. Outre son souci de fournir un aperçu représentatif de la mentalité médiévale à ce sujet, elle intègre une réflexion plus critique – que nous tendons à qualifier de « féministe » – incitant le lecteur à adopter une attitude moins passive à l'égard du récit. En outre, l'observation des descriptions architecturales et ornementales en territoire al-Andalus dévoile, malgré la fluidité du récit, la complexité de l'approche interdisciplinaire que requièrent les recherches sur cette matière. « La représentation de l'Orient » étant son troisième thème de prédilection, il n'est donc pas étonnant que R. COLLIOT ait proposé à son lectorat des descriptions historiques, architecturales et artistiques d'une grande précision à travers un jargon qui tend à utiliser une terminologie aux couleurs locales. Finalement, l'analyse du récit de croisade nous confirme la démarche systématique qu'adopte notre auteure et qui consiste à contextualiser et insérer *LSA* dans une réalité historique précise et détaillée afin de produire un effet de vraisemblance subtil et efficace. Remarquons que, dans une même approche,

d'autres sujets donnent matière à réflexion tels que ceux de la veuve ou encore du culte du corps et de l'apparence en Espagne musulmane.

Dans cette optique, la mobilisation du savoir historique tend irrémédiablement à inscrire notre récit dans la vague du roman historique d'érudition. Le processus de vulgarisation romanesque mis en place par l'auteure évite à l'œuvre de tomber dans les travers de l'ésotérisme scientifique et accorde, au contraire, une certaine fluidité au récit.

CHAPITRE 2 : LA STEREOTYPIE

Le stéréotype, n'est-ce pas la langue et la pensée devenue pierre¹ ?
– Christian GARAUD –

Comme nous l'avons observé dans le chapitre précédent, l'évolution générique du récit entraîne des changements substantiels dans la narration. R. COLLIOT transforme *LFCP* en un roman historique. Nous avons analysé la dimension historique de *LSA* qui tend à fonder son univers sur une certaine vérité historique et, dès lors, se situe dans la veine du roman d'érudition. Cependant, nous posons l'hypothèse que l'œuvre s'inscrit également dans la vague de « l'histoire romancée » que G. GENGEMBRE désigne comme un récit qui « adapte les personnages, les mentalités pour les rendre plus proches, elle déforme les faits tantôt par simplification, tantôt par dramatisation, tantôt par volonté de les rendre plus pittoresques »². Cette oscillation de deux genres au sein de notre récit engendrerait un double dynamisme et, ainsi, un double horizon d'attente.

En effet, selon Jean-Louis DUFAYS, le genre littéraire peut être considéré comme une « matrice de stéréotypes »³ qui suppose un « horizon d'attente thématique et formel institutionnalisé »⁴. En ce sens, le genre littéraire remplit un rôle important dans le processus de compréhension de l'œuvre. Composé de séquences stéréotypées qui construisent des scénarios-clichés, qu'Umberto ECO appelle *frames*⁵, le genre se traduit comme une structure d'expansion figée dans la mémoire du lecteur⁶. Dans cette optique, la notion de genre est intrinsèquement liée à celle de stéréotypie.

¹ Chr. GARAUD (dir.), *Sont-ils bons ? Sont-ils méchants ? Usages des stéréotypes*, Paris, Champion, 2001, p. 7.

² G. GENGEMBRE, *op. cit.*, p. 104.

³ J.-L. DUFAYS, *Stéréotypes et lecture*, Liège, Mardaga, 1994, p. 92.

⁴ Ph. HAMON, « Clausules », dans *Poétique*, n° 24, 1975, pp. 495-526.

⁵ U. ECO, *op. cit.*, pp. 102-108.

⁶ J.-L. DUFAYS, *Stéréotypes et lecture*, *op. cit.*, 1994, pp. 88-89.

Dès lors, nous consacrerons ce chapitre à l'étude de la stéréotypie au sein de notre récit dans sa dimension *romancée*. Pour ce faire, il convient de se pencher sur les théories élaborées sur la stéréotypie. Ensuite, nous nous intéresserons à la spécificité de l'approche du roman néo-médiéval. Finalement, nous nous attacherons à repérer quelques exemples représentatifs de la démarche auctoriale de R. COLLIOT et de les analyser afin de vérifier si notre œuvre s'inscrit bel et bien dans un mouvement d'actualisation.

2.1. Aspects théoriques

Sur le plan théorique, la stéréotypie est entourée d'un flou conceptuel qui se manifeste à travers sa diversité terminologique et les différents niveaux de réalité qu'il représente⁷. Il nous paraît donc nécessaire d'exposer brièvement une vue d'ensemble sur les recherches qui ont traité du sujet.

La naissance du concept de stéréotype : Walter LIPPMANN

Ainsi, le concept de *stéréotype* est proposé pour la première fois en 1922 par Walter LIPPMANN dans le domaine de la psychologie sociale, et plus spécifiquement dans le cadre de la théorie des opinions. Le journaliste définit la notion comme des « pictures in our heads » :

The pictures inside the heads of these human beings, the pictures of themselves, of others, of their needs, purposes, and relationship, are their public opinion⁸.

Il atteste du pouvoir d'influence des stéréotypes sur le processus cognitif de la perception :

We are told about the world before we see it. We imagine most things before we experience them⁹.

W. LIPPMANN considère le stéréotype comme un instrument de défense de notre position dans la société et de vulgarisation de la réalité qui se laisse décrire au moyen

⁷ *Id.*, pp. 51-52.

⁸ W. LIPPMANN, *Public opinion*, New York, Free Press, 1965, p. 18.

⁹ *Id.*, p. 59.

d'images schématiques¹⁰. En effet, la création de représentations mentales permet d'appréhender l'immensité du monde globalisé à travers des signes simplifiés¹¹. De la définition de W. LIPPMANN dérivent des techniques d'évaluation des stéréotypes telles que les ont élaborées D. KATZ et K. W. BRALY, qui désignent le stéréotype comme une expression figée qui correspond très peu à la réalité qu'elle est censée évoquer et qui résulte de ce que les gens déterminent avant d'observer¹².

Henri TAJFEL et l'Identité sociale

Les recherches sur le stéréotype s'enlisent durant plus de trois décennies avant de resurgir dans les années 1970 et 1980¹³. D'un côté, dans le cadre de son étude sur l'Identité sociale, Henri TAJFEL introduit l'idée que les stéréotypes sont basés sur des erreurs de perceptions, notamment à travers le phénomène de l'exagération¹⁴ :

Stereotypes are certain generalizations reached by individuals. They derive in large measure from, or are an instance of, the general cognitive process of categorizing. The main function of this process is to simplify or systematize, for purpose of cognitive and behavioural adaptation, the abundance and complexity of the information received from its environment by the human organism¹⁵.

Il soutient que le stéréotype devient « social » uniquement lorsqu'il est partagé par un grand nombre de personnes au sein d'un même groupe social ou ethnique¹⁶.

Le courant de la Cognition sociale

D'un autre côté, le courant de la Cognition sociale qui se développe aux États-Unis se penche en particulier sur le traitement de l'information sociale. Selon Chr. GARAUD, quatre vagues ont ponctué ces études¹⁷ : d'abord, les chercheurs ont considéré la *perception sociale*, comme un raisonnement,¹⁸ et le *percevant*, comme un *cognitive miser*¹⁹ obéissant généralement à la loi du moindre effort. Ils ont ensuite

¹⁰ *Id.*, p. 63.

¹¹ *Id.*, pp. 8-9.

¹² D. KATZ et K. W. BRALY, « Racial prejudice and racial stereotypes », dans *Journal of Abnormal and Social Psychology*, n° 30, 1935, pp. 175-193.

¹³ Chr. GARAUD, *op. cit.*, p. 17.

¹⁴ H. TAJFEL, *Human group and social categories. Studies in social psychology*, London, Cambridge University Press, 1981, pp. 62-89.

¹⁵ *Id.*, p. 145.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Chr. GARAUD, *op. cit.*, pp. 16-19.

¹⁸ Cf. les études de R. E. NISBETT et L. ROSS, *Human inference : strategies and short-coming of social judgment*, Englewood-Cliffs (NJ), Prentice-Hall, 1980.

¹⁹ Cf. les études de S. T. FISKE et S. E. TAYLOR, *Social cognition*, Boston (MA), Addison-Wesley, 1984.

envisagé la mémoire comme l'entité décisive dans l'élaboration des stéréotypes²⁰. Une troisième vague attribue au percevant le statut de *tacticien motivé* dont le stimulus devient le chaînon déterminant du processus cognitif²¹. En dernier lieu, le stéréotype est désigné comme un *cognitive monster* qui prive l'individu ou du moins réduit drastiquement son contrôle sur son activité de stéréotypage²².

Les théoriciens de la littérature

Ces recherches psychosociales ouvrent la voie aux théoriciens de la littérature tels qu'Anne HERSCHBERG-PIERROT²³ et Ruth AMOSSY²⁴, qui se sont notamment associées dans un ouvrage théorique qui interroge le rapport entre le stéréotype et la société contemporaine d'un point de vue littéraire²⁵. Quant à Jean-Louis DUFAYS, il s'est intéressé à la stéréotypie sous l'angle de la théorie de la lecture²⁶. Dans la continuité des études de R. AMOSSY, le théoricien prône une approche « méta » concernant les stéréotypes, ou en d'autres termes, une démarche qui considère le sujet sans a priori dans la complexité de ses usages et de ses effets²⁷. En ce sens, il est d'avis que le stéréotype s'avère un « outil polémique, un signe chargé de sens et de valeur »²⁸. En outre, il constate que divers réseaux de stéréotypie, d'origine multiple, mais constamment en interaction, influencent le lecteur d'une manière inévitable²⁹.

La stéréotypie dans le roman de Régine COLLIOT

Dans cette optique, comment envisager la stéréotypie dans le roman historique de Régine COLLIOT ? Comme l'a révélé l'analyse des enjeux littéraires de *LSA*, l'auteure a exprimé dans son introduction la volonté de susciter l'intérêt du public moderne pour un récit devenu désuet. Il semblerait que, dans un souci de

²⁰ Cf. les études de D. L. HAMILTON, « Cognitive representation of persons », dans *Social cognition : The Ontario symposium*, E. T. HIGGINS, C. P. HERMAN et M. P. ZANNA (éd.), vol. 12, Hillsdale (NJ), Erlbaum, 1981, pp. 135-159.

²¹ Cf. les études de S. T. FISKE et S. E. TAYLOR dans *Social cognition: Second Edition*, Boston (MA), New York, McGraw-Hill 1991.

²² Cf. les études de J. A. BARGH dans « The cognitive monster: The case against the controllability of automatic stereotypic effects », dans *Dual Process theories in social psychology*, S. CHAIKEN et Y. TROPE (éd.), New York, Guilford Press, 1999, pp. 361-382.

²³ Cf. A. HERSCHBERG-PIERROT, *Le dictionnaire des idées reçues de Flaubert*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1988.

²⁴ Cf. R. AMOSSY, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991.

²⁵ Cf. R. AMOSSY et A. HERSCHBERG-PIERROT, *Stéréotypes et clichés*, 3^e éd., Paris, Armand Colin, 2016.

²⁶ Cf. J.-L. DUFAYS, *Stéréotypes et lecture*, op. cit.

²⁷ J.-L. DUFAYS, « L'ambivalence des stéréotypes : du constat obligé à une théorie et à une didactique de la littérature », dans *Sont-ils bons ? Sont-ils méchants ? Usages des stéréotypes*, Chr. GARAUD (dir.), Paris, Champion, 2001, pp. 27-37.

²⁸ J.-L. DUFAYS, *Stéréotypes et lecture*, op. cit., p. 79.

²⁹ *Id.*, p. 35.

correspondre à l’horizon d’attente historico-culturel de son lectorat, la romancière ait puisé dans la mémoire collective une série de « codes très généraux, très stables, fréquemment réitérés et massivement répandus (...) qui constituent la langue culturelle de sa société »³⁰. Ces images communes se composent de l’ensemble des mythologies que l’actualité plus ou moins récente a développées – principalement par le biais des médias audiovisuels³¹. Roland BARTHES définit d’ailleurs le *mythe* comme « une parole choisie par l’histoire »³² qui entretient un rapport de déformation avec le sens de la réalité qu’il représente³³. Ainsi, nous posons l’hypothèse que R. COLLIOT a insérée dans son œuvre des stéréotypes contemporains sur le Moyen Âge à travers une écriture du premier degré qui semble traduire un désir « d’assurer (...) la lisibilité du discours, son rythme, sa vraisemblance, sa force persuasive, son appartenance générique ou sa valeur esthétique »³⁴. Suivant l’interprétation de J.-L. DUFAYS, cette démarche *auctoriale* introduirait notre récit dans la variété de la « littérature de masse »³⁵, soit un courant qui correspond à l’horizon d’attente et au goût du public.

2.2. La représentation d’un Moyen Âge, mais lequel ?

En réalité, *LSA* s’inscrit dans une tendance plus générale d’un retour au Moyen Âge qui apparaît dès les années 1980³⁶. Nathalie KOBLE et Mireille SEGUY justifient ce regain d’intérêt pour la période médiévale en l’envisageant comme un « outil qui aide à penser le monde contemporain dans sa contradiction et sa multiplicité »³⁷ puisque le Moyen Âge incarne le « crogiolo » – selon la métaphore proposée par U. ECO³⁸ – de l’Europe et de la civilisation moderne. Dans son ouvrage *Sugli specchi e altri saggi*, U. ECO rend compte de cet engouement en soulignant qu’il se manifeste au moyen de réappropriations modernes qui donnent lieu à des représentations déformées, des *rêves* biaisés du Moyen Âge :

³⁰ *Id.*, p. 30.

³¹ *Id.*, p. 34.

³² R. BARTHES, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 194.

³³ *Id.*, p. 207.

³⁴ J.-L. DUFAYS, *Stéréotypes et lecture*, *op. cit.*, p. 85.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ N. KOBLE et M. SEGUY (dir.), *Passé Présent. Le Moyen Âge dans les fictions contemporaines*, Paris, Rue d’Ulm, 2009, p. 7.

³⁷ *Id.*, p. 8.

³⁸ U. ECO, *op. cit.*, p. 82.

Come tutti i sogni, anche quello del medioevo minaccia di essere illogico, e luogo di mirabili difformità³⁹.

U. ECO atteste du penchant à appliquer à cette démarche une vision réductrice qui engendre un Moyen Âge « rafistolé »⁴⁰. En ce sens, dans le contexte de l'analyse d'une œuvre néo-médiévale, N. KOBLE et M. SEGUY proposent de s'interroger sur l'esthétique de création adoptée dans le cadre du projet auctorial : l'auteur met-il en place une série de procédés littéraires parodiques afin d'accentuer la distance qui exclut tout sentiment d'appartenance ? Ou, au contraire, s'efforce-t-il de restituer l'époque de manière minutieuse en produisant une illusion réaliste qui annihile l'écart chronologique et qui pousse le lecteur à s'identifier à ce monde alternatif⁴¹ ? Ainsi, dans le cas plus particulier du travail de réécriture, il convient de garder à l'esprit que les remanieurs s'adonnent systématiquement à un exercice d'interprétation des textes modèles et les envisagent en fonction de leur propre univers esthétique⁴².

(O)gni sogno del medioevo (dal 1492 ad oggi) non rappresenta il sogno del medioevo ma il sogno di un medioevo. Se ogni sogno del medioevo è il sogno di un medioevo, di quale sogno del medioevo parliamo?⁴³

2.3. Analyse de la stéréotypie dans *La Sultane d'Almería*

Afin d'examiner le monde médiéval proposé par R. COLLIOT et de vérifier notre hypothèse, nous relèverons quelques stéréotypes représentatifs de ce mouvement d'actualisation dans lequel l'auteure insérerait son récit et nous observerons leurs effets sur la narration. Comme nous l'avons déjà signalé dans l'introduction de ce chapitre, notre analyse ne prétend absolument pas à l'exhaustivité, mais s'attachera à envisager quelques éléments caractéristiques de la stéréotypie présente dans notre récit. Dès lors, nous avons sélectionné quatre thèmes qui nous ont paru dignes d'intérêt et représentatifs : la modernité de la figure féminine, l'histoire d'amour traitée sur un ton « mièvre », le cliché du harem oriental et les superstitions médiévales.

³⁹ *Id.*, p. 78.

⁴⁰ *Id.*, p. 83.

⁴¹ N. KOBLE et M. SEGUY (dir.), *op. cit.*, pp. 13-14.

⁴² *Id.*, p. 14.

⁴³ U. ECO, *op. cit.*, p. 84.

2.3.1. La modernité de la protagoniste

Nous avons délibérément évité de développer la modernité de la figure féminine, affirmée par R. COLLIOT, dans notre analyse des personnages⁴⁴. En effet, il nous semble qu'elle se révèle moins un trait de caractère utile à la compréhension de la psychologie du personnage féminin qu'un stéréotype impliqué par le genre du roman historique au XX^e siècle. La particularité de cet anachronisme est qu'il est « affiché » et « revendiqué »⁴⁵, mais se trouve traité sur un mode sérieux. Ce stéréotype s'inscrit, dès lors, dans une écriture du premier degré, ou en d'autres termes, dans une approche littéraire marquée par l'absence de distance critique. En effet, souvenons-nous que, dans son introduction, l'auteure avait fait mention de la « psychologie "moderne" de l'héroïne [qui se manifeste à travers] sa détermination, sa dureté, son indépendance d'esprit dans un temps où la femme était socialement soumise, sa satisfaction secrète à triompher des hommes, sa spontanéité dans ses réactions et son langage, souvent presque "masculin" »⁴⁶. La médiéviste présente cette modernité anachronique comme l'élément clé, l'« intérêt principal »⁴⁷ de son œuvre aux yeux d'un lecteur contemporain. Son chapitre introductif ouvre explicitement la voie au processus d'actualisation qui touche en premier lieu les protagonistes : l'auteure prend particulièrement soin d'instiller une touche de modernité à la figure héroïque, en l'occurrence le personnage d'Arlette de Ponthieu.

L'indépendance féminine

Dans la première partie du récit, la fille du comte est décrite d'emblée comme un esprit libre et se distingue rapidement des autres femmes de son époque par un besoin de liberté :

(E)lle (Arlette) savait qu'enfermées dans d'autres donjons presque toutes les filles usaient une partie de leurs jours à tirer l'aiguille (...). Elle n'aurait pas pu le supporter. (Colliot, p. 17)

⁴⁴ Cf. le troisième chapitre de la première partie de notre étude.

⁴⁵ Fr. AMY DE LA BRETÈQUE, *L'imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 49.

⁴⁶ R. COLLIOT, *La Sultane d'Almería*, op. cit., p. 11.

⁴⁷ *Ibid.*

De cette manière, elle s'émancipe du cliché véhiculé par la littérature morale chrétienne de la femme médiévale menant une vie pieuse et monotone⁴⁸. Son indépendance se traduit également à travers ses réflexions, presque anachroniques, qui s'affranchissent, en partie, du carcan idéologique défini par le discours de l'Église de l'époque :

Contrairement à ce que pensaient et disaient certains prêtres, la femme était aussi créature de Dieu, la femme aussi possédait une âme. (Colliot, p. 35)

Cette autonomie intellectuelle manifeste le développement de son esprit critique, presque moderne, qui s'interroge sur la pertinence des modèles en vigueur – questionnements qui trouvent un écho dans le personnage de Marie, patarine qui deviendra la compagne d'Odon – :

(E)lle se demandait si elle trouverait vraiment le bonheur en enfantant, comme tous le disaient autour d'elle. (Colliot, p. 57)

Son besoin d'indépendance ainsi que ses capacités de raisonnement et de remise en question des modèles sociétaux dévoilent la modernité psychologique de la protagoniste : les questions de l'indépendance féminine, de l'enfantement et de l'égalité des sexes sont, à l'heure actuelle, au centre des débats féministes et se caractérisent, dès lors, comme fondamentalement modernes. En outre, comme l'a révélé notre analyse de la figure féminine, la deuxième partie du récit traite de l'ascension sociale – presque politique – d'Arlette dans le harem du sultan. En effet, suivant un instinct de domination et de manipulation, la jeune sultane se transforme progressivement en « femme politique ». D'une part, elle s'immisce dans le monde des hommes et prend part de manière détournée aux affaires de l'État à travers l'influence qu'elle exerce sur son mari. D'autre part, elle règne de manière absolue dans l'univers des femmes et impose sa volonté :

Et maintenant, c'est toi, ô Zoraya, qui règnes sur le sérail. (Colliot, p. 346)

Cette élévation dans la hiérarchie au sein du harem ne satisfait pourtant pas la jeune femme dont le désir de liberté se révèle plus fort que son ambition sociale et politique :

Son bonheur aurait été parfait, si elle n'avait pas été prisonnière ; mais elle l'était. Elle se disait parfois : « Où est parti mon goût de la liberté ? » (Colliot, p. 273)

⁴⁸ Cf. C. CASAGRANDE, « La femme gardée », dans *Histoire des femmes en Occident. Le Moyen Âge*, G. DUBY, M. PERROT et Chr. KLAPISCH-ZUBER (éd.) *op. cit.*, pp. 108-111.

C'est précisément dans cette soif de liberté que réside l'essence de la modernité de la figure féminine. En effet, son comportement reflète des allures féministes anachroniques : l'autonomie d'Arlette, qu'elle développe au fil de ses mésaventures, lui permet de devenir un personnage à part entière, faisant preuve de débrouillardise et même de tirer profit de situations périlleuses. La jeune femme est amenée à se mesurer aux hommes et réussit à les dominer grâce à son art de la manipulation. En ce sens, elle accomplit un acte féministe et apparaît comme une femme « en avance sur son temps ».

Le héros médiéval avant-gardiste, une tendance actuelle ?

L'insertion d'un héros à caractère moderne – pour ainsi dire, avant-gardiste – dans un récit néo-médiéval n'est pas un trait typique de l'écriture de R. COLLIOT, mais s'inscrit dans une tendance plus large qui englobe une sous-catégorie du roman historique qui prend son essor dans le courant du XX^e siècle. Afin d'illustrer cette tendance, nous citerons deux exemples de romans historiques – que nous désignons comme faisant partie de la « littérature de masse » comme que le définit J.-L. DUFAYS –, dont les protagonistes se distinguent par leur modernité. Mentionnons d'abord la célèbre fresque romanesque *The Pillars of the Earth* de Ken FOLLETT⁴⁹, publiée en version française en 1990, qui plonge le lecteur au cœur du XII^e siècle retraçant la formation d'un jeune bâtisseur qui s'avère le précurseur du style gothique. L'approche réductrice adoptée par le romancier se montre absolument invraisemblable d'un point de vue historique : un seul personnage incarne une évolution architecturale de plusieurs siècles. Toutefois, le *best-seller* semble avoir suscité l'engouement du public, puisque le roman a été traduit dans plus de trente langues différentes et a fait l'objet de plusieurs adaptations depuis sa parution sous la forme d'une série télévisée, d'une comédie musicale et d'un jeu vidéo⁵⁰.

Dans la même veine, Gloria CIGMAN propose, à travers son œuvre *Il était une femme*⁵¹, une héroïne hors de son temps qui se singularise par sa forte personnalité. Le nombre grandissant de ces romans historiques dévoile leur adéquation avec le

⁴⁹ K. FOLLETT, *The Pillars of the Earth*, New York, William Morrow, 1989.

⁵⁰ Cf. la page officielle de l'écrivain : http://ken-follett.com/bibliography/the_pillars_of_the_earth/, consulté le 17/07/2017.

⁵¹ G. CIGMAN, *A Wife there was*, Bloomington (IN), Trafford publishing, 2007.

goût du public contemporain et avec l'horizon d'attente historico-culturel de la société occidentale. Il nous semble que notre récit fasse partie de la même mouvance littéraire. En ce sens, le caractère moderne de la protagoniste apparaît comme un stéréotype contemporain visant à susciter l'intérêt du public qui tend à s'identifier aux personnages médiévaux qui sont présentés comme des modèles à suivre.

Ainsi, l'observation de la modernité de la figure féminine dévoile un double stéréotype : d'un côté, Arlette se distingue du cliché de la femme médiévale mis en avant dans la narration et, d'un autre côté, elle répond aux attentes du public moderne en affichant un caractère affirmé et réfléchi qui confère une dynamique plus attrayante au récit.

2.3.2. L'histoire d'amour idyllique

Parcourant *LSA*, un lecteur connaissant la trame du récit médiéval sera également frappé par l'ajout d'un long préambule qui brosse les traits de personnalité d'Arlette et qui s'attarde particulièrement sur la mise en place du cadre narratif amoureux. En effet, la romance entre Arlette et Thibaud est significativement développée par l'auteure : de l'amour réciproque mentionné sobrement dans les versions du XIII^e siècle, en passant par l'affirmation et l'expression des sentiments dans la version du XV^e siècle, la relation amoureuse des protagonistes dans *LSA* devient une romance que l'on désignerait « à l'eau de rose », puisqu'elle est traitée sur un mode « naïf ». Cette approche du lien amoureux semble se conformer à l'imaginaire collectif occidental. Ainsi, selon François AMY DE LA BRETEQUE, associant les relations amoureuses médiévales à l'amour courtois, « (l)'imaginaire moderne idéalisera systématiquement cet aspect de la culture médiévale aristocratique, faisant de cette époque révolue (...) le refuge des valeurs qui sont censées avoir disparu du monde contemporain »⁵².

⁵² Fr. AMY DE LA BRETEQUE, *op. cit.*, p. 425.

À notre sens, le schéma de l'histoire amoureuse dans *LSA* reflète d'emblée celui d'un modèle courtois cliché : rencontre – jeux de séduction – mariage – bonheur – séparation – retrouvailles – remariage – descendance. Chaque étape de la relation amoureuse est traitée sur un mode mièvre. D'abord, l'auteur situe la rencontre amoureuse dans un cadre romantique stéréotypé : au bord de la mer, les deux jeunes gens observent la migration des oiseaux. Ainsi commence le jeu de séduction qui se fonde sur les cinq sens : afin d'impressionner Arlette, Thibaud imite le chant des oiseaux qui, au grand étonnement de celle-ci, lui répondent. Thibaud réussit à capter l'attention de la fille du comte grâce à son don de charmeur d'oiseau. De cette manière, le jeune homme établit un premier contact physique avec Arlette à travers les oiseaux, créant de la sorte un jeu de miroir entre la femme et l'animal :

Arlette voyait les deux longues et fortes mains de Thibaud enserrer le petit corps, lui communiquer une douce chaleur ; elle en ressentait elle-même comme un bien-être, comme si elle avait pris la place de la bernache (...). (Colliot, p. 270)

Dès cet instant, une tension s'installe par des échanges de regards (Colliot, pp. 20, 25) et des mots doux prononcés par Thibaud qui remarque l'extrême beauté de la jeune femme (Colliot, p. 25). Ensuite, lorsqu'Arlette se charge de recoudre le briaud déchiré de Thibaud, celle-ci semble envoutée par l'odeur restée sur le vêtement :

(...) elle sentit l'odeur un peu âcre qui imprégnait les plis du tissu. (...) elle la respira un court moment et s'étonna du bonheur nouveau qu'elle en retirait. (Colliot, p. 25)

En outre, les « frames » (U. ECO) romantiques se succèdent : un trajet à dos de cheval les rapproche (Colliot, p. 25) ; lorsque Thibaud part au tournoi de Londres, il s'approprie le mouchoir⁵³ de la jeune femme afin qu'il lui porte chance (Colliot, p. 44), etc. Renversant l'obstacle des barrières sociales, les jeunes gens se marient et font ainsi triompher l'idéal de l'amour courtois. Cet amour est considéré par les deux protagonistes comme un bien précieux (« C'est votre seul bien au monde » Colliot, p. 87), une richesse, car il engendre le bonheur (**extrait en gras**) :

[Thibaud] Alors messire, de tous les **joyaux** de votre terre, celui que je préfère entre tous, c'est damoiselle Arlette, votre fille. (Colliot, p. 54)

⁵³ Notons qu'il s'agit d'un anachronisme de la part de l'auteure. En effet, la première attestation du « mouchoir » en tant que « pièce de lingue pour se moucher » date du XIV^e siècle puisqu'il apparaît pour la première fois dans « L'inventaire de Clémence de Hongrie (1328) », dans *Nouveau Recueil de comptes de l'argenterie des rois de France*, L. DOUËT-D'ARCQ (éd.), Paris, Librairie Renouard, 1874, p. 66. De plus, il faut savoir que les chevaliers portent avec eux, durant les tournois, non pas le mouchoir, mais la manche d'une dame comme l'attestent ces deux sources littéraires médiévales : Chr. DE TROYES, *Le conte del Graal*, Ch. MELA (éd.), dans *Chrétien de Troyes. Œuvres complètes*, Paris, La Pochothèque, 1994 (Classiques modernes), vv. 5344-5423 ; J. DE CONDE, *Li dis dou chevalier a le mance dans Opera. Vol. I. I manoscritti d'Italia*, S. Mazzoni Peruzzi (éd.), Florence, L. S. Olschki, 1990, pp 175-292.

[Arlette] « Me voilà mariée à un **riche** mari », même si le mari n'était pas riche de gros sols pour le moment : « Mais il y a une autre façon d'être riche... » La **joie** habitait son cœur. (Colliot, p. 89)

La constance, presque infaillible, de l'amour qui les unit s'avère également relever du « clichage ». En effet, malgré les années de vie commune et leur stérilité, leur passion ne faiblit pas :

Thibaud l'aimait toujours autant, aussi fougusement (...). (Colliot, p. 107)

Après leur longue séparation qui constitue un deuxième obstacle de taille, leur passion semble intacte. Le chevalier confirme son amour à son épouse et lui assure de sa fidélité durant cette période d'éloignement :

« Ma dame, (...) je t'aime comme au premier jour. (...) Je t'ai été fidèle depuis trois ans, Arlette, toujours. » (Colliot, p. 391)

Le jeune homme accepte l'infidélité de son épouse, présentée comme un mal nécessaire, et accueille le fils du sultan maure comme s'il avait été le sien. Ils renouvellent alors tous deux leurs vœux avec la bénédiction du pape. Finalement, leurs retrouvailles leur offrent une descendance inespérée. Le récit s'achève sur une fin heureuse et idyllique : l'amour triomphe une seconde fois.

L'insertion d'une histoire amoureuse à caractère idyllique répond une nouvelle fois à l'horizon d'attente du lectorat : le développement de la relation entre Thibaud et Arlette sur un ton mièvre semble tendre vers une adéquation absolue avec le stéréotype de l'amour courtois revisité par l'imaginaire moderne. R. COLLIOT met en scène un amour éternel qui surmonte tous les obstacles et un amant épris d'une seule femme et resté fidèle malgré sa disparition. Grâce à l'analyse de ce stéréotype, nous observons à nouveau la volonté de l'auteure de faire correspondre son récit au goût du public en présentant le couple d'Arlette et de Thibaud comme le modèle de la relation amoureuse idéale.

2.3.3. Le cliché du harem

Un épisode à la présence furtive dans *LFCP* se voit développé significativement dans *LSA* : la vie d'Arlette au sein du harem du sultan. Dans son analyse des versions du XIII^e siècle de *LFCP*, C. CROIZY-NAQUET affirme que le récit apparaît comme un témoignage représentatif de la vision stéréotypée de l'Orient par l'Occident de l'époque⁵⁴. D'autres œuvres médiévales attestent d'une même conception de l'Orient dans laquelle figure le harem : dans *Le conte de Floire et Blanchefleur*, le narrateur évoque une « tor »⁵⁵ grandiose et richement décorée où résident des « puceles »⁵⁶ gardées par des eunuques, des « genitaires pas nen ont »⁵⁷. *Cleomadés*, un conte d'Adenet LE ROI, mentionne également une « bele tour »⁵⁸ où le protagoniste découvre avec émerveillement « trois damoiseles qui dormoient, moult beles »⁵⁹ étroitement surveillées par un « grant vilain »⁶⁰. La thématique du harem s'avère à l'évidence un cliché obligatoire de la description de l'Orient depuis l'époque médiévale. Par conséquent, *LSA* offre également une description narrative des événements qui se déroulent à Almería qui relève du « clichage » : les sarrasins sont considérés, à l'époque médiévale, comme des ennemis à la fois dangereux et fascinants⁶¹. La différence de culture crée un imaginaire autour de ce peuple envahisseur dont le cliché du harem fait notamment partie intégrante. Issu de la culture musulmane et défini par le dictionnaire *Le Petit Robert* comme l'« appartement des femmes (chez un grand personnage musulman) »⁶², le harem évoque la transgression charnelle dans la culture occidentale : la morale chrétienne condamne le péché de luxure, la « convoitise de la chair » (NT, 1 Jean, 2:16). Aux yeux d'un public occidental médiéval, le harem a, dès lors, probablement dû représenter le lieu de débauche et de tous les interdits. En tant que creuset de la civilisation contemporaine, le Moyen Âge a transmis une partie de son imaginaire

⁵⁴ C. CROIZY-NAQUET, « L'Orient et l'Occident dans les *Estoires d'Outremer et de la naissance de Saladin*, l'histoire d'une rencontre singulière », *op. cit.*, p. 79.

⁵⁵ R. D'ORBIGNY, *Le conte de Floire et Blanchefleur*, publié, traduit, présenté et annoté par J.-L. LECLANCHE, Paris, Honoré Champion, 2003 (Champion classiques), p. 92.

⁵⁶ *Id.*, p. 96.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ A. HENRY, *Les œuvres d'Adenet Le Roi. Tome V. Cleomadés, Volume I ; Texte*, Bruxelles, Editions de l'université de Bruxelles, 1971 (Travaux de la faculté de philosophie et lettres, XLVI), p. 92.

⁵⁹ *Id.*, p. 100.

⁶⁰ *Id.*, p. 97.

⁶¹ C. CROIZY-NAQUET, « L'Orient et l'Occident dans les *Estoires d'Outremer et de la naissance de Saladin*, l'histoire d'une rencontre singulière », *op. cit.*, pp. 85-86.

⁶² P. ROBERT, *op. cit.*, p. 1215.

qui s'est maintenu jusqu'à nos jours. Il semble que ce soit le cas pour le cliché du harem.

R. COLLIOT met à profit ce lien analogique et diachronique dans la représentation de l'Orient en développant plusieurs aspects de ce stéréotype dans son œuvre. Elle peint le harem comme une prison dorée, insérée dans un cadre architectural exotique, mais grillagé, jouant ainsi du contraste entre le luxe du lieu et la situation de « captivité » (Colliot, p. 259) d'Arlette :

(...) une grande chambre tapissée de carreaux à reflets métalliques où un relief dessinait des oiseaux et des fleurs ; des grilles de fer forgé, représentant des lis, rehaussées de peinture d'or, fermaient les baies ouvrant sur un patio qui en ce printemps débordait de lilas blancs et mauves. (Colliot, p. 271)

Le roman décrit les complots féminins agitant la vie du sérail qui se dissimulent sous une apparente inactivité. En effet, d'un côté, la description de la vie quotidienne suggère une existence oisive et agréable :

Elles (les femmes du sérail) aussi passaient leurs journées à se baigner, à se parfumer. L'après-midi, étendues sur des coussins, elles mangeaient des confitures et buvaient des boissons fraîches (...). (Colliot, p. 260)

L'instance narrative s'attarde particulièrement sur le culte que les femmes vouent au corps et qui contraste radicalement avec les coutumes occidentales :

(E)n France, on habitait les chrétiennes à ne pas soigner avec excès cette chair périssable. (Colliot, p. 260)

D'un autre côté, la douceur de cette vie dépourvue de labeur est rythmée par les tensions créées par les « jalousies » entre femmes (Colliot, p. 266) qui créent des alliances et des complots :

Aïcha et Zobéïda vivaient au sérail depuis longtemps, elles en connaissaient toutes les intrigues : choisies par Arlette comme ses alliées, devenues ses espionnes, elles lui racontaient tout ce qui se passait au harem, les paroles malveillantes, les trahisons et les dangers possibles. (Colliot, p. 266)

Ainsi, Arlette s'attache à « éliminer Amina » (Colliot, p. 347), la sœur du sultan, qui représente une menace pour elle et son fils. En outre, l'exotisme du lieu est renforcé grâce aux noms des personnages et par l'insertion de figures presque mythiques telles que l'eunuque, Ali, dont la présence accentue le caractère étrange du lieu.

Le harem représente donc plus globalement la culture de l'ennemi, celle d'un « Autre »⁶³ dont les coutumes barbares ne peuvent correspondre à l'éthique occidentale chrétienne :

On attache aux poteaux une fois l'an, le jour de mon anniversaire, des prisonniers, et mes archers turcs, les turcoples, les percent à coups de flèches. Je blâme cette coutume, mais elle me vient de mes ancêtres. (Colliot, p. 270)

R. COLLIOT développe cette séquence narrative figurant dans le récit initial. Dans la continuité des versions médiévales, elle accentue l'aspect stéréotypé de ces scénarios éculés en s'attardant sur le contraste que provoque la rencontre des cultures occidentales et orientales. Négligeant d'apporter une perspective d'échange et de découverte avec la culture sarrasine, l'auteure entretient le cliché du récit initial et l'enrichit d'images retenues dans la mémoire collective occidentale contemporaine. Dans cette optique, le lecteur jouit d'un certain dépaysement grâce à la distance temporelle et géographique, sans toutefois subir une désorientation, et ce, grâce à ces repères littéraires stéréotypés.

2.3.4. Les superstitions

Selon Fr. AMY DE LA BRETEQUE, l'imaginaire du Moyen Âge a subi, au fil des siècles, une cristallisation d'une série de stéréotypes collectifs autour de l'irrationnel⁶⁴ :

Le Moyen Âge occupe dans l'imaginaire occidental la place d'un espace-refuge des phénomènes irrationnels, en concurrence avec d'autres espaces historiques éloignés et en attendant des espaces plus franchement fictifs (...). Ce qui a fixé sur lui cette part nécessaire de notre fantasmagorie, c'est certainement l'héritage culturel, littéraire en particulier.⁶⁵

Ce phénomène se comprend grâce à l'interpénétration d'une culture païenne archaïque et de la culture chrétienne tout au long de la période médiévale. En effet, les chercheurs ont pu attester une interaction entre l'idéologie de l'Église et la culture populaire préchrétienne – ou achrétienne – qui donne lieu à ce que les historiens

⁶³ La majuscule désigne un autre « absolu ».

⁶⁴ Fr. AMY DE LA BRETEQUE, *op. cit.*, p. 653.

⁶⁵ *Id.*, p. 905.

appellent le « christianisme populaire » ou le « catholicisme de paroisse »⁶⁶. Cet « affrontement entre deux systèmes religieux, deux cultures et deux visions du monde »⁶⁷ mènera progressivement à la suprématie de la religion chrétienne vers la fin du Moyen Âge par une entreprise de christianisation⁶⁸. Ce long processus s'est d'abord appuyé sur des sermons et des contes imprégnés de certains aspects de la mentalité populaire afin de se frayer un chemin à travers la mentalité archaïque et d'asseoir son pouvoir⁶⁹. Ainsi, des traits de la culture païenne ont été véhiculés par le biais de la littérature latine savante. Le Moyen Âge, considéré comme « l'âge féérique » – entrant en opposition avec l'« ère du doute » actuelle –⁷⁰, s'avère dès lors fondamentalement marqué par les superstitions. Françoise ASKEVIS-LEHERPEUX s'est penchée sur le concept des superstitions qu'elle définit comme des « croyances qui, à une époque donnée, vont à l'encontre des doctrines et pratiques attestées par les fractions dominantes de la communauté scientifique et/ou de la communauté religieuse culturellement la plus importante »⁷¹. Elle distingue les croyances d'existence, ou la conviction que quelque chose existe, des croyances de causalité, la certitude qu'une action en engendrera une autre.

Ce thème a particulièrement retenu notre attention en raison de son omniprésence dans *LSA* qui contraste avec sa présence ténue dans les versions médiévales de *LFCP*. En effet, la romancière étoffe la dimension de la croyance dans *LSA* à tel point qu'elle crée un univers médiéval « superstitieux » rythmé de pratiques chrétiennes et païennes. Illustrons cet aspect à travers l'analyse de quatre éléments suivant la catégorisation proposée par Fr. ASKEVIS-LEHERPEUX.

D'une part, les exemples d'éléments liés à la foi chrétienne ponctuent la narration. D'abord, la croyance en l'existence du dieu chrétien suppose celle du diable. La crainte qu'inspire Lucifer amène la protagoniste à se signer à plusieurs

⁶⁶ A. J. GOUREVITCH, *La culture populaire au Moyen Âge. « Simples et Docti »*, traduit du russe par E. Balzamo, Paris, Aubier, 1992, p. 28.

⁶⁷ H. MARTIN, *op. cit.*, p. 231.

⁶⁸ *Id.*, p. 252 ; Notons que ne parvenant pas à venir à bout du fond des croyances archaïques au profit de l'orthodoxie chrétienne, l'Église finit par prendre des mesures radicales : dès le XV^e siècle, elle met en place une vraie chasse aux sorcières. Cf. les études de R. MUCHENBLED, *La sorcière au village (XV^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Gallimard-Julliard, 1979 (Collection Archives) ; et de C. GINZBURG, *Les batailles nocturnes. Sorcellerie et rituels agraires en Frioul. XVI^e-XVII^e siècles*, Lagrasse, Verdier, 1980 ; *Le sabbat des sorcières*, Paris, Gallimard, 1992.

⁶⁹ A. J. GOUREVITCH, *op. cit.*, pp. 23-24.

⁷⁰ Fr. AMY DE LA BRETÈQUE, *op. cit.*, p. 935.

⁷¹ Fr. ASKEVIS-LEHERPEUX, *La superstition*, Paris, PUF, 1988, p. 30.

reprises au fil du récit, en guise de rite de protection. Richard, le cousin d'Arlette, devenu clerc, représente l'extrémisme que peut provoquer une telle appréhension, puisqu'il est hanté par des visions du diable le poussant irréversiblement vers la folie (Colliot, p. 56). Le diable est également un motif de disculpation d'actions regrettables comme l'affirment Hugues de Saint-Pol (« Peut-être le Diable rôdait-il » Colliot, p. 69), le comte (« Le Diable était au milieu de nous » Colliot, p. 276) et Arlette (« Le diable s'était logé en moi » Colliot, p. 401). Ensuite, les croyances de causalité impliquent certains rites, dédiés aux saints, qui se mêlent aux usages archaïques, comme cet exemple du rituel pratiqué au « puits de saint Valéry, auquel on adresse dévotions et vœux » (Colliot, p. 95).

D'autre part, R. COLLIOT ne manque pas de refléter à de nombreuses reprises les croyances païennes maintenues dans la société du XIII^e siècle. La population médiévale continue à croire en l'existence d'êtres fantastiques, à l'instar des fées, dotées de pouvoirs bénéfiques (Colliot, 116) – les croyances liées à la fertilité et la fécondité étant encore très ancrées dans les mentalités⁷². Les pratiques archaïques incluses dans le récit se traduisent notamment à travers la scène du « charme » (Colliot, p. 32) jeté sur Thibaud. Voulant « charmer l'oiseleur » (Colliot, p. 30), sur les conseils d'une des filles de l'ouvrier, Arlette s'est appliquée à coudre une mèche de cheveux dans le biau du chevalier afin qu'il tombe amoureux d'elle (Colliot, pp. 30-33). Ainsi, l'ajout de cette dimension irrationnelle puisée dans l'imaginaire collectif consolide l'ancrage du récit dans l'horizon d'attente du roman néo-médiéval : l'univers superstitieux médiéval de R. COLLIOT donne au lecteur l'illusion de parcourir un monde connu tout en découvrant des coutumes plus méconnues.

⁷² H. MARTIN, *op. cit.*, p. 237.

2.4. Conclusion

Ce chapitre que nous avons consacré à la stéréotypie nous a permis d'envisager le roman historique de R. COLLIOT comme un monde néo-médiéval à part entière imprégné de stéréotypes issus de l'imaginaire collectif contemporain – dont certains découlent de stéréotypes développés durant le Moyen Âge. La section dédiée à l'aspect théorique a dévoilé que les stéréotypes, souvent connotés négativement, pouvaient être envisagés comme des instruments qui contribuent à la création littéraire et qui influencent le lectorat de manière significative. En effet, les stéréotypes favorisent les effets de sens d'un point de vue du genre et de la reconnaissance de l'univers littéraire. En tant que langue culturelle de leur société, les stéréotypes guident le lecteur dans l'espace littéraire jouant le rôle de lieux communs.

Ainsi, *LSA* propose une représentation singulière d'un Moyen Âge, reconstitué ou « rafistolé » pour reprendre le terme d'U. ECO, que R. COLLIOT met en place notamment grâce à un réseau de stéréotypes. En effet, la médiéviste s'efforce de proposer une œuvre correspondant à l'horizon d'attente historico-culturel de son lectorat en actualisant le récit initial : créant une illusion réaliste grâce à l'usage de clichés traités sur un mode sérieux, elle tente d'effacer l'écart chronologique et de pousser ses lecteurs à s'identifier au monde alternatif de son roman.

Nous avons choisi d'illustrer cette démarche auctoriale à travers l'analyse de quatre stéréotypes représentatifs de l'univers néo-médiéval de *LSA*. D'abord, R. COLLIOT affirme la modernité de la protagoniste en traçant le portrait d'une femme indépendante et autonome aux ambitions sociales et politiques qui tient, d'une manière assez anachronique, un discours presque féministe. Au modèle féminin idéal se greffe une histoire amoureuse idyllique traitée sur un mode mièvre et correspondant à un schéma amoureux stéréotypé. Ensuite, la représentation du harem traduit une vision éculée de l'Orient décrivant la culture ennemie par un contraste entre le fascinant et le barbare. En dernier lieu, nous avons observé la dimension omniprésente de la superstition. À ce stade de notre analyse, nous pensons pouvoir affirmer que le développement de cet aspect provoque un effet de

reconnaissance sur la narration : le lecteur reconnaît l'univers médiéval issu de son imaginaire historico-culturel, ce qui lui permet d'assimiler plus aisément les informations historiques que nous avons étudiées lors du chapitre précédent.

Dans cette optique, les stéréotypes utilisés dans *LSA* actualisent le récit médiéval initial et offrent au lecteur la possibilité de se familiariser avec le monde dans lequel il pénètre :

(L)'ouverture au présent – c'est cela qui doit permettre de lire un roman historique à la fois comme une plongée exotique dans un monde disparu et comme un récit qui nous touche d'une manière absolument contemporaine⁷³.

Le roman de R. COLLIOT répond donc à l'horizon d'attente du genre du roman historique « érudit » ainsi qu'à celui de l'« histoire romancée » : elle rend ainsi son univers néo-médiéval à la fois légitime et accessible.

⁷³ G. GENGBRE, *op. cit.*, p. 86.

CHAPITRE 3 : L'INTERTEXTUALITE

Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur¹.

– Philippe SOLLERS –

Après avoir analysé *LSA* dans sa relation avec l'Histoire et avec la stéréotypie, il convient à présent de l'observer dans son rapport avec la littérature :

La littérature s'écrit dans une relation avec le monde, tout autant que dans une relation avec elle-même².

En effet, chaque texte est inséré dans une dynamique littéraire particulière, qu'Ute HEIDMANN désigne comme le « dialogue intertextuel »³. Ce processus intrinsèque à la littérature engendre un rapport de sens entre les textes et dévoile, ainsi, un réseau littéraire dense qui suppose des interactions textuelles perpétuelles. Dans cette optique, nous avons considéré, dans le deuxième chapitre de notre étude, le phénomène de l'adaptation littéraire, nommé tantôt *hypertextualité* par G. GENETTE, tantôt *di-scrittura* par M. FALLON.

Dans ce dernier chapitre, nous envisagerons l'intertextualité en tant que « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes (...) [ou, en d'autres termes,] la présence d'un texte dans un autre »⁴ au sein de notre œuvre. En effet, il semble que la romancière ait également inséré des éléments d'autres récits littéraires médiévaux, afin de créer l'univers de *LSA*. Nous tendons à soutenir d'emblée la pertinence notre hypothèse en particulier en raison de la longue carrière de médiéviste de notre auteure qui implique des connaissances aiguisées en la matière.

Dès lors, ayant déjà dressé un panorama théorique sur l'intertextualité, il semble opportun de passer directement à l'analyse de ce phénomène dans notre récit. Notre réflexion se fondera sur l'observation de la présence d'œuvres médiévales dont certains éléments caractéristiques semblent apparaître dans *LSA* de manière explicite.

¹ Ph. SOLLERS, « Ecriture et révolution, dans *Théorie d'ensemble*, TEL QUEL (éd.), Paris, Seuil, 1968 (Point), p. 75.

² Th. SAMOYAULT, *op. cit.*, p. 6.

³ U. HEIDMANN et J.-M. ADAM, *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier*, Paris, Classiques Garnier, 2010 (Lire le XVII^e siècle, 2), p. 37.

⁴ G. GENETTE, *op. cit.*, p. 8.

3.1. Analyse de l'intertextualité dans *La Sultane d'Almería*

Afin d'envisager l'univers littéraire de *LSA*, il s'agira de repérer et d'analyser trois types d'interpolations qui révèlent, de manière directe ou indirecte, la présence de textes médiévaux au sein de notre récit. Dans la continuité de nos approches précédentes, notre analyse ne prétend pas à l'exhaustivité, mais aspire plutôt à présenter des éléments représentatifs de notre récit afin de vérifier la justesse de notre hypothèse.

3.1.1. L'insertion de la musicalité sur le modèle de *Guillaume de Dole* ou le *Roman de la Rose* de Jean RENART

LSA s'ouvre sur un passage lyrique et mélodieux qui plonge le lecteur dans une atmosphère particulière :

*Je marche dans les vagues
Sur les vagues de la rive,
Le ciel semble une coquille bleue
Qui me contient toute.
Je suis seule face au monde,
Le vent qui souffle à mon visage
Est le fourrier du printemps :
Vivat ! (Colliot, p. 15)*

L'alternance entre poésie et prose dans le genre romanesque ne s'avère pas largement diffusée à notre époque, mais tend à ajouter une touche de couleur médiévale au récit. En effet, la technique de l'enchâssement de morceaux lyriques au tissu de la narration a été introduite à travers *Le Roman de la Rose* ou *Guillaume de Dole* dont la paternité est attribuée au poète Jean RENART⁵. Ce roman a été conservé dans un manuscrit unique datant de la fin du XIII^e siècle (*Reg. 1725*) à la Bibliothèque du Vatican⁶. L'innovation littéraire du poète, qui consiste en l'hybridité de genre et d'articulation textuelle, lui vaut un succès immédiat et engendre, ainsi, une véritable tendance littéraire⁷. Dans son prologue, J. RENART se vante de son invention littéraire ornementale (« Ce sachiez de fi et de voir bien a cist les autres passez »⁸) et affirme

⁵ M. B. MCCANN BOULTON, « Lyric insertions and the reversal of Romance conventions in Jean Renart's *Roman de la rose* or *Guillaume de Dole* », dans *Jean Renart and the Art of Romance. Essays on Guillaume de Dole*, N. V. DURLING (éd.), Gainesville, University Press of Florida, 1997, pp. 85-86 ; J. RENART, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, F. LECOY (éd.), Paris, Honoré Champion, 1962 (Les classiques français du Moyen Âge, 91), p. III.

⁶ F. LECOY (éd.), *op. cit.*, p. III.

⁷ *Id.*, p. XXII.

⁸ J. RENART, *op. cit.*, p. 1.

que les insertions de pièces lyriques issues du répertoire de l'époque⁹ s'accordent parfaitement au récit (« afierent a ceuls del conte »¹⁰)¹¹ : il inclut dix-huit rondets de carole, trois refrains, deux pastourelles, deux chansons historiques, six chansons de toile (ou d'histoire), des fragments d'un tournoi de dames, des strophes de chansons d'amour et des laisses de chansons de geste¹². De cette compilation, Félix LECOY distingue deux catégories de chant : « des chansons courtoises ou chants d'amour et des pièces d'allure (...) plus traditionnelle (...), expression d'un lyrisme plus objectif »¹³.

R. COLLIOT semble s'être inspirée de cette tendance littéraire instaurée par J. RENART et crée des pastiches de chants médiévaux de natures assez diverses : deux pastiches de chansons d'histoire (Colliot, pp. 117, 405, 409), six strophes imitant le chant courtois (Colliot, pp. 15, 61, 71), un refrain (Colliot, p. 84), une comptine (Colliot, pp. 330-331), ainsi que trois chants religieux (Colliot, p. 174, 177, 308). Examinons à travers l'analyse approfondie de quelques exemples cette dimension musicale qui évoque l'innovation stylistique de J. RENART qui se révèle donc assez récurrente dans notre récit.

D'une part, le premier « refrain » (Colliot, p. 15), que nous avons retranscrit ci-dessus, intègre d'emblée le récit dans un univers « romantique »¹⁴, puisqu'il évoque le chant courtois. En effet, le thème de l'amour est introduit par la voix d'un « je » lyrique qui exprime son sentiment d'harmonie avec la nature (« qui me contient toute »). Cependant, le vent annonce un changement, l'éveil de l'amour (« le fourrier du printemps »). L'association dans les chansons courtoises des thèmes du chant, de l'amour, de la nature et du printemps se retrouve dans les chants courtois insérés dans *Guillaume de Dole* :

⁹ S. GALANO, « Enchâssement des textes lyriques occitans dans les romans français : *Guillaume de Dole* et *Roman de la Violette* », dans *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc. Actes du Septième Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes (Reggio Calabria – Messina, 7-13 juillet 2002). Tome I*, R. CASTANO, S. GUIDA et F. LATELLA (éd.), Roma, Viella, 2003, p. 328.

¹⁰ J. RENART, *op. cit.*, p. 2.

¹¹ E. BAUMGARTNER, « Les citations lyriques dans le *Roman de la Rose* de Jean Renart », dans *Romance Philology*, n° 35, 1981, pp. 260-266.

¹² M. B. MCCANN BOULTON, *op. cit.*, pp. 85-87.

¹³ F. LECOY (éd.), *op. cit.*, p. XXIII.

¹⁴ Nous employons cet adjectif dans son sens moderne « relatif à la littérature inspirée de la chevalerie et du christianisme du Moyen Âge » cf. P. ROBERT, *op. cit.*, p. 2265.

Li noviaus tens et mais [et violete]
et roissignox me semont de chanter ;
et mes fins cuers me fet d'une amorete
un doz present que ge n'os refuser¹⁵. (vv. 923-925)

Notons que parmi ces pastiches de chants lyriques, R. COLLIOT adresse un clin d'œil à la culture populaire française en remodelant le dicton « Cœur qui soupire n'a pas ce qu'il désire »¹⁶ qui, en tant que lieu commun, fournit un sentiment de reconnaissance au lectorat :

Cœur partagé n'a pas ce qu'il désire
Car trop soupire et demeure déchiré... (Colliot, p. 71)

Tout comme dans le *Guillaume de Dole*, ces morceaux lyriques représentent l'état d'esprit et les sentiments du protagoniste¹⁷ et apportent, ainsi, une dimension psychologique supplémentaire à la narration.

D'autre part, la romancière puise abondamment dans le registre des chansons de femmes qui sont considérées comme « la forme primitive universelle du lyrisme amoureux »¹⁸. Les chansons de toile ou d'histoire se distinguent par leur forme métrique et mélodique qui évoque la chanson de geste¹⁹. D'un point de vue thématique, les chansons de toile font initialement référence à des chants qui accompagnent les femmes nobles lors du travail de la toile²⁰. Progressivement, ces chansons vont se développer en des « chansons d'histoire (...) consacrée(s) au récit, très bref, d'une aventure d'amour arrivée au temps jadis »²¹. Maureen Barry MCCANN BOULTON spécifie que le *Guillaume de Dole* présente, en réalité, une confrontation de deux idéologies amoureuses différentes : les chansons de femmes expriment la volonté d'assouvir un désir féminin charnel, tandis que le chant courtois, plutôt masculin, aspire à l'inatteignable²².

¹⁵ J. RENART, *op. cit.*, p. 29.

¹⁶ DOURNON, *Le Dictionnaire des proverbes et dictons de France*, Paris, Hachette, 1986, p. 70.

¹⁷ E. BAUMGARTNER, *op. cit.*, p. 333.

¹⁸ D. POIRION, « Chansons de femme », dans *Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/chanson-de-femmes/>, consulté le 04/08/2017.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ J. FRAPPIER, *La poésie lyrique en France aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Centre de documentation universitaire, 1963 (Les cours de la Sorbonne), p. 29.

²¹ *Id.*, p. 30.

²² M. B. MCCANN BOULTON, *op. cit.*, p. 97.

Ainsi, R. COLLIOT met en scène des lavandières qui accompagnent leur besoin d'un chant collectif :

Qui vient là-bas sur le sentier ?
C'est Pierre le bel écuyer.
S'il ne prend pas l'une de nous,
Nous le jetterons dans la boue !
Lanlou !
S'il méprise les lavandières,
Nous le mettrons dans la rivière,
Lanlaire ! (Colliot, p. 117)

Remarquons que notre auteure insère cette chanson d'histoire dans un registre populaire : « l'écuyer » confirme que le chant s'inscrit dans un contexte chevaleresque, mais les protagonistes ne font pas partie de la noblesse. Les lavandières expriment bel et bien un désir amoureux qu'elles veulent assouvir à tout prix à travers le jeu mélodique du refrain « s'il (...) nous (...) » et des rimes. Dans une atmosphère plus mélancolique, la fin du récit propose une deuxième chanson d'histoire qui met en scène un amour désespéré qui conduit au suicide de la « Belle Biétris » au cœur blessé :

Belle Biétris, assez as-tu pleuré.
Le beau Renaud est parti loin d'ici.
Voilà deux ans, ses amours a quittées.
Pense plutôt à prendre un autre ami.
Beau Renaud est parti ! (Colliot, p. 405)

Belle Biétris descend à la rivière,
Défait sa robe et son surcot brodé,
Jusques au col dans l'eau claire est entrée,
Dessus la berge n'est jamais retournée.
A Dieu sois-tu, la Belle ! (Colliot, p. 409)

La particularité de cet extrait réside en la concrétisation de la mort, d'ordinaire métaphorique, de l'amante contrariée, devenue un topos littéraire qui apparaît dans le *Guillaume de Dole* :

Mar acointai sa tres douce feture
por tel dolor ne por tel mal atrete,
qui ce me fet que nus ne puet deffere,
fors ses fins cuers dont vers moi est si dure
q'a la mort sui, se longuement m'i dure²³ ! (vv. 4136-4140)

Ainsi, l'interpolation de ces chansons de femmes crée un univers mélodique qui se caractérise par son aspect sentimental. Remarquons que l'auteure se distingue

²³ J. RENART, *op. cit.*, p. 127.

du *Guillaume de Dole* de J. RENART et intègre d'autres pièces musicales non lyriques telles que la comptine (« Passe la ratote – Traîne la katote » Colliot, p. 330) et les chants religieux qui représentent l'image d'un Moyen Âge pieux :

Louange à Dieu le Père, le Dieu de la Lumière,
À Jésus son fils le Lumineux et notre guide,
À Mani qui nous a révélé la vraie Gnose,
À Mani le second Messie,
Le vrai Martyr de la Passion! (Colliot, 177)

Ainsi, l'insertion de la dimension musicale ajoute un effet d'authenticité grâce aux différents pastiches qui s'inspirent des thèmes relevés dans les chants de l'époque. De plus, la musicalité et le Moyen Âge sont étroitement liés dans l'imaginaire du public occidental contemporain. En ce sens, R. COLLIOT répond à l'horizon d'attente de son lectorat. L'univers néo-médiéval de *LSA* baigne d'emblée dans une atmosphère musicale, lyrique et, dès lors, littéraire.

3.1.2. Le récit des tournois chevaleresques : une mobilisation de récits épiques

La scène du « tournoi » (Colliot, p. 41) chevaleresque est un passage littéraire attendu de la part d'un lectorat moderne dans un récit néo-médiéval. Outre le fait qu'il réponde à un horizon d'attente défini par le genre littéraire du roman historique, ce passage offre la possibilité de peindre une pratique attestée et typique du Moyen Âge. En effet, cette activité chevaleresque, apparue au XI^e siècle, est considérée par les historiens comme « un mode de représentation fondamental de l'aristocratie dont il a accompagné et formalisé l'évolution »²⁴. Au-delà de son intention de développer un phénomène historique authentique, il semble que R. COLLIOT ait étoffé son récit à l'aide de sources littéraires médiévales diverses. Observons, dès lors, les particularités qui émergent de la narration du tournoi sous un angle historico-littéraire.

²⁴ J. MORSEL, « Tournoi », dans *Dictionnaire du Moyen Âge*, op. cit., pp. 1398-1399.

Les tournois comme démonstration d'aptitudes chevaleresques

Dans un premier temps, les épreuves sont l'occasion pour les chevaliers du groupe de la « jeunesse »²⁵ (« beaux et jeunes chevaliers » Colliot, p. 41) d'obtenir gloire et profit en démontrant leurs « forces » (Colliot, p. 46) et leur adresse dans le maniement des armes. Pour les chevaliers qui voient leurs victoires se succéder, les tournois leur apportent un « capital social » – en d'autres termes, un moyen de domination sociale – comme le désigne Joseph MORSEL²⁶. De cette manière, cette activité permet aux jeunes chevaliers d'accéder progressivement à une aristocratie en cours de restructuration²⁷ et, en ce sens, se traduit comme un instrument de mutations sociales. Les gains, et la gloire dans un même élan, peuvent être accumulés lors des combats par la capture d'autres chevaliers, si possible nobles et prestigieux, contre lesquels le vainqueur exige une rançon :

Thibaud avait cherché dès le premier engagement Raoul de Marchiennes, un des meilleurs ; il l'envoya à terre et le mit à rançon quand l'autre demanda merci, Thibaud voulait aujourd'hui le profit, pas seulement la gloire, il était chevalier pauvre (...). (Colliot, p. 48)

Comme le remarque J. MORSEL, la *Chanson de Guillaume le Maréchal* présente un exemple représentatif de cette évolution d'un capital symbolique, acquis au fil des tournois, en un capital social concret : le chevalier Guillaume le Maréchal, personnage historique issu d'un modeste lignage, est considéré, grâce à ses nombreuses victoires lors de tournois et de guerres, comme un champion fameux. Par le biais de sa renommée, il obtient un mariage favorable qui lui confère le titre de comte de Pembroke²⁸. G. DUBY reconstitue son histoire dans *Guillaume le Maréchal ou le meilleur chevalier du monde*, et peint l'ascension sociale de ce chevalier d'exception :

Avant de prendre Isabelle dans ses bras, le Maréchal n'était pas sans pouvoir. Il pesait (...) d'abord par sa réputation, par son renom d'expertise militaire (...) [reconnu par tous comme] le héros fameux des plus beaux tournois de naguère (...) ²⁹.

Ce jour-là, celui des noces, le guerrier franchissait le pas décisif. Il pénétrait dans le cercle beaucoup plus étroit de ceux qui réellement dominaient. Voilà ce qu'il advint au Maréchal en 1189. Risquons le mot : un changement de classe³⁰.

²⁵ Cf. « Le cadre historique : une œuvre féodale » dans le premier chapitre de notre étude où nous mentionnons le groupe de « la jeunesse » dans G. DUBY, *Hommes et structures du moyen âge*, op. cit., p. 214.

²⁶ J. MORSEL, *L'Aristocratie médiévale. La domination sociale en Occident (V^e-XV^e siècle)*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 149.

²⁷ J. MORSEL, « Tournoi », dans *Dictionnaire du Moyen Âge* op. cit., pp. 1398-1399.

²⁸ J. MORSEL, *L'Aristocratie médiévale. La domination sociale en Occident (V^e-XV^e siècle)*, op. cit., p. 149.

²⁹ G. DUBY, *Guillaume le Maréchal ou le meilleur chevalier du monde*, Paris, Fayard, 1984 (Les inconnus de l'histoire), p. 159.

³⁰ *Id.*, p. 161.

Bien que moins glorieuse, l'élévation de Thibaud dans la hiérarchie sociale semble assez similaire. En effet, après être sorti victorieux du tournoi, il s'estime digne de demander la main de la fille du comte, malgré sa condition de « pauvre valet » (Colliot, p. 54). Guy de Ponthieu, fier de la gloire que le jeune homme avait acquise durant le tournoi, accepte sans hésiter :

« Fils, un garçon tel que toi vaut tous les domaines du monde. » (Colliot, p. 54)

Dès lors, considérés plutôt comme un rite de passage que comme un divertissement, les tournois ne diffèrent pas fondamentalement de la guerre :

(L)e lendemain viendrait la mêlée générale des combattants, une véritable bataille, et enfin les duels entre les plus vaillants, ceux que les engagements précédents n'auraient point estropiés. (Colliot, p. 45)

Le déroulement des combats exposés dans *LSA* semble reproduire celui des modèles épiques qui se retrouvent, notamment, dans le *Tristan en prose* qui brosse le tableau d'une bataille acharnée entre deux camps :

Ce n'est pas tournoiemens, anchois est bien morteus bataille ! Ce n'est pas gieus, ançois est ire et morteus haïne³¹.

Le caractère brutal de ces joutes est palpable. En effet, bien que l'objectif de ces épreuves ne soit pas de tuer l'adversaire, les accidents, parfois mortels, ne sont pas inhabituels ; le personnage d'Aléaume de Hatrilleus, membre de la maisnie du comte de Ponthieu, se trouve d'ailleurs gravement blessé lors du tournoi :

– (...) je songeais aux morts et aux estropiés que nous avons faits ce jourd'hui. – C'est la règle dans tous les tournois : ou l'on blesse, ou l'on est blessé. – Et l'on tue parfois. (Colliot, p. 49)

Cette violence est condamnée par l'Église, contrairement à ce qui est affirmé dans notre roman : elle dénonce « l'inutilité de ces jeux cruels et meurtriers » (Colliot, p. 46) et s'oppose vigoureusement à cette pratique comme l'atteste le concile de Latran II, en 1139³² :

(...) mais l'Église ne les (les tournois) a point interdits. (Colliot, p. 50)

³¹ Ph. MÉNARD (sous la dir. de), *Le Roman de Tristan en prose. Tome V. De l'arrivée des amants à la Joyeuse Garde jusqu'à la fin du tournoi de Louveserp*, D. LALANDE (éd.), Genève, Droz, 1992, p. 278.

³² Latran II, canon 14, éd. R. FOREVILLE, *Latran I, II, III et Latran IV*, Paris, Editions de l'Orante, 1965, p. 191 : « Nous interdisons formellement ces foires abominables (...) où les chevaliers prennent l'habitude de se donner rendez-vous, où il se rassemblent pour montrer leurs forces et leur audace insensée (...) » extrait cité dans J. MORSEL, *L'Aristocratie médiévale. La domination sociale en Occident (V^e-XV^e siècle)*, op. cit., p. 148.

Dans un contexte plus large, l'Église veille à canaliser la violence de manière générale. Elle s'efforce, ainsi, à plusieurs reprises d'interdire les tournois chevaleresques, mais cette interdiction est mal respectée. Certains monarques tentent également d'intervenir afin de supprimer cette tradition : bien que les dirigeants des provinces du nord soient plus favorables aux tournois, les rois de France sont plus nuancés sur la question : saint Louis proscrit, par exemple, les tournois de manière temporaire en 1260³³. Malgré la multiplication des décrets royaux interdisant joutes et tournois en France, ceux-ci n'ont pas plus d'effet que les canons des conciles³⁴. Cette prohibition est d'ailleurs mentionnée dans le *Roman du Hem*, un poème épique attribué à SARRASIN, qui réproouve cette décision :

On deveroit tous ceus larder
Qui le Roy donent tex consex
Que ses regnes demeure seus
Et Prouece en est forbanie³⁵. (vv. 56-59)

Les tournois comme évènements sociaux

Dans un deuxième temps, les tournois ne sont pas seulement une opportunité de s'exercer aux armes, mais s'avèrent également un évènement social. En effet, organisés progressivement comme des spectacles, les tournois se déroulent généralement en rase campagne afin de permettre à deux groupes de guerriers à cheval, armés de lances, de s'affronter sous les yeux d'un public captivé :

(...) [le comte de Saint-Pol] organisait souvent joutes et tournois, à cause d'une grande prairie qui s'étendait au-devant des douves, larges, vertes (...). On avait bâti une vaste enceinte entourée de pieux et installé des gradins aux extrémités pour ceux (...) qui composeraient l'assistance : il y aurait là, assise dans la tribune, la dame d'Olhain (...); elle serait la reine du tournoi, au milieu de ces suivantes (...). (Colliot, p. 44)

Dans les récits médiévaux, l'assistance est généralement composée de dames venues admirer le spectacle des combats, comme l'explique notamment le *Roman du Hem* :

La roïne et toutes ses jens
S'en va as loges assëoir,
Qu'ele veut la jouste vëoir³⁶. (vv. 712-714)

³³ E. VAN DEN NESTE, *Tournois, joutes, pas d'armes dans les villes de Flandre à la fin du Moyen Âge (1300-1486)*, Paris, Ecole des chartes, 1996, p. 187.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ SARRASIN, *Le Roman du Hem*, A. HENRY (éd.), Bruxelles, Revue de l'Université de Bruxelles, 1939, p. 2.

³⁶ *Id.*, p. 20.

Cet aspect théâtral dévoile le caractère social inhérent à ces activités chevaleresques. Notre auteure développe la sociabilité qui entoure les tournois par le biais de plusieurs scènes emblématiques des récits épiques. D'abord, les tournois sont généralement suivis de banquets baignés dans une atmosphère festive :

On soupa longtemps autour des grandes tables qui remplissaient disposées en fer à cheval (...) la salle d'apparat du château (...); un petit orchestre venu d'Arras – viole, musette et flûte – joua et accompagna la récitation d'un ménestrel (...) [que] les chevaliers écoutaient avec attention (...). (Colliot, p. 48)

Dans une veine similaire, le poème de Jacques BRETTEL, *Le Tournoi de Chauvency*, décrit les fêtes organisées par Louis LOOZ lors du tournoi de Chauvency en 1285³⁷. Ainsi, J. BRETTEL peint des scènes de festins suivis de chants enjoués :

Après mangier en piéz leverent ;
Tument tables, tument tretel ;
Trompe, flaiot, tabors, fretel
Estoient bien en lor saison. (vv. 1344-1347)
(...)
En tel feste et en tel desduit
Furent grans piece de la nuit,
Que chascuns plus et plus s'esforce
Come de chanter le pris enporte³⁸; (vv. 1367-1371)

Le Roman du Hem offre une description similaire :

C'on eut soupé, a peu paroles,
A fait commencer les caroles,
Qui durerent pres que la nuit³⁹ (vv. 1511-1513)

Ensuite, notre auteure tente de représenter l'esprit de fraternité qui se crée lors des tournois à travers la scène de l'auberge où les chevaliers fêtent leur victoire en dépensant leurs gains et en commentant les événements de la journée :

Thibaud, Bertin d'Ailly, Pierre d'Auxi, Arnaud de Noyelles s'étaient rendus d'heureuse humeur et de compagnie au Cygne-Noir : tous avait tiré profit suffisant du tournoi, s'entraidant pour la capture de leurs prisonniers. (...) Ils évoquaient, devant une cruche de vin de Mâcon, quelques drôleries du combat (...). (Colliot, p. 50)

Ces scènes de bavardages se retrouvent également dans *Le Tournoi de Chauvency* :

A grant deduit est definéz
Li jors, deci que a la nuit ;
Partout demainent grant deduit
En parler et en divers gieus :
Cis qui plus set veut dire mieus⁴⁰ (vv. 2950-2954)

³⁷ J. BRETTEL, *Le Tournoi de Chauvency*, M. DELBOUILLE (éd.), Liège, Vaillant-Carmanne, 1932 (Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège, 49), p. VII.

³⁸ *Id.*, pp. 44-45.

³⁹ SARRASIN, *op. cit.*, p. 42.

⁴⁰ J. BRETTEL, *op. cit.*, p. 95.

Grâce à l'observation de la thématique des tournois chevaleresques, nous pouvons constater que l'auteure insère dans les descriptions et les dialogues de *LSA* des détails à la fois issus d'une historicité authentique et d'une littérature médiévale épique. La romancière présente les tournois chevaleresques suivant deux aspects fondamentaux : d'un côté, elle peint la dimension fonctionnelle des tournois qui offrent aux chevaliers la possibilité d'acquérir gloire et profit ; et, d'un autre côté, elle souligne l'aspect de sociabilité qui englobe le phénomène chevaleresque et qui dévoile l'omniprésence de la musicalité et de la littérature dans les événements festifs.

3.1.3. Le récit de pèlerinage sur le modèle du *Livre de Saint-Jacques* dans l'atmosphère des *Contes de Canterbury* de CHAUCER

Le récit du pèlerinage de Saint-Jacques de Compostelle dans *LSA* a également été inspiré de multiples sources littéraires médiévales. En effet, il semble que R. COLLIOT se soit appuyée sur le *Livre de Saint-Jacques*, nommé *Liber Sancti Jacobi* ou *Codex Calixtinus* – intitulé qui emprunte le nom du pape Calixte II dont une lettre apocryphe fait office de préface à l'œuvre⁴¹ –, pour rédiger ce passage de son récit. En sa forme la plus complète, le *Livre de Saint-Jacques* compte cinq livres : le livre I constitue une anthologie de pièces liturgiques ; le livre II, ou *Livre des Miracles*, mentionne vingt-deux miracles accomplis par saint Jacques ; le livre III, ou *Livre des Translations*, narre l'évangélisation de l'Espagne par saint Jacques ; le livre IV, connu également sous l'appellation *Chronique du Pseudo-Turpin*, raconte l'histoire légendaire de Charlemagne et de Roland ; enfin, le livre V, ou le *Guide du pèlerin*, recense des conseils pratiques pour les pèlerins de Compostelle.

Nous tendons à croire que l'auteure a puisé principalement dans le deuxième et le cinquième livres que nous tenterons d'analyser dans une perspective comparative.

⁴¹ J. VIELLIARD, *Le guide du pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle. Texte latin du XII^e siècle, édité et traduit en français d'après les manuscrits de Compostelle et de Ripoll*, Mâcon, Protat, 1950, p. IX.

- *Le Guide du pèlerinage de Saint-Jacques de Compostelle*

Examinons la mobilisation des éléments issus du cinquième livre du *Livre de Saint-Jacques* qui est considéré, encore aujourd’hui, comme une source importante pour les historiens du Moyen Âge, notamment des points de vue littéraire, historique, archéologique, géographique et topographique⁴². Nous fournirons, dans un premier temps, des exemples du penchant de notre auteure à emprunter des passages entiers au *Guide* à l’aide d’extraits représentatifs de cette démarche auctoriale. Une fois le mécanisme authentifié et établi, nous illustrerons les similarités entre les deux textes de manière moins systématique afin de ne pas charger notre analyse de citations superflues.

Les mises en garde

D’abord, le *Guide* donne, au préalable, plusieurs mises en garde sur les dangers que peuvent rencontrer les pèlerins au cours de leur voyage : l’instance narrative du *Guide* encourage les pèlerins à se méfier des « mauvais péagers » basques (Colliot, p. 156) (« mali portageri »⁴³) ainsi que des Navarrais :

Pro uno nummo tantum perimit Navarrus aut Basclus, si potest, Gallicum⁴⁴.

Pour un sou seulement, le Basque ou le Navarrais tue un Français ! (Colliot, p. 61)

D’emblée, nous observons une similarité manifeste aussi bien dans la thématique que dans la structure syntaxique même de la phrase. Une deuxième anecdote sur les Navarrais dévoile, à nouveau, une tendance à retranscrire certains passages tels quels :

Ad locum qui dicitur Lorca in orientali parte decurrit flumen quod dicitur Rivus Salatus ; ibi os et equum tuum observa ne bibant, quia flumen leti-ferum est. Super cujus ripam nos ad Sanctum Jacobum pergentes, invenimus duos Navarros sedentes, artavos suos acuentes, solitos excoriare peregrinorum jumenta que limpham illam bibebant et moriebantur⁴⁵.

A Lorca, il coule un fleuve qu’on nomme le Ruisseau salé (...). N’approchez surtout pas vos lèvres du Ruisseau salé et n’y abreuvez pas vos chevaux, cette eau donne la mort. Il y a toujours des Navarrais assis sur les rives, qui aiguissent leurs couteaux pour enlever la peau des montures des pèlerins qui ont bu de cette eau et qui en sont morts. (Colliot, p. 127)

⁴² *Id.*, p. VI.

⁴³ *Id.*, p. 20.

⁴⁴ *Id.*, p. 28.

⁴⁵ *Id.*, pp. 12, 14.

La ressemblance entre ces extraits est telle qu'elle prouve indéniablement que la romancière devait avoir l'œuvre médiévale sous les yeux lors de la rédaction de *LSA*.

Les portraits de populations

Ensuite, le *Guide* trace également le portrait de certaines populations. La description des Navarrais, qui sont, une nouvelle fois, dégradés à propos de leur apparence et de leur mode de vie, confirme notre hypothèse :

Navarri pannis nigris et curtis usque ad genua tantummodo, Scotorum more, induuntur et sotularibus quod *lavarca*s vocant, de piloso corio scilicet non confecto factas (...) Palliolis vero laneis scilicet atris, longis usque ad cubitos, in effigie penule fimbriatis, quos vocant *saias* utuntur. (...) Omnis namque familia domus Navarri, (...) omnia pulmentaria simul mixta in uno catino (...). Si illos comedere videres, canibus edentibus vel porcis eos computares⁴⁶.

(I)ls (les Navarrais) portaient des vêtements noirs en forme de tuniques courtes, des souliers de cuir non tanné où paraissait le poil des bêtes ; leurs manteaux de laine sombre à capuchon leur retombaient sur le nez (...) toute la maisonnée mangeait salement à la même marmite : « On croirait voir des chiens ou des porcs à qui on donne la pâtée » (...). (Colliot, p. 161)

L'extrait du *Guide* semble avoir été recopié, presque mot-à-mot, par la romancière. Il en va de même lorsqu'elle présente les habitants de la Gascogne comme « bavards, hardis et débauchés » (Colliot, p. 154) (« verbosi, derisores, libidinosi »⁴⁷).

L'itinéraire du pèlerinage

Le rapport d'analogie entre les deux textes s'affirme progressivement. Lorsque l'on observe l'itinéraire du pèlerinage, il est aisé de constater qu'il a été directement inspiré du parcours proposé par le *Guide*⁴⁸ : dans *LSA*, les pèlerins se dirigent vers le sud, s'arrêtent à Tours pour honorer le « puissant saint Martin » (Colliot, p. 148)⁴⁹, passent par Bordeaux, traversent les Landes, « pays (...) désolé, [où] on y manque de tout » (Colliot, p. 154) (« Ipsa est tellus omni bono desolata »⁵⁰) et arrivent au port de Cize où se trouve la croix légendaire de Charlemagne :

Sublimitas (Portus Cisere) namque ejus tanta est quod visa est usque ad celum tangere, cujus ascensori visum est propria manu celum posse palpitari; de cuju fastigio potest videri mare Brittanicum et occidentale et hora etiam trium regionum, scilicet Castelle et Aragoni et Gallie. In sumitate vero ejusdem montis est locus quod dicitur Crux Karoli

⁴⁶ *Id.*, pp. 26, 28.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Cf. *Id.*, p. 3.

⁴⁹ Cf. *Id.*, p. 60.

⁵⁰ *Id.*, p. 18.

quia super illum securibus et dolabris et fossoriis ceterisque manubriis, Karolus cum suis exercitibus in Yspaniam pergens, olim tramitem fecit signumque dominice cruci prius in eo elevavit et tandem, flexis genibus, versus Galleciam Deo et sancto Jacobo precem fudit. Quapropter peregrini, genua sua ibi curvantes versus Sancti Jacobi patriam, ex more orant et singuli singula vexilla dominice crucis infigunt⁵¹.

Puis on atteint le sommet du port [de Cize]. (...) c'est la mer de Bretagne, et autour de nous on voit les frontières de trois pays, Castille, Aragon et France. — On croirait pouvoir toucher le ciel de sa main », fit Riquier. (...) Puis tous se groupèrent à genoux autour de la croix de Charlemagne : « On dit que l'empereur l'a fait ériger après s'être frayé un passage vers l'Espagne, à coups de hache et de pioche. » (...) Ils les (petites croix de bois) plantèrent au bas de la croix, au milieu d'autres, amoncelées. (Colliot, p. 155)

L'auteure s'est efforcée de relater ces rites de pèlerins avec un tel souci du détail qu'il apparaît, de manière évidente, que l'extrait est une retranscription, une synthèse à peine modifiée, de la source latine médiévale. Observons qu'à l'instar de l'instance narrative du *Guide*, R. COLLIOT s'applique à insérer des éléments de l'histoire légendaire de Charlemagne : elle mentionne la « bataille de Roncevaux » (Colliot, p. 158) (« bellum magnum »⁵²) dans laquelle ont trouvé la mort « Roland et Olivier » (Colliot, p. 158) (« Rotolandus et Oliverus (...) occisi fuere »⁵³); et, comme son modèle, elle précise que le « tombeau de Roland [se trouve] en l'église Saint-Romain » à Blaye » (Colliot, p. 153)⁵⁴.

Les étapes se succèdent : Rio Arga, Puente la Reina, Estella, une ville pèlerine qui leur plait particulièrement (Colliot, p. 169) (« cunctisque felicitatibus plena »⁵⁵), Burgos et finalement, Saint-Jacques de Compostelle. Contrairement à l'instance narrative du *Guide*, R. COLLIOT ne s'attarde pas sur la description de la ville en elle-même ni sur ses cathédrales. Elle s'efforce, cependant, d'attirer l'attention sur quelques endroits emblématiques de Saint-Jacques : la rivière « Lave-Mentule » (Colliot, p. 213) où les pèlerins se purifient avant d'entrer dans la ville⁵⁶, la « colline de Montjoie » (Colliot, p. 213)⁵⁷ et le parvis de la cathédrale où sont vendues des coquilles (Colliot, pp. 217-218)⁵⁸.

⁵¹ *Id.*, p. 24.

⁵² *Id.*, p. 26.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Cf. *Id.*, p. 78.

⁵⁵ *Id.*, p. 6.

⁵⁶ Cf. *Id.*, p. 16.

⁵⁷ Cf. *Id.*, p. 83.

⁵⁸ Cf. *Id.*, p. 96.

Après la présentation de ces quelques éléments, il nous semble indéniable que notre romancière se soit servie du *Guide* comme source principale de son récit de pèlerinage : dépassant la démarche en mobilisation d'un savoir historique présent dans l'ouvrage médiéval, R. COLLIOT s'est attachée à retranscrire, presque mot à mot, ou à synthétiser, des fragments entiers du *Guide*.

- *Le Livre des Miracles et les Contes de Canterbury* de CHAUCER

Penchons-nous, à présent, sur les historiettes qui ponctuent le récit du pèlerinage relaté dans *LSA*. En effet, la narration du voyage vers Compostelle est rythmée par des récits de miracles qui plongent l'expédition dans une atmosphère littéraire.

L'atmosphère des Contes de Canterbury de CHAUCER

La technique de l'enchâssement d'historiettes au sein d'un récit-cadre évoque d'emblée le *Décameron* de G. BOCCACCIO et les *Contes de Canterbury* de Geoffrey CHAUCER, deux œuvres issues du XIV^e siècle. Bien que la forme littéraire du récit-cadre soit en plein essor durant ce siècle en Europe, le poète anglais singularise son œuvre en plaçant son récit-cadre dans un contexte de pèlerinage⁵⁹ : il met en scène le pèlerinage vers Canterbury d'un groupe de personnages qui content des histoires pour se distraire. Le retentissement de cette œuvre est tel qu'il engendre une réelle tendance littéraire qui constitue progressivement une « littérature du pèlerinage »⁶⁰ : la quête spirituelle implique une dynamique narrative dans laquelle s'insèrent les historiettes qui contribuent au développement du pèlerinage :

(...) while the tales have meaning in relation to each other, they provide most of all a way of expressing the developing pilgrimage (...)⁶¹.

R. COLLIOT intègre ce passage de son récit dans cette « littérature du pèlerinage », mais s'émancipe radicalement de l'œuvre de G. CHAUCER : dans *LSA*, les récits sont des miracles contés soit par des tiers rencontrés en chemin (« un vieux pèlerin » Colliot, p. 151 ; « un moine » Colliot, pp. 167, 184), soit par le clerc, Walleran, membre

⁵⁹ H. COOPER, « The Frame », dans *Sources and Analogues of the Canterbury Tales*, R. M. CORREALE et M. HAMEL (éd.), Cambridge, D. S. Brewer, 2002, pp. 1-3.

⁶⁰ *Id.*, pp. 20-22.

⁶¹ E. REISS, « The pilgrimage narrative and the *Canterbury Tales* », dans *Studies in Philology*, n° 67:3, 1970, p. 296.

de la maisnie (Colliot, p. 202). En ce sens, le procédé littéraire d'enchâssement diverge de la source médiévale qui met en scène une « tournante de narration » au sein même du groupe. De plus, les historiettes n'influencent pas significativement le déroulement de la narration ou la maturation spirituelle des personnages. Les récits de miracles illustrent le pouvoir de saint Jacques et engendrent, ainsi, une tension vers l'aboutissement du pèlerinage ou, plus exactement, vers le dénouement :

(U)ne phrase de Thibaud (...) lui revenait en mémoire : « Saint Jacques est puissant seigneur, il est maître de l'avenir. » (Colliot, p. 408)

Ces interpolations ajoutent, dès lors, une dimension littéraire qui englobe le voyage pieux des protagonistes.

Les récits de miracles

Si l'on observe le contenu des miracles énoncés dans *LSA*, il apparaît rapidement que ces histoires ont été inspirées du *Livre des Miracles*. Ainsi, outre la narration d'épisodes légendaires de Charlemagne et de descriptions historiques et géographiques, le récit du pèlerinage vers Compostelle est rythmé par des récits hagiographiques qui font l'éloge des prodiges de saint Jacques, l'apôtre-martyr.

Trois historiettes semblent avoir été puisées directement de l'œuvre médiévale. D'abord, un vieux pèlerin conte l'histoire d'un Poitevin qui se fait dépouiller de tous ses biens par un aubergiste à Pampelune, une des étapes de son pèlerinage vers Compostelle. Saint Jacques lui vient en aide en prenant l'apparence d'un prudhomme qui lui prête son âne pour la route (Colliot, pp. 151-153). Cette histoire est inspirée du troisième miracle du *Livre des Miracles*⁶². Ensuite, un moine narre la mésaventure d'un Allemand, pendu pour un crime qu'il n'a pas commis et dépendu grâce à l'intervention de saint Jacques qui fait éclater la vérité au grand jour (Colliot, pp. 184-185). Ce deuxième miracle de saint Jacques est tiré du cinquième miracle du *Codex*⁶³. Walleran raconte une dernière historiette élogieuse : un marchand de Barcelone se fait capturer et jeter en prison treize fois par les Maures. Il se voit délivré à chaque fois grâce à saint Jacques auquel il avait adressé des

⁶² J. DE VORAGINE, *La Légende dorée*, préface de J. LE GOFF et A. BOUREAU (sous la dir. de), Paris, Gallimard, 2004, p. 533.

⁶³ *Id.*, p. 535.

nombreuses prières. Cette histoire est inspirée du vingt-deuxième récit du *Livre des Miracles*⁶⁴.

L'insertion de récits hagiographiques dans le contexte de la narration du pèlerinage de Compostelle reflète la volonté de l'auteure d'englober son récit dans un univers littéraire. En effet, l'enthousiasme des pèlerins pour ces narrations suggère au lecteur un goût particulier du peuple médiéval pour les histoires :

« Frères, je vais vous conter un miracle de saint Jacques (...). Le voulez-vous ? – Oui, oui », criait-on de toutes parts. On faisait cercle autour de lui (...). (Colliot, p. 151)

Ces moments sont présentés comme les seules distractions des pèlerins, ce qui affiche la dimension littéraire comme un aspect fondamental dans l'univers de *LSA*.

3.2. Conclusion

L'analyse comparative entre le récit de *LSA* et quelques textes médiévaux a permis d'observer une dimension intertextuelle assez développée. D'abord, R. COLLIOT s'emploie à créer des pastiches de chants courtois et de chansons de femme qu'elle insère ponctuellement au long de la narration. Cette technique de l'enchâssement inspirée du *Guillaume de Dole* de J. RENART applique une touche d'authenticité au récit et l'intègre dans un univers musical et lyrique. Ensuite, la scène du tournoi, inspirée de plusieurs œuvres épiques, dévoile la dimension sociale et le caractère omniprésent de la littérature et de la musicalité dans le monde médiéval présenté dans *LSA*. En dernier lieu, le récit du pèlerinage de Compostelle confirme la volonté de l'auteure d'introduire son récit à la fois dans une dimension historique, en empruntant des passages entiers au *Guide du pèlerin*, et dans une dimension littéraire en insérant son récit dans la lignée des *Contes de Canterbury* de G. CHAUCER. À ce stade de notre analyse, nous pouvons affirmer que R. COLLIOT s'est efforcée de présenter une œuvre qui tente de reconstituer la manière dont la société médiévale gère la littérature : la démarche auctoriale dévoile une réelle volonté de créer un univers néo-médiéval coloré par une dimension littéraire omniprésente.

⁶⁴ *Id.*, p 537.

Nous tenons à souligner, une nouvelle fois, que cette analyse ne peut en aucun cas prétendre à l'exhaustivité. En effet, il semble délicat, voire impossible, de relever l'entièreté des sources d'inspiration qui ont contribué à la composition de notre récit. Nous nous sommes efforcée de mettre en évidence, dans ce chapitre, les similarités manifestes qui apparaissent entre *LSA* et différentes œuvres médiévales. Toutefois, il persiste, à notre sens, un grand nombre de pistes à exploiter. Nous songeons notamment à l'histoire du comte Hugues de Saint-Pol qui a incendié l'abbaye de Saint-Riquier dans sa poursuite d'un ennemi (Colliot, pp. 68-71) : il semblerait que l'auteure se soit inspirée de la chanson de geste *Raoul de Cambrai* dont une scène, assez identique, décrit l'incendie du monastère d'Origny-Saint-Benoite (v. 1275-1324)⁶⁵. Ces diverses sources sont cependant moins évidentes à relever étant donné qu'elles entretiennent des liens plus approximatifs avec notre récit.

⁶⁵ S. KAY (éd.), *Raoul de Cambrai*, Oxford, Clarendon Press, 1992, pp. 92-95.

CONCLUSION GENERALE

À l'issue de ce cheminement intellectuel, il convient de prendre un peu de distance et d'adopter un regard d'ensemble sur notre étude.

Ce mémoire avait pour ambition de vérifier, à travers l'analyse diachronique de *LFCP* et de ses remaniements médiévaux et contemporain, si les adaptations littéraires peuvent être considérées comme les miroirs de leur époque. Notre objectif initial était d'envisager nos récits dans la continuité littéraire de la version originelle, tout en tenant compte de l'influence exercée par leur auteur, ainsi que par l'époque dans laquelle ils s'inscrivent.

Dans un premier temps, notre réflexion nous a menée à nous intéresser à la VP et à ses remaniements, selon une double dynamique, entre écart et imitation. D'abord, la version originelle de *LFCP* s'est avérée emblématique du féodalisme décadent du Moyen Âge tardif, qui se traduit par l'aspect insolite et énigmatique du récit. La tradition textuelle de *LFCP* dévoile l'inadéquation de la VP par rapport à l'horizon d'attente de l'époque, ce qui explique, dès lors, la dynamique de variation dans lequel s'insère notre récit.

Ensuite, principalement à la lumière des études de G. GENETTE sur l'*hypertextualité* et de M. FALLON sur la *di-scrittura*, l'approche théorique nous a permis de confirmer que le processus de réécriture suppose une tension entre imitation et innovation. L'analyse de la succession des remaniements médiévaux a révélé trois tendances représentatives de la dynamique de variation, caractéristique de l'évolution de notre récit et de sa réception au Moyen Âge : les différents remanieurs se sont efforcés d'inscrire *LFCP* dans un mouvement de normalisation, en réhabilitant la figure masculine et en atténuant la révolte féminine, afin de se rapprocher de l'horizon d'attente de l'époque. Ensuite, la propension à l'interpolation de notre récit au sein d'œuvres à caractère historique détermine la perte de l'autonomie textuelle initiale, dans la mesure où ce mouvement insère notre récit au sein d'une réalité historique déterminée. En outre, ces changements

déclenchent une évolution des enjeux littéraires qui se traduisent graduellement comme un élan de propagande affirmé. Ces tendances instaurent les bases d'un passage progressif vers le genre romanesque qui se caractérise par sa perméabilité aux mutations et réalités sociales.

En dernier lieu, dans un même élan méthodologique, nous nous sommes penchée sur *LSA* en tant que *di-scrittura* – soit à la fois une double écriture et une dés-écriture – de *LFCP* dans la continuité des remaniements médiévaux. Il émerge de nos observations que le récit se révèle comme la matérialisation de l'interprétation féministe de R. COLLIOT, qui nous fournit une preuve écrite de son hypothèse grâce à son article scientifique « Un exemple de révolte et de libération féminine au XIII^e siècle : *La Fille du Comte de Pontieu* », paru quatre ans avant la publication de son roman. En effet, dans son prologue, la romancière dévoile son intention de remettre le récit médiéval au goût du jour. D'un côté, elle développe l'intrigue initiale en une vaste fresque romanesque qui se compose d'entrelacements de récits secondaires venant soutenir la trame de base. D'un autre côté, elle déclenche un mouvement de psychologisation et de revalorisation féminine à travers la modernisation de la figure féminine qu'elle dote d'une personnalité forte et indépendante.

Dans un deuxième temps, le cheminement de notre raisonnement nous a poussée à approfondir l'adaptation contemporaine, à travers l'analyse de trois mécanismes littéraires. Premièrement, nous avons examiné notre récit dans sa relation avec l'Histoire. La section théorique a démontré que le roman historique, en tant que jonction entre le genre romanesque et l'Histoire, se révèle être un instrument littéraire qui apporte un aspect vivant à l'Histoire. En passant à l'étude littéraire, il est apparu que notre auteure a mis en place un procédé de mobilisation du savoir historique, par souci de fonder son récit sur une certaine vérité historique. Cette démarche auctoriale répond, en réalité, à un horizon d'attente qui découle du genre littéraire de *LSA*. En effet, afin d'insérer son œuvre dans la veine du roman historique, la romancière s'est, d'abord, efforcée d'introduire son récit dans un cadre spatiotemporel précis, pour, ensuite, l'étoffer d'une épaisseur historique. L'analyse de cette mobilisation de savoir historique révèle qu'à travers un processus de

vulgarisation romanesque, ces informations historiques attestent d'un travail de documentation approfondi, et de la maîtrise des sujets de prédilection de la médiéviste. De cette manière, R. COLLIOT tente à la fois de rendre compte de la mentalité médiévale, tout en inscrivant son récit dans une réalité historique vraisemblable.

Deuxièmement, nous avons envisagé *LSA* en lien avec la stéréotypie. Fondé principalement sur les études de J.-L. DUFAYS, l'aspect théorique nous a incitée à mettre de côté nos préjugés sur les stéréotypes et à les considérer comme des instruments, qui favorisent les effets de sens d'un point de vue du genre et de la reconnaissance de l'univers littéraire. Cette perspective nous a permis d'appréhender notre texte avec un regard nouveau. En tant que langue culturelle de la société, les stéréotypes issus de l'imaginaire contemporain tendent à guider le lecteur à travers l'espace littéraire. R. COLLIOT présente donc un Moyen Âge « rafistolé », qui produit l'illusion réaliste d'une proximité avec ce monde néo-médiéval alternatif. L'actualisation de l'univers littéraire de *LSA* à travers l'usage de stéréotypes favorise la familiarisation du lecteur avec le récit.

Troisièmement, nous avons étudié notre œuvre dans sa dimension intertextuelle, soit la présence de différents textes au sein d'un même texte. Il ressort de l'analyse littéraire que notre auteure s'est employée à reconstituer un récit qui tend à imiter le style littéraire médiéval. Cette technique littéraire ajoute une touche de couleur médiévale et d'authenticité à la narration, en insérant *LSA* dans un monde littéraire et musical.

Que pouvons-nous dégager de cette analyse minutieuse de l'univers néo-médiéval représenté dans la *LSA* ? L'importante mobilisation des procédés littéraires, que nous avons examinés tout au long de cette seconde partie, nous pousse à constater l'épaisseur théorique et l'élaboration littéraire complexe qu'offre R. COLLIOT dans sa fresque romanesque. Toutefois, qu'en est-il de l'effet de lecture de ce large tableau médiéval ? Notre sentiment quant à la réussite de la composition littéraire s'avère mitigé : l'équilibre tant recherché par la romancière semble, en

définitive, assez précaire. En effet, malgré la vulgarisation romanesque des informations historiques, le lecteur se perd au milieu des détails qui, à notre sens, tendent trop souvent vers l'anecdotique. De plus, l'usage des stéréotypes, bien qu'utile dans le processus de familiarisation à l'univers d'un roman historique, n'est parfois pas manipulé de la manière la plus adéquate : l'actualisation de certains éléments, tels que les relations amoureuses idylliques entre « un chevalier et sa dame », tend à annihiler l'ancrage du récit dans le réel. *In fine*, la dimension intertextuelle apporte une réelle originalité au récit. Cependant, l'abondance des références historiques, d'insertions de pastiches et d'autres récits secondaires trouble la fluidité de la narration, en raison de sa densité. Par conséquent, le Moyen Âge « rafistolé » de *LSA* nous semble trop *compact* pour être *vraisemblable*.

Après avoir brossé un panorama de notre analyse, nous pouvons conclure que l'observation de la diachronie d'un récit permet, en effet, de cerner certaines tendances dans la mutation de la mentalité d'un peuple, mais également dans la transformation de son imaginaire : les remaniements sont donc, bel et bien, les miroirs de leur époque. Toutefois, dépassant cette constatation, notre analyse révèle une adaptation du rôle même de la littérature au sein de la société occidentale au fil des siècles : l'étude diachronique et comparative de *LFCP*, de ses remaniements et de *LSA* dévoile une évolution dans la manipulation des mécanismes littéraires ainsi que dans l'utilisation de certains thèmes inscrits dans les projets auctoriaux. La double dynamique, intrinsèque au procédé de réécriture, décèle, en ce sens, un discours métalittéraire : comment différents auteurs exploitent-ils une histoire identique pour faire passer des messages singuliers ?

Dans cette optique, nous souhaiterions revenir sur une scène clé de notre récit, que nous avons déjà abordée dans les chapitres consacrés aux remaniements médiévaux et contemporains : l'abandon en mer. Cette séquence nous a paru particulièrement digne d'intérêt et révélatrice, d'une part, de l'évolution des mentalités au fil des siècles, et d'autre part, du mécanisme littéraire mis en place par les auteurs. Dans les versions médiévales, cet épisode symbolise une mort initiatique, suivie d'une renaissance : la décision du comte permet, en réalité, à sa fille de se

« laver » de ses péchés passés, dont l'outrage abominable qu'elle a commis envers son mari. Purifiée par les eaux, elle voit sa stérilité disparaître et enfante à son tour : l'abandon en mer se révèle comme une sorte de mise à blanc. Dans la version contemporaine, cette scène se dévoile comme l'opportunité « tant attendue » par la protagoniste de s'émanciper et de s'épanouir en tant que femme :

[Arlette] « Je ne resterai pas ici toujours, en arrière de tous ces hommes, sans rien apercevoir du monde. (...) qu'une occasion se présente, et on verra comme je la saisirai !
(Colliot, pp. 42-43)

L'épreuve de ce châtement représente, ainsi, un processus de maturation et de renforcement de la personnalité de la figure féminine. Cette expérience offre à Arlette l'arme dont elle a besoin pour s'affirmer : le développement de sa propre force. C'est cette énergie nouvelle, cette ténacité qui lui permet de devenir mère : il n'est donc pas question de faire table rase du passé, mais, au contraire, de s'en servir pour s'émanciper et s'épanouir. Reflet d'idéologies et d'aspirations propres à une société déterminée, cette scène évolue au fil des remaniements et, dès lors, représente également l'essence des projets auctoriaux : les auteurs médiévaux s'attachent à consolider la communauté chrétienne, en prônant un retour aux valeurs féodales essentielles. La VP tente de provoquer une intense réaction parmi son public, en présentant une logique féodale inverse, tandis que les remanieurs s'efforcent de réinsérer leur récit dans un système plus cohérent. R. COLLIOT s'inscrit, quant à elle, dans une tendance féministe. Elle semble lancer un appel à la communauté féminine à suivre le modèle d'Arlette, un personnage qui, malgré les aléas de la vie, réussit à s'imposer en tant que femme au sein d'un monde patriarcal. Maniant la littérature à des fins presque politiques, les auteurs successifs des récits, que nous avons étudiés, démontrent le rôle fondamental de la littérature au sein de la société occidentale. Hier comme aujourd'hui, les créations littéraires manifestent une volonté d'agir sur le monde : elles aspirent à provoquer un cheminement spirituel qui engendrerait une réaction, voire une révolte, au sein du public.

Aboutissant au terme de notre réflexion, nombre de questions restent en suspens. En raison des limites inhérentes à un travail de fin de master, notre étude n'a pu couvrir l'ensemble des remaniements qu'a engendrés le récit de *LFCP*. En effet, nous avons dû cibler notre corpus aux adaptations d'origines exclusivement

médiévales et contemporaines. Néanmoins, si nous avons le temps et l'opportunité de poursuivre cette étude captivante, nous étendrions notre perspective diachronique aux remaniements des XVII^e et XVIII^e siècles, afin de saisir les tendances qui émergent des œuvres de cette époque. En outre, nous désirons ouvrir à nos successeurs quelques pistes qui attestent de la grande potentialité d'analyse que recèle notre corpus : l'évolution de la représentation du viol dans la littérature pourrait être abordé dans un prochain travail, à travers les différents remaniements de *LFCP*. En vue d'une analyse centrée sur *LSA*, il conviendrait de se pencher de manière plus approfondie sur le récit de croisade et plus particulièrement sur l'ordre des Templiers : pourquoi R. COLLIOT a-t-elle insisté sur cet aspect de la croisade ? Une dernière question nous taraude : cette tendance à l'accumulation quantitative d'éléments narratifs, relevée d'abord dans la VR15 et ensuite dans le roman contemporain, serait-elle un cas isolé, spécifique à notre récit, ou, au contraire, serait-elle représentative de l'émergence, et ensuite, de l'affirmation d'un système économique capitaliste de (sur)consommation ?

Après avoir apporté notre modeste pierre à l'édifice grâce à notre étude sur *LFCP* et ses remaniements médiévaux et contemporain, nous espérons avoir rendu une étincelle de vie à ce récit, en ayant éveillé une once de votre curiosité.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus de textes

Cl. BRUNEL (éd.), *La Fille du Comte de Pontieu. Conte en prose, versions du XIII^e et du XV^e siècle*, Paris, Société des anciens textes français, 1923.

Cl. BRUNEL (éd.), *La Fille du Comte de Pontieu. Nouvelle du XIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1926.

R. COLLIOT, *La Sultane d'Almería*, Paris, Presses de la Renaissance, 1988.

2. Études critiques

M. ABRAMOWICZ, « Deux variantes — deux conceptions du même récit : *La Fille du comte de Pontieu* », dans *Jeux de la variante dans l'art et la littérature du Moyen Âge. Mélange offerts à Anna Drzewicka par ses collègues, ses amis et ses élèves.*, A. BARTOSZ, K. DYBEL et P. TYLUS (éd.), Kraków, Viridis, 1997, pp. 46-53.

M. ABRAMOWICZ, « Le remaniement de *La Fille du Comte de Pontieu* ou l'écriture historiographique au XV^e siècle », dans *Le goût du lecteur à la fin du Moyen Âge*, D. REGNIER-BOHLER (éd.), Paris, Le Léopard d'Or, 2006 (Le Cahier du Léopard d'Or, 11), pp. 101-107.

A. ADLER et Chr. RUBY, « *La Fille du Comte de Pontieu* », dans *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge*, G. HASENOHR et M. ZINK (éd.), Paris, Fayard, 1994, pp. 445-446.

R. COLLIOT, « Un exemple de révolte et de libération féminines au XIII^e siècle : *La Fille du Comte de Pontieu* », dans *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Alice Planche*, A. QUEFFELEC et M. ACCARIE (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1984 (Annales de la Faculté des lettres et sciences humaines de Nice, 48), pp. 105-115.

C. CROIZY-NAQUET, « L'Orient et l'Occident dans les *Estoires d'Outremer et de la naissance de Saladin*, l'histoire d'une rencontre singulière », dans *Byzance et l'Occident. Rencontre de l'Est et de l'Ouest (26-29 novembre 2012)*, E. EGEDI-KOVACS (éd.), Budapest, Presses du Collège Eötvös-József Elte, 2013, pp. 79-90.

C. CROIZY-NAQUET, « *La Fille du Comte de Ponthieu* dans les *Estoires d'Outremer et de la naissance de Saladin* », dans *Le texte dans le texte. L'interpolation médiévale*, textes réunis par A. COMBES et M. SZKILNIK, Paris, Classiques Garnier, 2013 (Rencontres, 49), pp. 163-179.

J. CROW, « The art of the medieval conteur. A study of "La Fille du Comte de Ponthieu" », dans *French Studies*, XXX, n° 1, 1976, pp. 1-18.

R. DUBUIS (traduit et annoté par), *Nouvelle du XIII^e siècle, "roman" du XV^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2010 (Traductions des classiques du Moyen Âge, 85).

A.-M. FINOLI, « *La Fille du Comte de Ponthieu*. Dalla novella al romanzo », dans *Lingua, cultura e testo. Miscellanea di studi francesi in onore di Sergio Cigada*, E. GALAZZI et G. BERNARDELLI (éd.), Milano, Vita e pensiero, 2003 (Scienze linguistiche e letterature straniere. Ricerche), pp. 531-547.

A.-M. FINOLI, « *Saladin entre deux cycles* », dans "*Pour acquérir honneur et pris*". *Mélanges de moyen français offerts à Giuseppe Di Stefano*, M. COLOMBO TIMELLI et Cl. GALDERISI (éd.), Montréal, CERES, 2004, pp. 253-263.

A.-D. KAPFERER, « Exclusions maritimes », dans *Exclus et systèmes d'exclusion dans la littérature et la civilisation médiévale*, Aix-en-Provence, Seneffiance, 1978 (Cuerma, 5), pp. 281-298.

K. LURKHUR, « Policing the boundaries of masculinity in *La Fille du Comte de Pontieu* », dans *The Romanic Review*, n° 103, 2012, pp. 175-190 (Lien électronique : <http://search.ebscohost.com/Login.aspx?direct=true&authtype=cookie,ip,url,uid&db=aph&jid=%22ROR%22&scope=site>, consulté le 12/11/2016).

M. MADUREIRA, « *La Fille du Comte de Pontieu* : la stratégie de la concision », dans *Ariane. Revue d'études littéraires françaises*, n° 7, 1989, pp. 23-31.

D. QUERUEL, « L'histoire de *La Fille du Comte de Ponthieu* : distorsions et avatars d'une nouvelle », dans *La nouvelle : définitions, transformations*, B. ALLUIN et Fr. SUARD (éd.), Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires de Lille, 1990, pp. 139-150.

D. RIEGER, « Fiction littéraire et violence. Le cas de *La Fille du Comte de Ponthieu* », dans *Romania*, n° 113, 1992-1993, pp. 92-117.

M. STANESCO, « Mort et renaissance. *La Fille du Comte de Ponthieu* », dans *Par les mots et les textes. Mélanges de langue, de littérature et d'histoire des sciences médiévales offerts à Claude Thomasset*, D. JACQUART, D. JAMES-RAOUL et O. SOUTET (éd.), Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2005 (Travaux de stylistique et linguistique françaises. Série études linguistiques), pp. 705-716.

F. SUARD, « *La Fille du Comte de Ponthieu* : transgression, parole et silence », dans "*Moult a sans et vallour*". *Studies in Medieval French Literature in Honor of William W. Kibler*, M. L. WRIGHT, N. J. LACY et R. T. PICKENS (éd.), Amsterdam, Rodopi, 2012 (Faux Titre, 378), pp. 355-370.

D. A. TROTTER, *Medieval French Literature and the Crusades (1100-1300)*, Genève, Droz, 1988 (Histoire des idées et critique littéraire, 256), pp. 145-183.

N. VIRTUE, « Rereading rape in two versions of *La Fille du Comte de Ponthieu* », dans *Fifteenth-Century Studies*, n° 27, 2002, pp. 257-272.

E. B. VITZ, *Medieval Narrative and Modern Narrative: Subjects and Objects of Desire*, New York, New York University Press, 1989.

3. Approches théoriques et méthodologiques

- **L'intertextualité**

M. BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, traduit du russe par I. KOLITCHEFF, Paris, Seuil, 1963.

R. BARTHES, « Texte (théorie du) », dans *Universalis éducation [en ligne]*. Encyclopædia Universalis, (Lien électronique : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/theorie-du-texte/>, consulté le 14/06/2017).

A. COMPAGNON, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

Thèse de M. FALLON, *De l'adaptation à la di-scrittura : William Shakespeare's Othello, Richard III, Macbeth and Hamlet - Otello, Riccardo III, Macbeth e Amleto di Carmelo Bene*, promoteur C. MAEDER, Université Catholique de Louvain, 2005.

G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982 (Points).

U. HEIDMANN et J.-M. ADAM, *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier*, Paris, Classiques Garnier, 2010 (Lire le XVII^e siècle, 2).

J. KRISTEVA et al., *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968.

J. KRISTEVA, *Sêmeiotikê : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1978.

M. RIFFATERRE, « L'intertexte inconnu », dans *Littérature*, n° 41, février 1981, pp. 4-7.

Th. SAMOYAUULT, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Colin, 2000 (128).

- **Le stéréotype**

R. BARTHES, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

J.-L. DUFAYS, *Stéréotypes et lecture*, Liège, Mardaga, 1994.

J.-L. DUFAYS, « L'ambivalence des stéréotypes : du constat obligé à une théorie et à une didactique de la littérature », dans *Sont-ils bons ? Sont-ils méchants ? Usages des stéréotypes*, Chr. GARAUD (dir.), Paris, Champion, 2001, pp. 27-37.

U. ECO, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985 (Figures).

Chr. GARAUD (dir.), *Sont-ils bons ? Sont-ils méchants ? Usages des stéréotypes*, Paris, Champion, 2001.

Ph. HAMON, « Clausules », dans *Poétique*, n° 24, 1975, pp. 495-526.

D. KATZ et K. W. BRALY, « Racial prejudice and racial stereotypes », dans *Journal of Abnormal and Social Psychology*, n° 30, 1935, pp. 175-193.

W. LIPPMANN, *Public opinion*, New York, Free Press, 1965.

H. TAJFEL, *Human group and social categories. Studies in social psychology*, London, Cambridge University Press, 1981.

- **Le roman historique**

R. BARTHES, « Le discours de l'histoire », dans *Informations sur les sciences sociales*, IV, 1967, pp. 55-75.

Cl. BURGELIN, « Roman historique », dans *Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis* (Lien électronique : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/roman-historique/>, consulté le 21/07/2017).

E. BURY et F. MORA (éd.), *Du roman courtois au roman baroque*, Paris, Les Belles Lettres, 2004.

M. DE CERTEAU, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.

G. GENGEMBRE, *Le roman historique*, Paris, Klincksieck, 2006.

D. MADELÉNAT, « Roman historique », dans *Dictionnaire des Littératures de langue française*, J.-P. DE BEAUMARCHAIS, D. COUTY et A. REY (éd.), Paris, Bordas, 1994, pp. 2137-2140.

J. MOLINO, « Qu'est-ce que le roman historique ? », dans *Le Roman historique. Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 2/3, Paris, PUF, 1975, pp. 195-234.

G. NELOD, *Panorama du roman historique*, Bruxelles, Sodi, 1969.

4. Aspects thématiques

- **L'architecture en al-Andalus**

L. ANDALUSI (éd.), *Itinéraire culturel des Almoravides et des Almohades. Maghreb et péninsule ibérique*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1999.

J. D. DODDS (éd.), *Al-Andalus. The art of islamic Spain*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1992.

P. GUICHARD, « Islam », dans *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, J. Le GOFF et J.-Cl. SCHMITT (éd.), Paris, Fayard, 1999, pp. 530-535.

H. STIERLIN, *L'architecture islamique*, Paris, PUF, 1993.

M. TERRASSE, « La formation de l'art musulman d'Espagne », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, VIII, n° 30, 1965, p. 155 (Lien électronique : http://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1965_num_8_30_1339, consulté le 29/07/2017).

- **Les croisades**

M. BALARD, *Croisades et Orient latin (XI^e-XIV^e siècles)*, Paris, Colin, 2001.

M. BALARD, « Croisades », dans *Dictionnaire du Moyen Âge*, Cl. GAUVARD, A. de LIBERA et M. ZINK (éd.), Paris, PUF, 2002 (Quadrige), p. 371.

R. GROUSSET, *Histoire des croisades et du Royaume franc de Jérusalem*, Paris, Tallandier, 1981.

C. MORRISSON, *Les Croisades*, Paris, PUF, 1969.

M. SOT, « Pèlerinage », dans *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, J. LE GOFF et J.-Cl. SCHMITT (éd.), Paris, Fayard, 1999, pp. 892-905.

G. TYL-LABORY, « Guillaume de Tyr », dans *Dictionnaire des Littératures de langue française*, J.-P. DE BEAUMARCHAIS, D. COUTY et A. REY (éd.), Paris, Bordas, 1994, pp. 648-649.

- **La femme au Moyen Âge**

Y. FOEHR-JANSSENS, « Connaître, reconnaître, méconnaître : retrouvailles différées et dénouements suspendus dans les récits des femmes persécutées au Moyen Âge », dans *Du roman courtois au roman baroque*, E. BURY et F. MORA (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 2004.

R. LEJEUNE, « La femme dans les littératures française et occitane du XI^e au XIII^e siècle », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, XX, n° 78, 1977, pp. 201-217 (Lien électronique : http://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1977_num_20_78_3072, consulté le 16/01/2017).

N. LEVY-GIRES, « Femme coupable, espace et temps dans l'imaginaire médiéval », dans *Par les mots et par les textes. Mélanges de langue, de littérature et d'histoire des sciences médiévales offerts à Claude Thomasset*, D. JACQUART, D. JAMES-RAOUL et O. SOUTET (éd.), Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2005 (Travaux de stylistique et linguistique françaises. Série études linguistiques), pp. 493-504.

J. ROSSIAUD, « Prostitution, jeunesse et société dans les villes du Sud-Est au XV^e siècle », dans *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n° 2, 1976, pp. 289-325 (Lien électronique : http://www.persee.fr/docAsPDF/ahess_0395-2649_1976_num_31_2_293715, consulté le 20/06/2017).

- **L'hérésie**

Fr. ASKEVIS-LEHERPEUX, *La superstition*, Paris, PUF, 1988.

A. PALES-GOBILLIARD et G. THREEPWOOD, « Catharisme », dans *Dictionnaire critique de théologie*, J.-Y. LACOSTE (éd.), Paris, PUF, 2007, pp. 253-256.

Chr. THOUZELLIER, *Hérésie et hérétique. Vaudois, cathares, patarins, albigeois*, Roma, Storia e letteratura, 1969.

M. ZERNER, « Hérésie », dans *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, J. Le GOFF et J.-Cl. SCHMITT (éd.), Paris, Fayard, 1999, pp. 464-482.

- **La mobilisation d'œuvres littéraires médiévales**

E. BAUMGARTNER, « Les citations lyriques dans le *Roman de la Rose* de Jean Renart », dans *Romance Philology*, n° 35, 1981, pp. 260-266 (Lien électronique : <https://search.proquest.com/docview/1297000603/fulltextPDF/6DB7E37CE30A4616PQ/24?accountid=12156>, consulté le 01/08/2017).

J. BRETTEL, *Le Tournoi de Chauvency*, M. DELBOUILLE (éd.), Liège, Vaillant-Carmanne, 1932 (Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège, 49).

H. COOPER, « The Frame », dans *Sources and Analogues of the Canterbury Tales*, R. M. CORREALE et M. HAMEL (éd.), Cambridge, D. S. Brewer, 2002, pp. 1-22.

J. DE VORAGINE, *La Légende dorée*, préface de J. LE GOFF, A. BOUREAU (sous la dir. de), Paris, Gallimard, 2004.

G. DUBY, *Guillaume le Maréchal ou le meilleur chevalier du monde*, Paris, Fayard, 1984 (Les inconnus de l'histoire).

J. FRAPPIER, *La poésie lyrique en France aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Centre de documentation universitaire, 1963 (Les cours de la Sorbonne).

S. GALANO, « Enchâssement des textes lyriques occitans dans les romans français : *Guillaume de Dole* et *Roman de la Violette* », dans *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc. Actes du Septième Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes (Reggio Calabria – Messina, 7-13 juillet 2002). Tome I*, R. CASTANO, S. GUIDA et F. LATELLA (éd.), Roma, Viella, 2003, pp. 325-340.

S. KAY (éd.), *Raoul de Cambrai*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

M. B. McCANN BOULTON, « Lyric insertions and the reversal of Romance conventions in Jean Renart's *Roman de la rose* or *Guillaume de Dole* », dans *Jean Renart and the Art of Romance. Essays on Guillaume de Dole*, N. V. DURLING (éd.), Gainesville, University Press of Florida, 1997, pp. 85-104.

Ph. MÉNARD (sous la dir. de), *Le Roman de Tristan en prose. Tome V. De l'arrivée des amants à la Joyeuse Garde jusqu'à la fin du tournoi de Louveserp*, D. LALANDE (éd.), Genève, Droz, 1992.

D. POIRION, « Chansons de femme », dans *Universalis éducation [en ligne]*. *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/chanson-de-femmes/>, consulté le 04/08/2017.

E. REISS, « The pilgrimage narrative and the *Canterbury Tales* », dans *Studies in Philology*, n° 67:3, 1970, pp. 295-305 (Lien électronique : <https://search.proquest.com/docview/1291641111/fulltextPDF/68FFC4140BD640AEPQ/6?accountid=12156>, consulté le 02/08/2017).

J. RENART, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, F. LECOY (éd.), Paris, Honoré Champion, 1962 (Les classiques français du Moyen Âge, 91).

SARRASIN, *Le Roman du Hem*, A. HENRY (éd.), Bruxelles, Revue de l'Université de Bruxelles, 1939.

J. VIELLIARD, *Le guide du pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle. Texte latin du XII^e siècle, édité et traduit en français d'après les manuscrits de Compostelle et de Ripoll*, Mâcon, Protat, 1950.

- **Le Moyen Âge dans la littérature contemporaine**

Fr. AMY DE LA BRETÈQUE, *L'imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*, Paris, Honoré Champion, 2004.

Fr. ASKEVIS-LEHERPEUX, *La superstition*, Paris, PUF, 1988.

U. ECO, *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Milano, Bompiani, 2004.

N. KOBLE et M. SEGUY (dir.), *Passé Présent. Le Moyen Âge dans les fictions contemporaines*, Paris, Rue d'Ulm, 2009.

P. ZUMTHOR, *Parler du Moyen Âge*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

- **Le mutisme**

Y. FOEHR-JANSSENS, « Connaître, reconnaître, méconnaître : retrouvailles différées et dénouements suspendus dans les récits des femmes persécutées au Moyen Âge », dans *Du roman courtois au roman baroque*, sous la direction de E. BURY et F. MORA, Paris, Les Belles Lettres, 2004, pp. 195-208.

D. JAMES-RAOUL, *La parole empêchée*, Paris, Honoré Champion, 1997.

M. PRALORAN, « Il silenzio del narratore, il silenzio dei personaggi nella logica narrativa dei romanzi in prosa del XIII secolo », dans *Micrologus*, n° 18, 2010, pp. 167-181.

J.-Y. TILLIETTE, « Trop parler nuit. Du bon usage du silence dans quelques contes du XII^e siècle en latin », dans *Micrologus*, n° 18, 2010, pp. 75-89.

- **La stérilité au Moyen Âge**

J.-Cl. BOLOGNE, *La naissance interdite : stérilité, avortement, contraception au Moyen Âge*, Paris, Olivier Orban, 1988.

- **Les tournois chevaleresques**

J. MORSEL, « Tournoi », dans *Dictionnaire du Moyen Âge*, Cl. GAUVARD, A. de LIBERA et M. ZINK (éd.), Paris, PUF, 2002 (Quadrige), pp. 1398-1399.

E. VAN DEN NESTE, *Tournois, joutes, pas d'armes dans les villes de Flandre à la fin du Moyen Âge (1300-1486)*, Paris, École des chartes, 1996.

5. Aspects historiques

M. BOURIN-DERRUAU, *Nouvelles histoire de la France médiévale. 4 : Temps d'équilibre, temps de rupture : XIII^e siècle*, Paris, Seuil, 1990.

D. BOUTET, *Histoire de la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 2003.

C. CASAGRANDE et S. VECCHIO, *Les péchés de la langue : discipline et éthique de la parole dans la culture médiévale*, Paris, Cerf, 1991.

A. DEMURGER, *Nouvelles histoire de la France médiévale. 5 : Temps de crises, temps d'espairs : XIV^e-XV^e siècle*, Paris, Seuil, 1990.

G. DUBY, *Hommes et structures du Moyen Âge. Recueil d'articles*, Paris, Mouton, 1973.

G. DUBY, « La féodalité ? Une mentalité médiévale », dans *Hommes et structures du moyen âge. Recueil d'articles*, Paris, Mouton, 1974, pp. 103-110.

G. DUBY (sous la direction de), *Atlas historique mondial*, Paris, Larousse, 2011.

G. DUBY, « Féodalité », dans *Encyclopædia Universalis [en ligne]* (Lien électronique : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/feodalite/>, consulté le 07/07/2017).

G. DUBY, M. PERROT et Chr. KLAPISCH-ZUBER (éd.), *Histoire des femmes en Occident. Le Moyen Âge*, Paris, Plon, 1991.

C. GAULLIER-BOUGASSAS, « La croisade dans le roman chevaleresque du XV^e siècle », dans *Du roman courtois au roman baroque*, E. BURY et F. MORA (sous la dir. de), Paris, Les Belles Lettres, 2004.

Cl. GAUVARD, « L'honneur blessé dans la société médiévale », dans *Vengeance. Le face-à-face victime/agresseur*, R. VERDIER (éd.), Paris, Autrement, 2004 (Mutations, 228), pp. 160-169.

J.-Ph. GENET, *Le monde au Moyen Âge*, sous la dir. de M. BALARD, Paris, Hachette, 2004.

A. J. GOUREVITCH, *La culture populaire au Moyen Âge. « Simples et Docti »*, traduit du russe par E. Balzamo, Paris, Aubier, 1992.

J. MORSEL, *L'Aristocratie médiévale. La domination sociale en Occident (V^e-XV^e siècle)*, Paris, Armand Colin, 2004.

J. R. REINHARD, « Setting Adrift in Medieval Law and Literature », dans *PMLA*, n° 56, 1941, pp. 33-68.

Fr. VIELLIARD et O. GUYOTJEANNIN (dir.), *Conseils pour l'édition des textes médiévaux. Fascicule II. Actes et documents d'archives*, Paris, CTHS Ecole des Chartes, 2001.

Fr. VILLEMUR, « Le suicide de Lucrece, ou la République à l'épreuve de la chasteté dans les arts des XV^e – XVIII^e siècles », dans *Les femmes et l'écriture de l'histoire. 1400-1800*, textes réunis par S. STEINBERG et J.-Cl. ARNOULD, Cedex, PURH, 2008, pp. 381-406.

6. Outils de référence

Abbé BERGIER (sous la dir. de), *Dictionnaire de théologie*, v. 5, Lille, L. Lefort Librairie, 1844.

L. BRUN (sous la direction de), *Archives de littérature du Moyen Âge (Arlima)*, Université d'Ottawa (Lien électronique : <http://www.arlima.net>).

J.-P. DE BEAUMARCHAIS, D. COUTY et A. REY (éd.), *Dictionnaire des Littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1994.

A. DE BENOIST (sous la dir. de), *Dictionnaire des prénoms d'hier et d'aujourd'hui, d'ici et d'ailleurs*, Paris, Jean Picollec, 2009.

Dictionnaire du Moyen Français (DMF), version 2015 (DMF 2015), ATILF – CNRS & Université de Lorraine (Lien électronique : <http://www.atilf.fr/dmf>).

DOURNON, *Le Dictionnaire des proverbes et dictons de France*, Paris, Hachette, 1986.

Encyclopædia Universalis (en ligne) (Lien électronique : <http://www.universalis.fr/>)

Cl. GAUVARD, A. de LIBERA et M. ZINK (éd.), *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, PUF, 2002 (Quadrige).

J.-Y. LACOSTE (éd.), *Dictionnaire critique de théologie*, Paris, PUF, 2007.

J. LE GOFF et J.-Cl. SCHMITT (éd.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, Fayard, 1999.

H. MARTIN, *Mentalités médiévales. XI^e-XV^e siècle*, Paris, PUF, 1996.

P. ROBERT, *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, texte remanié et amplifié sous la direction de J. REY-DEBOVE et A. REY, Paris, le Robert, 2016.

P. ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.

TABLE DES MATIERES

Remerciements	3
Signes conventionnels et abréviations	5
INTRODUCTION GENERALE	7
PARTIE 1 <i>LA FILLE DU COMTE DE PONTHEIU ET LA SULTANE D'ALMERIA</i>	
UNE REECRITURE, UN PALIMPSESTE ENTRE ECART ET IMITATION	13
Chapitre 1 <i>La Fille du Comte de Ponthieu un récit médiéval insolite</i>	15
1.1. Le résumé de la version primitive	15
1.2. L'interprétation du titre	17
1.3. Le cadre historique : une œuvre féodale	18
1.4. Les traditions textuelle et manuscrite	19
1.4.1. La version primitive	20
1.4.2. La version remaniée du XIII ^e siècle	20
1.4.3. La version remaniée du XV ^e siècle	21
1.4.4. Les versions modernes	21
1.5. La mouvance textuelle au Moyen Âge	22
1.6. Conclusion	24
Chapitre 2 <i>L'acte de réécriture, un projet littéraire entre innovation et imitation</i>	25
2.1. Aspects théoriques	25
2.2. Analyse comparative des versions médiévales de <i>La Fille du Comte de Ponthieu</i>	29
2.2.1. Le processus de normalisation	30
• Le mutisme	30
• Les identités sexuelles	38
• La violence	47
2.2.2. La perte de l'autonomie textuelle	50
• La version primitive	50
• La version remaniée du XIII ^e siècle	51
• La version remaniée du XV ^e siècle	52
2.2.3. Les enjeux littéraires : un mouvement de politisation	53
• La version primitive	53
• La version remaniée du XIII ^e siècle	55
• La version remaniée du XV ^e siècle	56
2.3. Conclusion	57

Chapitre 3	<i>La Sultane d'Almería, une di-scrittura de La Fille du comte de Ponthieu</i>	59
3.1.	Régine COLLIOT, médiéviste et romancière	60
3.2.	L'hypothèse littéraire de Régine COLLIOT	61
3.3.	L'analyse de la réécriture de <i>La Fille du Comte de Ponthieu</i>	62
3.3.1.	Les enjeux littéraires de la réécriture	62
3.3.2.	Le mouvement de psychologisation	63
	• Les identités sexuelles	63
	• Le mutisme	69
	• La violence	71
3.3.3.	L'adoption de la forme romanesque	73
3.4.	Conclusion	74
PARTIE 2	LA CONSTRUCTION D'UN MONDE MEDIEVAL	75
Chapitre 1	Le roman historique	77
1.1.	Aspects théoriques	78
1.1.1.	Essai de définition	78
1.1.2.	Le rapport entre le roman et l'Histoire	79
1.1.3.	L'origine et l'évolution du genre littéraire	80
1.2.	La mobilisation du savoir historique dans <i>La Sultane d'Almería</i>	82
1.2.1.	Le cadre narratif historique	82
1.2.2.	La hantise de la stérilité	83
1.2.3.	L'hérésie des patarins	86
1.2.4.	La splendeur architecturale et ornementale en al-Andalus	89
1.2.5.	Le récit des croisades	92
1.3.	Conclusion	98
Chapitre 2	La stéréotypie	101
2.1.	Aspects théoriques	102
2.2.	La représentation d'un Moyen Âge, mais lequel ?	105
2.3.	Analyse de la stéréotypie dans <i>La Sultane d'Almería</i>	106
2.3.1.	La modernité de la protagoniste	107
2.3.2.	L'histoire d'amour idyllique	110
2.3.3.	Le cliché du harem	113
2.3.4.	Les superstitions	115
2.4.	Conclusion	118

Chapitre 3 L'intertextualité	121
3.1. Analyse de l'intertextualité dans <i>La Sultane d'Almería</i>	122
3.1.1. L'insertion de la musicalité sur le modèle de <i>Guillaume de Dole</i> ou le <i>Roman de la Rose</i> de Jean RENART	122
3.1.2. Le récit des tournois chevaleresques : une mobilisation de récits épiques	126
3.1.3. Le récit de pèlerinage sur le modèle du <i>Livre de Saint-Jacques</i> dans l'atmosphère des <i>Contes de Canterbury</i> de CHAUCER	131
• Le <i>Guide du pèlerinage de Saint-Jacques de Compostelle</i>	132
• Le <i>Livre des Miracles</i> et les <i>Contes de Canterbury</i> de CHAUCER	135
3.2. Conclusion	137
CONCLUSION GENERALE	139
BIBLIOGRAPHIE	145

