

*Revue en ligne*

*Miscellanea Juslittera*  
*Miscellanea Juslittera*

*Volume 6*



*MISCELLANEA JUSLITTERA*

Revue électronique

**Directeur de la publication :** Gabriele Vickermann-Ribémont

**Secrétaire d'édition :** Jérôme Devard

**Conseil scientifique**

Joël BLANCHARD  
Rosalind BROWN-GRANT  
Martine CHARAGEAT  
Camille ESMEIN-SARRAZIN  
Claude GAUVARD  
Stéphane GEONGET  
Cédric GLINEUR  
Philippe HAUGEARD  
Corinne LEVELEUX-TEIXEIRA  
Nicolas LOMBART  
Bernard RIBEMONT  
Earl Jeffrey RICHARDS  
Iolanda VENTURA



MATERIAE VARIAE

Volume II

## MATERIAE VARIAE VOLUME II

Vol puni, vol impuni (Contribution à l'étude des rapports de la littérature et de la société au XIII<sup>e</sup> siècle)

Paul BANCOURT .....5

L'allusion à Daire le Roux dans la *Chanson de la croisade albigeoise*

Alice FAURE ..... 21

La place de quelques petits enfants dans la littérature médiévale

Jean SUBRENAT ..... 43

The representation of rape in John Fletcher's *The Tragedie of Bonduca*

Samantha FREENEE .....55

La représentation théâtrale de la violence dans quelques *Miracles de Notre Dame par personnages*

Marie-Odile BODENHEIMER..... 63



VOL PUNI, VOL IMPUNI DANS LES FABLIAUX\*  
(CONTRIBUTION A L'ETUDE DES RAPPORTS DE LA  
LITTERATURE ET DE LA SOCIETE AU XIII<sup>e</sup> SIECLE)\*\*



Rares sont les fabliaux où le vol se situe au cœur de l'action. Dans son ouvrage sur *Façons de sentir et de penser : les fabliaux français*<sup>1</sup>, Marie-Thérèse Lorcin relève seulement six cas où le vol joue un rôle dans l'action. Cela n'empêche pas que le vol soit mentionné, représenté, jugé plus souvent et le concept de vol sera élargi ici à toutes ses formes : cambriolage (*Barat et Haimet*<sup>2</sup>), larcin (*Estula*<sup>3</sup>, *Brifaut*<sup>4</sup>, *Des III dames de Paris*<sup>5</sup>, *Le Boucher d'Abbeville*<sup>6</sup>), abus de confiance (*Les III aveugles de Compiègne*<sup>7</sup>, escroquerie (*Estormi*<sup>8</sup>, les différentes versions du *Sacristain*), vol qualifié (*Le meunier et les deux clerks*<sup>9</sup>), filoutage (*Du Prêtre et des II ribaus*<sup>10</sup>), abus de pouvoir (*De la Vieille qui oint la paume au chevalier*<sup>11</sup>), appropriation frauduleuse (*De Brunain la vache au prêtre*<sup>12</sup>), resquille (*Du provost à l'aumuche*<sup>13</sup>, *Du vilain au buffet*<sup>14</sup>). Certains des fabliaux figurant dans ce corpus ont fait l'objet de la

---

\* Cet article a été initialement publié dans *La justice au Moyen Âge (Sanction ou impunité ?)*, *Senefiance* n°16, Aix en Provence, Presses Universitaires de Provence, 1986, p. 25-41.

\*\* Il ne sera pas parlé ici de *Trubert* où figure pourtant un vol, celui des chevaux du comte (Douin de Lavesne, *Trubert*, fabliau du XIII<sup>e</sup> siècle, (éd.) G. Raynaud De Lage, T.L.F., Droz 1974, v. 848-857). Parler de l'impunité de ce vol nous entraînerait à parler de l'impunité totale de *Trubert* et donc à poser le problème du sens de ce fabliau singulier, ce qui dépasserait les limites de cette communication.

<sup>1</sup> M.-T. Lorcin, *Façons de sentir et de penser : les fabliaux français*, Paris, 1979.

<sup>2</sup> Jean Bodel, *Fabliaux*, (éd.) P. Nardin, Paris, Nizet, 1965, p. 119-148.

<sup>3</sup> *Recueil général de fabliaux*, t. IV, (éd.) A. de Montaiglon et G. Raynaud, p. 87-92.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 150-153.

<sup>5</sup> *Fabliaux français du Moyen Age*, (éd.) P. Ménard, Genève, Droz, p. 119-127.

<sup>6</sup> *Recueil général de fabliaux*, t. III, éd. cit., p. 227-246.

<sup>7</sup> *Fabliaux français du Moyen Age*, éd. cit., p. 109-118.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 29-46.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 73-82.

<sup>10</sup> *Recueil général de fabliaux*, t. III, éd. cit., p. 58-67.

<sup>11</sup> *Ibidem*, t. V, p. 157-159.

<sup>12</sup> Jean Bodel, *Fabliaux*, éd. cit., p. 95-97.

<sup>13</sup> *Recueil général de fabliaux*, t. I, éd. cit., p. 112-116.

<sup>14</sup> *Ibidem*, t. III, p. 199-208.

sévérité des critiques : Bédier classe *Estula. Brifaut. La Vieille...*, *Barat et Haimet, Brunain* parmi les fabliaux simplistes. Quelle que soit leur valeur littéraire - à coup sûr inégale - l'intérêt des fabliaux utilisés est pour nous ailleurs : notre propos est en effet de définir le regard porté sur le vol par les conteurs et par le public du XIII<sup>e</sup> siècle. Le vol provoque parfois la réprobation du trouvère qui la fait partager à son public. Il arrive au contraire qu'il ne soit l'objet d'aucune sanction. Ceci peut tenir à des raisons littéraires liées à la fonction du fabliau défini comme un « conte à rire en vers » (Bédier), dont la matière de prédilection est le « bon tour » (A. Dubuis), dont le schéma est parfois importé ou emprunté au folklore. Mais l'impunité peut être accordée ou refusée au voleur suivant sa personnalité, sa condition, sa catégorie sociale. La sanction peut épargner le vol suivant sa nature et ses mobiles, si bien qu'il n'est pas impossible, pourvu que la gamme des fabliaux examinés soit assez étendue, d'y relever un ensemble de signes révélateurs d'une mentalité. Notre propos s'inscrit donc dans l'étude plus générale des rapports de la littérature et de la société et cette communication n'est qu'un appendice aux pages magistrales qui lui ont été souvent consacrées. Mais son mérite pourrait bien tenir aux limites même du sujet. Il écarte en effet la presque totalité des thèmes érotiques pour nous placer, auprès du trouvère et de son public, dans la situation d'arbitre entre le riche et le pauvre, l'exploiteur et l'exploité, le nanti et le démuné, les catégories qui prospèrent et celles qui déclinent. Il concentre l'intérêt sur « l'arrière plan social » des fabliaux où, comme l'écrit Dominique Boutet « prendre pourrait bien être le maître mot de l'activité des héros »<sup>15</sup>.

On connaît la rigueur de la justice médiévale à l'égard des voleurs. Le vol relève de la Haute justice, de la Justice du Sang, comme l'homicide<sup>16</sup>. Dans la société du XIII<sup>e</sup> siècle, il est encore considéré comme un crime. « S'attaquer aux biens d'autrui », écrit M.-T. Lorcin, « est puni aussi durement que s'attaquer à la personne »<sup>17</sup>. Le châtiment destiné aux larrons est en principe la mort par pendaison. Dans nos fabliaux on ne plaint pas les voleurs de grand chemin qui, comme dans le fabliau *Du Segretain moine*, guettent le passage des convois de marchands, surprennent en pleine forêt le marchand isolé, lui ravissent son argent et lui tuent son serviteur<sup>18</sup>. Mais, même pour un simple larcin, les fabliaux ne

<sup>15</sup> D. Boutet, *Les Fabliaux*, Paris, P.U.F., 1985, p. 94.

<sup>16</sup> Y. Bongert, *Recherches sur les cours laïques du X<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Picard, p. 125-126.

<sup>17</sup> M.-T. Lorcin, *La France au XIII<sup>e</sup> siècle*, Nathan, 1967, p. 56.

<sup>18</sup> *Twelve Fabliaux*, (éd.) T.B.W. Reid, Manchester University Press, 1958, p. 34-35, v. 32-52.

prêchent pas l'indulgence. Le « joliz clers » qui composa le fabliau du *Povre Mercier* vante la rigueur d'un seigneur qui, sans accepter de rançon, fait pendre sur le champ « totes genz de malveisse vie »<sup>19</sup>. Le pauvre mercier, héros de l'histoire, déclare à un marchand qu'il hésite à laisser son cheval paître en liberté, de peur qu'il ne lui soit volé. Mais l'autre le rassure : la justice du seigneur est si sévère, lui dit-il, que, si son cheval disparaît, il lui sera rendu et le larron pendu<sup>20</sup>. Dans la *Contregengle* qui, dans l'édition de Montaiglon et Raynaud, est la continuation du *Dit des II Bordeors ribaus*<sup>21</sup>, où deux jongleurs de mauvaise vie vantent chacun leurs propres talents et rabaissent leur concurrent, l'un de ceux-ci, loin de s'offusquer de la rigueur du châtement, reproche à l'autre que son père a été pendu à Bar-sur-Aube pour le vol d'un manteau, que la sœur et le mari de celle-ci ont été « plantés », c'est-à-dire pendus la tête en bas, à Meaux, en Brie, pour le vol d'un simple surcot, puis il lui prédit également la pendaison pour ses propres larcins<sup>22</sup>. Personne donc, ni le conteur, ni le jongleur, ni le public du XIII<sup>e</sup> siècle ne déplorait, semble-t-il, la cruauté de la sanction pénale qui frappe normalement le voleur. Mais, à l'exception des fabliaux cités - encore *La Contregengle* n'est-elle pas un fabliau mais un dit - la sanction pénale n'est guère évoquée. On peut bien imaginer parfois que la victime aille se plaindre en justice du vol subi. Mais le fabliau se clôt sans que ce prolongement soit nécessaire pour l'économie du récit ou pour la satisfaction du public. Imagine-t-on les trois dames de Paris, ramassées ivres mortes dans la ville, se plaignant du polisson qui leur a chipé leurs vêtements, ou le prêtre du *Boucher d'Abbeville* dénonçant le vol du mouton gras qu'il a dégusté en compagnie de son voleur ? La sanction dont nous parlerons, c'est le jugement que le conteur amène son public à prononcer, même si, comme dans les *Deux chevaux*, Jean Bodel ouvre la perspective d'un procès qui n'est pas près de finir<sup>23</sup>. Les fabliaux se situent dans un autre monde que celui de la réalité, ils infligent autrement la sanction, accordent autrement l'impunité.

Non seulement en effet aucune allusion n'est faite généralement à la sanction pénale du vol qui demeure impuni, mais celui-ci n'est souvent frappé d'aucune réprobation. Le voleur n'est pas un personnage négatif. On ne rit pas à ses dépens. On rit de son adresse ou de sa ruse. Le fabliau

---

<sup>19</sup> *Recueil général de fabliaux*, t. II, éd. cit., p. 115, v. 13.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 115, v. 72-73.

<sup>21</sup> *Ibid.*, t. II, p. 1-12.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 260-261, v.112-121 et v. 150-151.

<sup>23</sup> *Fabliaux français du Moyen Age*, éd. cit., p. 157, v. 228-233.

est alors un jeu littéraire, étranger à la réalité sociale et morale. Ainsi, dans *Barat et Haimet*, ni le voleur ni sa victime ne sont négatifs ou positifs - Jean Bodel réunit trois voleurs, deux frères et leur compagnon qui, rivalisant d'adresse, se volent mutuellement. Il n'y a ni voleur ni volé ; chacun étant à la fois l'un et l'autre. C'est ainsi que Barat défie Haimet de remettre à leur place les œufs qu'il a volés à la pie en train de couvrir et, pendant qu'Haimet s'y applique, lui retire ses braies<sup>24</sup> (B. et H. v. 94 : « Ben est lerre qui larron enble »).

L'enjeu de la rivalité des deux frères et de leur compagnon Travers est ensuite un jambon tour à tour dérobé et récupéré que, de guerre lasse, son possesseur Travers consent à partager. Se dispensant de juger le voleur, le public de tous les temps et de tous les pays s'est amusé de sa dextérité, comme le montre la diffusion de ce thème dans les contes populaires<sup>25</sup>. Dans les *Trois dames de Paris* le jeune Druin qui se met au service de celles-ci et profite de leur ivresse pour les délester de leurs vêtements est au moins aussi coupable que le ribaud de la *Contregengle* menacé de pendaison par son confrère pour le vol présumé d'un surcot. Mais qu'importe ! De même que la boule de neige grossit en roulant, la structure du comique veut ici que l'état des trois dames empire progressivement avec l'ivresse et les ripailles jusqu'au moment où Druin les laisse : « [...] totes nues gisanz au fuer de bestes mues » (v. 175).

Druin est une « utilité ». Il fallait bien quelqu'un pour aider les dames à se déshabiller. Ceci fait, notre voleur disparaît impunément et pour toujours de la scène, oublié de tous et à l'abri de toute réprobation. Dans le fabliau des *III aveugles de Compiègne*, le conteur ne prend pas non plus la peine d'excuser la fourberie du clerc. Après nous avoir divertis au détriment des aveugles, le conteur veut que nous nous divertissions aux dépens de l'aubergiste. Ayant fait mettre généreusement à son compte la note des aveugles insolubles, le clerc fait croire à l'aubergiste que le curé payera pour lui. Mais il fait croire également au curé que l'aubergiste devenu fou doit être exorcisé : malentendu qui prive l'aubergiste de son dû. Le conteur paraît aussi peu préoccupé du sens positif ou négatif attaché à la ruse du clerc que le clerc lui-même, lequel, riche, élégant, préoccupé surtout de s'amuser, "bien et mal assez savoit". La même ruse figure, on le sait, dans l'*Histoire des artifices de Dalila-la-Rouée* des *Mille et Une Nuits* où

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 121-124, v. 44-94.

<sup>25</sup> St. Thompson, *Motif - index*, t. IV, K. 305-1. C. Foulon, *L'œuvre de Jehan Bodel*, Rennes, Imprimeries Réunies 1958, p. 61 et suiv.

Dalila la voleuse se débarrasse non moins cyniquement de l'ânier dont elle a volé l'âne<sup>26</sup>.

Il arrive plus souvent que le conteur prenne parti. Plus d'une fois il infléchit notre jugement en faveur des voleurs, mais exceptionnellement en faveur du voleur professionnel. Ceci ne se rencontre en effet qu'une fois, dans le fabliau de *Brifaut*. Le voleur y est désigné deux fois par le terme de larron (v. 49 et 69). Talonnant dans la foule un marchand qui porte sur ses épaules plusieurs aunes de toile, il en déleste le propriétaire, coud la toile à ses vêtements et s'éloigne. Quand le marchand s'aperçoit du vol, il vient se planter devant lui et lui conseille de faire comme lui la prochaine fois : coudre sa toile à ses vêtements. Pour qui le conteur prend-il parti ? - Pour le voleur contre le volé. Ce dernier est un marchand qui fréquente les villes commerçantes d'Arras et d'Abbeville mais ce bourgeois est désigné par le terme dépréciatif de « vilain ». Il est riche et il est sot. Et notre conteur de conclure que, quiconque ne sait pas garder ce qu'il a, mérite bien d'être volé. Si le volé est riche et sot, si le voleur est astucieux, c'est très bien ainsi. Le vol rend au mérite ses droits !

A cette exception près, tous les vols considérés ici sont occasionnels et toujours excusables à cause de leurs motifs ou de leur finalité. Le vol n'est pas toujours en effet appropriation égoïste du bien d'autrui. Il peut avoir un sens qui le dépasse : réparer une injustice ou servir de leçon. Dans le fabliau du *Povre Clerc*, le vilain hospitalier, voulant récompenser le clerc de lui avoir signifié, par un récit métaphorique, la présence du prêtre son rival, se saisit des vêtements et de la chape de celui-ci pour en revêtir le clerc démuné. Le vol a la double fonction d'être pour l'un récompense, pour l'autre amende : « Bien li a randu sa mérite / Et li preste ot assez de honte. » (v. 263)

Le boucher d'Abbeville, dans le fabliau du même nom, n'est nullement un voleur. C'est lui plutôt qui a lieu de craindre les larrons. Car il a beaucoup d'argent sur lui. Aussi, la nuit venue, il s'inquiète de trouver un logis. Mais, voyant le prêtre lui refuser l'hospitalité, il décide de lui donner une leçon. Il lui vole son mouton le plus gras, revient chez le prêtre avec l'animal et l'invite à le manger en sa compagnie. Quant à la peau du mouton, il l'échange une première fois contre les faveurs de la servante, puis contre les faveurs de la prêtresse, et, par dessus le marché, il la vend également au prêtre. Notre voleur occasionnel s'instaure en justicier et notre prêtre pourrait tirer de l'aventure la même leçon que le prêtre

---

<sup>26</sup> *Mille et une Nuits*, (trad.) Mardrus, Paris, Fasquelle, re-production de l'édition de 1911, Cercle du Livre Précieux, Paris, tome IV, p. 306 et suiv.

inhospitalier du *Prêtre et du chevalier* : « La grans convoitise d'argent / M'a déchut et mis a se part ; / Si m'en repent, mais ch'est a tart. » (v. 781).

Tous les vols ne sont pas aussi désintéressés. Sont-ils pour autant moins excusables ? Dans le fabliau d'*Estula* deux jeunes gens volent, l'un des choux, l'autre un mouton. Mais ce sont deux orphelins. Une nuit qu'ils souffrent « de soif et de faim et de froit » (v. 12), ils se résolvent à voler. Ils n'ont pas loin à aller : leur voisin est riche et ce riche est un sot. Ayant réussi leur coup, ils se réjouissent et le conteur avec eux : Si ont assez gabé et ris / Que li rires lor fu renduz / Qui devant lor fu desfenduz. » (v. 136).

C'est que, pour les deux maraudeurs, ce double larcin est la condition de leur survie. Ils ont volé par nécessité. Pour de tels vols notre conteur est plein d'indulgence.

Cette indulgence s'étend aux cas où le vol sert à réparer une infortune, où l'escroquerie permet à certains de retrouver dans la hiérarchie sociale le rang qu'ils occupaient. Ainsi, dans *Estormi* et dans les diverses versions du *Sacristain*. Un marchand naguère riche, étant tombé dans la misère, un moine (ou des prêtres) offre à sa femme une somme folle pour obtenir ses faveurs. Avec la complicité de son mari celle-ci fait mine d'accepter. Le plan imaginé est simple : faire tomber le galant dans le piège d'un rendez-vous, accepter son or et le congédier aussitôt sans compensation. Le mari prétendument absent, surgira au bon moment pour chasser l'imprudent : escroquerie licite, car elle restaure un ordre social accidentellement perturbé en redistribuant les richesses. Les prêtres ont trop d'argent, le couple ruiné trop peu : « S'ont trop dont nous avons petit. » (*Estormi* v. 59).

On le voit : lorsque le vol est impuni c'est que, pour le volé, la privation de ses biens est la sanction d'une faute ou bien qu'il est, pour le voleur, la seule chance de survie, ou bien qu'il permet au bourgeois de réparer l'injustice de la fortune en lui rendant sa place dans la hiérarchie sociale<sup>27</sup>.

Toutefois on ne peut comprendre les raisons profondes qui font que le vol paraît excusable à nos conteurs sans tenir compte de ce qu'ils nous apprennent sur leurs personnages, sans rechercher les valeurs auxquelles ils se réfèrent et sans considérer l'arrière-plan social des fabliaux. Il apparaît d'abord clairement que nos conteurs éprouvent de la sympathie pour les petites gens. Nulle part ailleurs que dans *Estula*, classé avec raison par Bédier parmi les fabliaux simplistes pour sa valeur littéraire, on ne trouve un plaidoyer aussi ému pour les petites gens. Réduits à voler, les orphelins n'ont d'autre amie que « Povreté » (v. 4) et le conteur parle de

<sup>27</sup> *Recueil général de fabliaux*, éd. cit., t. II, p. 46-91.

cette maladie ("malages" v. 8) comme s'il la connaissait bien lui-même. Dans le fabliau du *Povre cleric*<sup>28</sup>, le vilain, désigné par le mot « prodom » (v. 94), croise en revenant de chez lui le cleric que sa femme a éconduit et qui se plaint de ne savoir où loger (v. 92-93) ; il le rassure, le prend par la main, l'emmène à son foyer, l'y accueille chaleureusement et lui fait partager généreusement les mets que son épouse infidèle destinait au prêtre. Notre vilain met en pratique les prescriptions évangéliques suivies par un autre vilain : celui qui *conquist Paradis par plait*<sup>29</sup> : « As povres donai de mon pain, / Ses herbergai et soir et main, / Ses ai a mon feu eschaufez [...] ». (v. 129). Tel est notre voleur occasionnel.

Méprisé par le prêtre inhospitalier, le boucher d'Abbeville, se voit attribuer par Eustache d'Amiens d'incomparables mérites. C'est un homme honnête (loiaus hon de son mestier, v. 11), humain (« N'estoit pas fel », v. 9), aimé de ses voisins (v. 8), serviable envers ceux d'entre eux qui sont dans la nécessité (v. 13), ignorant la médisance, la convoitise, l'avarice (v. 14 et v. 160). L'escroquerie perpétrée par le bourgeois ruiné et sa femme dans les différentes versions du *Sacristain* est moins excusable mais, si l'on considère la personnalité des coupables, il n'y a pas d'escrocs aussi honnêtes. Dans la version *Du Segretain Moine*<sup>30</sup>, Guillaume, ruiné, a remboursé ses créanciers en leur abandonnant ses biens immobiliers (v. 62-67) et, du temps de sa richesse, il ne refusait rien à personne (v. 17), sa hucho à pain n'était jamais fermée (v. 15-16).

Si nous passons maintenant de la justification morale au plan de la réalité historique et sur le terrain des mentalités, l'escroquerie de Guillaume se justifie par la richesse excessive du clergé. Dans le *Dit du Secrétain*<sup>31</sup>, le moine galant est un moine de Cluny, ordre dont la richesse est proverbiale. Rappelons que non seulement chez un moraliste comme Etienne de Fougères, qui écrivait vers 1175, mais également dans l'Eglise même, s'était élevé un mouvement de protestation contre la richesse et le luxe des prêtres<sup>32</sup>. La partie que jouent entre eux le voleur et le volé, dans cette série de fabliaux, est moins le conflit de la pauvreté et de la richesse que celui de la largesse et de l'avarice. Presque tous nos voleurs occasionnels sont des fripons au grand cœur. Dans la version *Du Segretain*

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, t. V, p. 192-200.

<sup>29</sup> *Twelve Fabliaux*, éd. cit., p. 19-22.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 34-53.

<sup>31</sup> *Recueil général de fabliaux*, t. VI, éd. cit., p. 117-118.

<sup>32</sup> *Histoire de l'Eglise depuis les origines jusqu'à nos jours*, (dir.) A. Fliche et V. Martin, t. IX 2<sup>e</sup> partie, p. 293 et t. X, p. 142 et suiv.ss.

ou du Moine<sup>33</sup>, le bourgeois est ruiné, non par le fait des larrons mais par son train de vie dispendieux et ses largesses. Au contraire ceux qui sont volés sont avares ; le prêtre du *Boucher d'Abbeville* « moult goulouse autrui avoir » (v. 165). Dans ce conflit, la largesse, vertu si chère aux conteurs, l'emporte toujours sur l'avarice. Rutebeuf, dans le *Testament de l'Ane*<sup>34</sup>, préfère au prêtre avare l'évêque prodigue qui l'accuse d'avoir enterré son âne dans le cimetière pour l'amener à lui donner de quoi poursuivre ses largesses. Une des justifications essentielles du vol c'est qu'il remet en circulation l'argent thésaurisé.

Critiques à l'égard du clergé trop riche, indulgents pour les petites gens, les conteurs sont ici favorables aux bourgeois. Ils ne condamnent pas leur ascension sociale. Le jeune bourgeois *Du Secretain ou du Moine* se ruine par son train de vie seigneurial, ayant la passion du jeu, des chiens et des oiseaux (v. 12-13), il veut « tos jors... cort tenir » (v. 15). Le boucher d'Abbeville ne se venge pas seulement de l'hospitalité refusée, mais de l'humiliation que lui inflige le prêtre « plains de grant orgueil » (v. 89), en lui déclarant qu'un laïc (v. 96), un vilain (v. 105) ne peut coucher sous son toit : « Vilains ! Sire, qu'avez-vous dit ? / Tenez vous lai homme en despit ? » (v. 106).

Passons maintenant aux fabliaux où le vol est sanctionné. Dans un premier groupe le voleur est toujours un riche ou un homme en place qui exploite le pauvre. Seul le fabliau *Du Prêtre et des II ribaus* fait exception. Deux tricheurs essaient avec des dés pipés de déposséder un chapelain de son palefroi donné en gage. Le conteur prend parti pour le prêtre riche qui, par ruse, rentre en possession du cheval. Il en est autrement dans les autres fabliaux : le meunier malhonnête du *Meunier et des deux clerks* s'approprie la jument et le sac de blé de deux pauvres clerks (v. 92-95). Le prévôt de la *Vieille qui oint le chevalier* confisque les deux vaches de la paysanne pour lui estorquer son argent contre leur restitution (v. 6-7). Le chevalier du même fabliau se fait graisser la patte pour faire rendre son bien à la victime (v. 50-55). Le prêtre de *Brunain la vache au prêtre*, exploite la naïveté d'un vilain persuadé que, s'il lui donne sa vache, Dieu lui en donnera deux (v. 6-9). Le moine des *Deux chevaux* propose au vilain un concours hippique grotesque entre le cheval de l'abbaye et celui du vilain et, voyant son cheval perdre, fausse au dernier moment les conditions du jeu (v. 217-223). Ici le vol est rarement larcin. Le riche, l'homme en place a des moyens que n'a pas le chapardeur : il abuse de son pouvoir, de son savoir, de son statut

<sup>33</sup> *Recueil général de fabliaux*, t. v, éd. cit., p. 115 et suiv.

<sup>34</sup> *Ibidem*, t. III, éd. cit., p. 215-221.

pour déléster sa victime. Quant à celle-ci : la famine, la condition, la naïveté la mettent en situation d'infériorité : clercs faméliques, paysanne, vilains. Dans les fabliaux précédents le pauvre qui volait le riche était excusé. Ici le riche qui exploite le pauvre est condamné. Une nouvelle fois les conteurs prennent parti pour les humbles.

Cependant, dans deux fabliaux de cette série le vol est l'exploitation d'un puissant par un inférieur. Dans *le Prévost à l'aumuche*, un prévôt indélicat dissimule dans son capuchon une pièce de lard subtilisée au cours d'un festin offert par son seigneur (v. 81-82). Le sénéchal du *Vilain au buffet*, s'engraisse aux frais du comte (v. 79-83). Ces fabliaux contredisent-ils les précédents ? Ils s'accordent au contraire en ceci que toujours l'avarice est le mobile du vol. L'exploitation du faible par abus de pouvoir, l'exploitation du seigneur par abus de confiance remontent au même travers : l'avarice. Le sénéchal du *Vilain au buffet* est qualifié d'avare (v. 59), le prêtre de *Brunain* est, nous dit-on, toujours avide de prendre (à prendre bée toz tans, v. 32) « chacuns a prendre s'abandonne » conclut le fabliau de *La Vieille*.

Il n'est pas indifférent que certains de nos exploiters soient des prévôts et un sénéchal. Leur statut particulier nous amène en effet à passer une nouvelle fois du plan des valeurs morales à l'arrière-plan social. Ils appartiennent en effet à la catégorie des ministériaux<sup>35</sup>, ces agents du pouvoir féodal qui suppléaient le seigneur dans l'exercice du ban, le sénéchal remplissant les fonctions d'intendant, les prévôts, à la fois administrateurs, juges et trésoriers<sup>36</sup>. Issus historiquement de la « familia » du seigneur, simples serviteurs (sergents), ils étaient d'ascendance servile. Cette origine est rappelée dans nos textes : le prévôt à l'aumuche est qualifié de *vilain* (v. 14) et de *cuivert* (v. 23). Il est *de put aire* (v. 23), de basse naissance, comme son physique, *sa grosse teste quarree* (v. 22), le signifie. Historiquement les prévôts opprressaient les petites gens d'autant que certains percevaient une part des ressources recouvrées sur les vilains<sup>37</sup>. On ne leur pardonne pas surtout leur désir de se surclasser. « Indiscutablement, écrit Guy Fourquin, ces hommes s'enrichissent »<sup>38</sup>. Ils forment, écrit G. Duby, « une petite aristocratie rurale »<sup>39</sup>. Nos conteurs leur reprochent leur ascension sociale. Ils vilipendent les agents du

<sup>35</sup> G. Fourquin, *Histoire économique de l'Occident médiéval*, Paris, 1971, p. 200-203.

<sup>36</sup> Y. Bongert, *Recherches sur les cours laïques du x<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècles*, op. cit., p. 150-152.

<sup>37</sup> M.-T. Lorcin, *La France au XIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 64-65.

<sup>38</sup> G. Fourquin, *Histoire économique de l'Occident médiéval*, op. cit., p. 202.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

pouvoir. Mais ils font, dans nos textes, l'éloge du pouvoir. Le seigneur du *Provost à l'aumuche* est un comte riche, aimé de tous pour ses largesses<sup>40</sup>. Le comte du *Vilain au buffet* n'est pas moins généreux, lui qui, invitant tout le monde à sa cour, vilains compris, laisse à qui veut en prendre « vins et viandes sanz dangier » (v. 103).

La lecture de cette seconde série de fabliaux confirme et complète l'interprétation de la série précédente : une même sympathie pour les petits et les démunis, voleurs ou volés. S'il est vrai, comme l'écrit Philippe Ménard que, d'une façon générale, « on ne voit guère dans les fabliaux la revanche et la victoire des déshérités »<sup>41</sup>, le vol apparaît, dans le regard des conteurs, soit comme la juste réplique du pauvre sur le riche, de l'humilié sur le notable, de l'infortuné sur le fortuné, soit comme la forme condamnable et réprouvée de l'oppression du plus fort sur le plus faible. Notre étude met également en lumière les différentes tensions qui parcourent le XIII<sup>e</sup> siècle, où s'exprime, comme l'écrit Dominique Boutet, « un sentiment de bouleversement des valeurs »<sup>42</sup>. Sur ce plan on discerne dans nos fabliaux une *constante* et une *contradiction*.

La *constante* c'est la haine de l'avarice et de la thésaurisation, l'exaltation de la largesse et, inversement, la condamnation des catégories sociales qui ne la pratiquent pas. Ce qui justifie le vol c'est en effet qu'il est la sanction de l'avarice, ce qui le condamne c'est qu'il est, conformément au sens étymologique du mot avarice, désir de ceux qui ont déjà, d'avoir plus, toujours plus. La *contradiction* consiste d'une part dans l'acceptation de certains changements dans la société, de l'autre dans l'attachement à l'ordre traditionnel. D'une part en effet nos conteurs paraissent favorables à la montée de la bourgeoisie active et généreuse, acceptant qu'elle s'arroe, avec l'élégance de la vie aristocratique, la vertu chevaleresque de largesse. D'autre part cependant, attachés à la haute noblesse et à ses valeurs traditionnelles, ils acceptent mal l'accès d'ex-vilains au pouvoir par l'avarice, et à la richesse par le pouvoir.

Ces conclusions ne sont pas originales. L'éloge de la largesse, l'horreur de l'avarice s'expriment partout dans les textes contemporains. Notre propos nous a amené à considérer les fabliaux où se manifeste plus particulièrement une certaine sympathie pour les humbles. Mais ce trait a

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 29-46.

<sup>41</sup> P. Ménard, *Les fabliaux contes à rire du Moyen Age*, Paris, P.U.F., 1983, p. 116.

<sup>42</sup> D. Boutet, *Les Fabliaux*, *op. cit.*, p. 94.

été plus d'une fois noté. Après K. Kasprzyk<sup>43</sup>, Arié Serper écrit que l'examen des contes laissés dans l'ombre par Nykrog (parmi lesquels figurent précisément les fabliaux non érotiques considérés ici) révèle une attitude « favorable aux classes humbles »<sup>44</sup> et Dominique Boutet reprend cette affirmation. Une telle prise de position, morale et non sociale, n'est nullement en contradiction avec le conservatisme des conteurs qui, comme le montre Dominique Boutet à propos du *Vilain au buffet*, loin de prétendre abolir les rapports hiérarchiques, se montrent au contraire soucieux de les maintenir au profit de l'édifice féodal traditionnel<sup>45</sup>. La banalité de nos conclusions paraît donc en garantir a priori l'exactitude.

Toutefois, quand il s'agit de l'arrière-plan social des fabliaux, on ne saurait se montrer trop prudent. « Il serait maladroit, écrit Philippe Ménard, de vouloir exploiter ces textes pour essayer d'y découvrir une image de la société ou même des représentations sociales »<sup>46</sup>. On admet que les fabliaux apportent de nombreux renseignements sur la vie de tous les jours<sup>47</sup>, sur la vie urbaine en particulier<sup>48</sup>, mais on doute qu'ils soient « utiles à l'histoire sociale »<sup>49</sup>. Une telle prudence se fonde sur de solides raisons.

Nos fabliaux en effet reprennent des structures narratives simples, plus ou moins stéréotypées<sup>50</sup>. Pour l'histoire sociale, écrit Philippe Ménard, « ils n'ont pas plus de valeur documentaire que les contes populaires. Ces histoires sont de tous les temps et de tous les pays. Elles échappent à l'histoire. Elles appartiennent vraiment au folklore »<sup>51</sup>. C'est pour cette raison, rappelons-le, que nous n'avons pas utilisé pour cette étude le fabliau de *Barat et Haimet* et un épisode particulier des *III Dames de Paris*, ni mentionné le fabliau d'inspiration folklorique du *Chevalier qui fist parler les c.*, où figure pourtant un vol. D'une façon générale on admettra pourtant que le fabliau ne se réduit pas à un schéma narratif. Comme le remarque

---

<sup>43</sup> K. Kasprzyk, « Pour la sociologie du fabliau : convention, tactique et engagement », in *Kwartalnik Neofilologizny*, t. 13, 1976, p. 153-161.

<sup>44</sup> A. Serper, « Le monde culturel des fabliaux », in *Third International Beast Epic, Fable and Fabliau Colloquium*, Munster, 1979, Proceedings, Köen-Wien, 1981, p. 394.

<sup>45</sup> D. Boutet, *Les Fabliaux*, op. cit., p. 103.

<sup>46</sup> P. Ménard, *Les fabliaux contes à rire du Moyen Age*, op. cit., p. 106.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 46-47.

<sup>48</sup> G. Bianciotto, « Le fabliau et la ville », in *Third International Beast Epic, Fable and Fabliau Colloquium*, op. cit., p. 43-65.

<sup>49</sup> P. Ménard, *Les fabliaux contes à rire du Moyen Age*, op. cit., p. 107.

<sup>50</sup> D. Boutet, *Les Fabliaux*, op. cit., p. 98.

<sup>51</sup> P. Ménard, *Les fabliaux contes à rire du Moyen Age*, op. cit., p. 107.

très justement D. Boutet il en va du fabliau comme de la chanson de geste. On peut, pour un genre comme pour l'autre, parler de la faculté de leur structure narrative simple d'absorber des éléments idéologiques<sup>52</sup>. Il importe de souligner cette différence essentielle entre le conte populaire et le fabliau que, contrairement au conte populaire, le fabliau évoque une époque, une culture, une société particulière. Ce n'est pas parce qu'on aura « débrouillé avec autorité les fils » de la tradition dont « procède un conte », écrit Jean-Charles Payen<sup>53</sup> à propos du fabliau *De Dieu et du Pescheor*, qu'on devra nier toute attitude critique de la part du conteur. Le témoignage fourni par les conteurs sur leur temps, souvent involontaire, est certes difficile à interpréter. Il doit être soumis au contrôle de « sources historiques certaines », comme le rappelle A. Serper<sup>54</sup> et comme le fait P. Ménard. Pour notre part nous avons rapproché plus d'une fois de l'histoire le témoignage des textes : richesse des prêtres, arrivisme des ministériaux, impopularité des prévôts, promotion sociale de la bourgeoisie.

Un second argument engage à la prudence : la fonction essentielle du fabliau qui est de provoquer le rire. Comment peut-on en effet prendre pour argent comptant le témoignage d'amuseurs professionnels ? « Les fabliaux, écrit justement P. Ménard, sont trop courts, trop avares de détails gratuits, trop attentifs à l'histoire piquante qu'ils narrent pour être utiles à l'histoire sociale »<sup>55</sup>. Un partage est effectivement à faire entre la représentation de certaines catégories sociales par les conteurs et la réalité. L'éminent médiéviste rétablit ainsi, par une confrontation du texte avec l'histoire, la vraie figure du clergé séculier dont le portrait, « toujours orienté à des fins comiques »<sup>56</sup>, ne coïncide pas, à force de simplifications et d'exagérations, avec la réalité. Tous les conteurs pourtant ne sont pas si « attentifs à l'histoire piquante » qu'ils renoncent à s'exprimer et à infléchir le jugement du public sur le comportement des personnages mis en scène. De là vient souvent la faiblesse littéraire de plusieurs de nos fabliaux. Aux dépens de la brièveté, au détriment de la force comique, le conteur traduit son émotion (*Estula*), donne son avis personnel (*Estormi*, *Du Segretain moine*), témoigne des bons sentiments de ses voleurs sympathiques (*Le*

---

<sup>52</sup> D. Boutet, *Les Fabliaux*, op. cit., p. 99.

<sup>53</sup> J. C. Payen, « Goliardisme et fabliaux », in *T.I.B.E.*, p. 282-283, sur l'article de F. Lecoy : « A propos du fabliau de Gautier Le Leu : *De Dieu et du Pescheor* », dans *Mélanges Maurice Delbouille*, t. 2, Gembloux 1964, p. 367-379.

<sup>54</sup> A. Serper, « Le monde culturel des fabliaux », art. cit., p. 393.

<sup>55</sup> P. Ménard, *Les fabliaux contes à rire du Moyen Age*, op. cit., p. 107.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 72-73.

*Povre Clerc, Le boucher d'Abbeville*). Par là s'exprime le jugement qu'il porte sur la société de son temps et cette prise de position doit nous paraître d'autant plus chargée de sens qu'elle est gratuite, qu'elle nuit au comique et détourne le genre du fabliau de sa fonction première. Nous nous sommes mis à l'écoute, dans notre analyse, de cette émotion, de ces inflexions, de ces réflexions.

Dans son important article K. Kasprzyck, suivi d'A. Serper, a montré que, dans de nombreux fabliaux, l'appartenance sociale des personnages est secondaire. Ce qui importe pour le conteur, c'est la fonction qu'il leur attribue dans l'action :

« comtes, chevaliers et écuyers, bourgeois et artisans, citadins et villageois, enfin paysans et larrons assument tour à tour les rôles des dupeurs et des dupés, des amants victorieux ou punis, des maris trompés, complaisants ou vengeurs »<sup>57</sup>.

La même fonction est attribuée indifféremment aux représentants des différentes catégories sociales. Ces dernières sont donc interchangeables et le jongleur peut, par « tactique », pour gagner la bienveillance de son public du moment, substituer le prêtre, le vilain, le clerc au bourgeois... etc... ou vice versa. Peut-on encore, dans ces conditions, attribuer, comme nous l'avons fait, à une catégorie sociale définie un comportement particulier ?

En réalité, dans les fabliaux de notre corpus, le conflit n'est pas entre les représentants d'une catégorie sociale et d'une autre, mais entre le voleur - sympathique, généreux, excusable - et sa victime - riche, avare, cupide, stupide - indépendamment de toute appartenance sociale. Nos voleurs sont des villageois (*Estula*) un vilain (*Le Povre clerc*), un citadin aisé (*Le Boucher d'Abbeville*), des bourgeois (*Estormi, Le Sacristain*). Leurs victimes sont un riche paysan (*Estula*), un marchand (*Brifaut*), des prêtres (*Estormi, Le Boucher d'Abbeville*). Pour ceux-ci le trait commun n'est pas la catégorie sociale, mais la richesse. Pour ceux-là c'est le besoin ou le désir de faire un exemple. Nos exploiters sont un villageois (*Le Meunier et les deux clercs*), un chevalier (*La Vieille...*), un prêtre (*Brunain*), sans oublier les prévôts et le sénéchal sur lesquels nous reviendrons bientôt. Leurs victimes sont des clercs, une paysanne, un vilain, un comte. Nos personnages sont bien interchangeables. Les conteurs n'incriminent ni n'épargnent aucune classe sociale. Ils s'érigent en arbitres, du voleur et du volé, en s'en tenant à la

---

<sup>57</sup> A. Serper, « Le monde culturel des fabliaux », art. cit., p. 398.

nature du vol, à ses circonstances, à la personnalité du voleur et de sa victime. Ils définissent une attitude en face de l'argent et du pouvoir. Le vrai débat est entre la richesse et la nécessité, l'avarice et la largesse, ou, plus concrètement, entre tout détenteur de biens ou de pouvoir et tout nécessiteux. Aussi est-il normal que, parmi les riches et les avarés, figurent les représentants de catégories sociales historiquement privilégiées : les prêtres par exemple.

L'occasion nous est donnée ici de montrer les limites de l'article de K. Kasprzyck. C'est avant tout la critique de Nykrog qui, dans un chapitre de sa thèse<sup>58</sup>, prétend démontrer que, dans le conflit érotique, le succès ou l'échec, soit de l'amant soit du mari, sont liés à leur condition sociale. Or, c'est également dans les limites du corpus des fabliaux érotiques et en particulier des fabliaux à triangle<sup>59</sup> que K. Kasprzyck démontre que, pour une même fonction, les protagonistes sont interchangeables, indépendamment de leur condition. Les exemples analysés par K. Kasprzyck pour justifier sa théorie appartiennent au même corpus des fabliaux érotiques<sup>60</sup>. Pour les autres fabliaux il n'est pas sûr que nous assistions à la même mobilité. Il peut en effet exister entre les protagonistes un conflit moins banal que celui d'une rivalité amoureuse, une relation plus étroitement liée à la structure sociale. Le conflit qui oppose la vieille au prévôt, la vieille au chevalier est celui de l'exploité et de l'exploiteur. On peut bien substituer à la vieille un autre exploité, au prévôt un autre exploiteur. On ne peut supprimer cette relation sans détruire le fabliau. On ne peut même remplacer le prévôt par un autre exploiteur sans arracher la matière même du conte à son temps, sans le détacher de l'histoire qui, précisément, nous renseigne sur l'impopularité des prévôts. Le sénéchal du *Vilain au buffet*, le prévôt à l'aumuche sont par rapport au comte leur seigneur dans une situation si particulière qu'on ne voit pas bien qui pourrait les remplacer si ce n'est un autre sénéchal, un autre prévôt.

Il faut le répéter : « Les fabliaux ne s'affichent pas comme des œuvres d'analyse de la société »<sup>61</sup>, mais, comme le remarquent K. Kasprzyck et A. Serper « l'arrière plan social est une constante du genre »<sup>62</sup> et il y a fort à penser qu'inlassablement les chercheurs tenteront d'y capter quelque

---

<sup>58</sup> P. Nykrog, *Les Fabliaux*, Genève, Droz, 1973, p. 52-66.

<sup>59</sup> A. Serper, « Le monde culturel des fabliaux », art. cit., p. 396-397.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 399-401.

<sup>61</sup> D. Boutet, *Les Fabliaux*, op. cit., p. 87.

<sup>62</sup> A. Serper, « Le monde culturel des fabliaux », art. cit., p. 396.

lumière sur la société qui y est représentée. Pour y parvenir bien des écueils sont à éviter : tel savant signale que ces contes, produits d'une lointaine tradition, se situent hors du temps, un autre recommande de les soumettre au contrôle de l'histoire, un troisième, rappelant qu'il s'agit de bons tours nous met en garde contre les recettes du métier d'amuseur, un autre enfin montre que l'appartenance sociale des personnages n'est qu'un leurre. Est-ce parce que notre sujet, à cause de ses limites, a bénéficié d'un itinéraire plus facile, nous croyons avoir évité tous ces risques, pour aboutir à une conclusion fondée.

Paul BANCOURT



## L'ALLUSION A DAIRE LE ROUX DANS LA *CHANSON DE LA CROISADE ALBIGEOISE*



L'épisode de Daire le Roux occupe une place importante dans le *Roman de Thèbes* ; pourtant il s'agit d'un ajout par rapport au texte de la *Thébaïde* de Stace. Il engage des questions contemporaines concernant le droit féodal, notamment celle du serment de fidélité et les conditions de sa rupture. Un tel sujet importe à la fois à l'économie du roman, puisqu'il met en scène deux frères liés par le serment de laisser le trône à l'autre tous les ans, et à son public. Le prologue destine l'œuvre aux clercs et aux chevaliers<sup>1</sup>, ceux-ci étant concernés par les liens féodaux.

Cet épisode fait l'objet d'une allusion dans un texte très différent, à la fois par la langue, par l'époque et par le genre, qui est la *Chanson de la croisade albigeoise*, une chanson de geste sur XIII<sup>e</sup> siècle relatant les événements, contemporains de sa rédaction, de la croisade contre les « Albigeois », c'est-à-dire les hérétiques. C'est au cours du chapitre XVI<sup>2</sup>, intitulé « la sentence prononcée au concile », que le nom de Daire est mentionné : l'abbé de Bewley, représentant du roi d'Angleterre, demande au pape qu'il se souvienne de « merces e.l jujman de Daire »<sup>3</sup>. Au cours de ce chapitre, qui se déroule pendant le concile de Latran IV (1215), le pape est amené à décider qui du comte de Toulouse, dépossédé de ses terres pour avoir laissé se développer l'hérésie, mais repent, ou de Simon de Montfort, le chef de la croisade, sera le seigneur du domaine de Toulouse.

Les deux textes présentent des scènes de jugement, portant sur une question de droit féodal. Leur rapprochement n'est donc pas surprenant au premier abord, d'autant plus que la *Chanson de la croisade albigeoise* comporte un grand nombre d'allusions à d'autres œuvres, romanesques ou non. Pourtant, faire référence à cet épisode précis soulève d'autres questionnements : pourquoi choisir de faire référence au jugement de Daire, alors que l'issue en reste, sur le plan juridique, ambiguë ? Quelles implications peut avoir cette allusion dans l'épisode du concile de Latran, dans le cadre de la *Chanson* ? Il conviendra d'examiner tout d'abord le

---

<sup>1</sup> *Le Roman de Thèbes*, (éd.) A. Petit, Champion, Champion 2008, vers 14.

<sup>2</sup> *La Chanson de la croisade albigeoise*, (éd.) H. Gougaud, Paris, L.G.F., 1989, p. 226-243.

<sup>3</sup> *Ibidem*, laisse 150, v. 31.

personnage de Daire et l'épisode de son procès dans le *Roman de Thèbes* ; ensuite, où et comment il apparaît dans la *Chanson* ; et enfin quels enjeux de signification engagent cette mention dans le texte.

## LE PERSONNAGE DE DAIRE LE ROUX DANS LE ROMAN DE THEBES

### L'épisode du jugement de Daire

L'épisode consacré à Daire est un récit qui se remarque dans le *Roman de Thèbes* par sa longueur et les enjeux qu'il soulève. Bernard Ribémont<sup>4</sup> en distingue six articulations, la sixième, concentrée sur le jugement de Daire, condensant les enjeux de cet épisode. L'épisode s'ouvre sur la capture du fils de Daire, celui-ci n'étant pas nommé mais évoqué comme le père du prisonnier (vers 7287-7354). Une deuxième partie (vers 7355-7444) constitue l'entrevue de Daire et de son fils envoyé par Polynice pour que la tour lui soit livrée contre la libération du jeune homme. Les questions de la foi jurée et de la trahison se posent pour la première fois (« mout me feroie malement /et mesferoie laidement /et feroie desloiauté, /se traïssoie la cité »<sup>5</sup>). La troisième partie s'étend des vers 7345 à 7494, dans laquelle le fils de Daire retourne auprès de Polynice. Dans la quatrième partie (vers 7495-7688), Daire va auprès d'Étéocle. Le texte propose alors une scène de conseil, dans laquelle Daire essaie de convaincre Étéocle de conclure la paix avec son frère, ce qui rend le roi furieux. Devant le calme de Daire, il va jusqu'à le frapper au visage (vers 7683). Après ce coup, Daire se considère délivré de son serment et livre sa tour aux Grecs dans une cinquième partie de l'épisode. Cependant des guetteurs crient à la trahison et Daire est capturé (vers 7689-7762). Enfin, Daire doit être jugé pour son crime. Étéocle le considère comme coupable et veut qu'il soit exécuté. Daire en revanche garde son calme : il a attaqué son ennemi, qui lui en avait donné l'autorisation (vers 7775 sq) mais il n'a pas trahi, son honneur est donc sauf (vers 7769-74). Les barons d'Étéocle sont réticents à le condamner à mort en raison de la colère immodérée du roi et du lignage de Daire (vers 7829-30) et déplacent le débat vers une autre question : y a-t-il eu trahison ?

Les enjeux du texte sont portés par des termes clefs que l'on retrouve tout au long de cet épisode. La « foi » occupe une place importante : « ja

<sup>4</sup> B. Ribémont, « A propos d'un épisode du *Roman de Thèbes* : la 'Daréide' ou la trahison et le jugement de Daire le Roux », *Revue des Langues romanes*, t. 108-2 (2004), p. 507-525.

<sup>5</sup> *Le Roman de Thèbes*, éd. cit., v. 7397-7400.

jurai ge de ma main destre [...] que je li [le roi] gart et li port foi »<sup>6</sup>, dit Daire. S'il a des réticences, ce n'est pas pour la tour mais « pour la foi de mon seignor. »<sup>7</sup> Avec la question de la foi vient aussi le fait de jurer, que l'on trouve au vers 7405 (« jurastes »), aux vers 7607-7610 : « pour vostre frere et por nos, [...] jurasmes lui sanz engan /que il avroit l'ennor son an ». Par conséquent, le parjure est évoqué, mais pas au sujet de Daire. C'est Etéocle seulement qui est qualifié de la sorte, ce qui pose un premier élément de complexité au procès de Daire : vers 7402, vers 7613, vers 7643. Le terme de trahison est évidemment très présent : le mot apparaît vers 7384, puis 7418, et surtout dans la bouche d'Etéocle après la capture de Daire. Il le qualifie ainsi aux vers 7765, 7768, 7772, 7820, 7849 et de félon aux vers 7786. Le terme fait aussi l'objet du débat des barons, qui l'évoquent aux vers 7902, 7903, 7913. Enfin, un dernier aspect du lexique juridique se compose du vocabulaire du droit et du jugement : Othon propose un « jugement »<sup>8</sup>, le verbe « juger » se retrouve vers 7853, vers 7903 ; Créon est dit versé en « jugement »<sup>9</sup>. L'importance du droit est soulignée par la fréquence d'emploi de ce terme, associé à question de la trahison et du bon jugement, vers 7914, 7915 (associé à « reson »), 7932, 7934, 7941, 7943, 7945, 7955, 7971, 7975.

Le texte pose bien dès lors un problème de droit féodal, qui importe non seulement à l'économie du roman, mais aussi, dans une dimension plus large, au monde médiéval auquel il est destiné.

### Ambiguïté de l'épisode

Cet épisode du *Roman de Thèbes* est complexe, à différents niveaux. D'abord par les questions de droit qu'il soulève, mais aussi parce que ni le personnage de Daire, ni la situation donnée par le roman ne sont faciles à démêler.

\* Complexité du personnage central : Daire n'est pas présenté par le texte comme un traître pur et simple. Il n'est ni vil, ni dépourvu d'honneur ; dès lors déterminer s'il est effectivement un traître reste difficile à interpréter. Le texte le présente sous différents aspects : il est « sages » et « ot esté en meintes courz »<sup>10</sup>, il parle en premier au conseil du roi, ce qui montre son importance ; mais en même temps, la couleur rousse qui le

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, v. 7378-7380.

<sup>7</sup> *Ibid.*, v. 7396

<sup>8</sup> *Ibid.*, v. 7794.

<sup>9</sup> *Ibid.*, v. 7926.

<sup>10</sup> *Ibid.*, v. 7426.

définit le place sous le signe de la fausseté, de la ruse. (v. 7425-7428) Il hésite ainsi à livrer sa tour pour la libération de son fils, à cause de son serment, mais il change d'avis sur le conseil de sa femme, qui énonce un des problèmes centraux du roman : peut-on demeurer loyal et fidèle à parjure ? (vers 7402) Mais les propos et l'attitude de Daire gardent cette ambiguïté entre conservation de l'honneur et trahison. Bernard Ribémont<sup>11</sup> remarque ainsi que certains qualificatifs du personnage peuvent être interprétés dans un sens positif ou négatif : ainsi, il est dit « engingnouz » (vers 7428), ce qui peut signifier aussi bien « sage » que « rusé ». De même, Daire attend de prendre une « acheson » (vers 7431), ce qui peut être interprété, selon Ribémont, comme l'attente d'un prétexte fourni par Étéocle pour se défaire de son serment, ou, de façon plus péjorative, comme une trahison<sup>12</sup>. Le texte maintient donc une ambiguïté qui empêche de faire de Daire un simple exemple de trahison, afin de pouvoir mieux s'interroger sur ce qui fait la trahison<sup>13</sup>.

\* Ambiguïté de la situation : Elle repose en effet sur une position inconfortable : la foi jurée est-elle encore valable par rapport à un suzerain parjure ? La position d'Étéocle dans cet épisode est ainsi ambivalente, il n'a pas le droit de son côté pour désigner Daire comme coupable. Il est en effet montré comme étant un roi colérique, facile à provoquer et « d'ire esprent »<sup>14</sup>, sans modération, ce qui est pourtant une vertu nécessaire pour rendre la justice, comme le rappelle Créon, figure de sage : « Mout haz, fet il, enrievreté/et sorfait en grant pouesté »<sup>15</sup>. Il n'hésite pas à humilier son vassal s'il le contredit : il rappelle à Daire qu'il n'est qu'un vavasseur (vers 7589) et lui reproche son avarice (vers 7594-7598), portant atteinte à son honneur. Le narrateur lui-même souligne que « li roi s'irest et tence fort/ et si set bien que il a tort ».<sup>16</sup> Étéocle peut craindre en effet que ses barons se rallient à Daire après que celui-ci ait livré sa tour aux Grecs et ait été capturé (vers 7733-7740). De fait, son ordre d'exécuter Daire est contesté par ses barons, qui veulent qu'il y ait un procès. Ils déplacent le jugement vers

---

<sup>11</sup> B. Ribémont, « A propos d'un épisode du *Roman de Thèbes* : la 'Daréide' ou la trahison et le jugement de Daire le Roux », art. cit., p. 514.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 515.

<sup>13</sup> Le manuscrit S tente de remédier à l'ambiguïté en faisant des rajouts au sujet de Daire, afin de le tirer du côté de la trahison sans qu'il y ait hésitation. Mais, comme le souligne Bernard Ribémont, il s'agit là d'une interprétation « un peu lourde » qui montre plutôt que le scribe « a bien senti l'ambiguïté du personnage de Daire, ambiguïté qui l'a gêné », *ibidem*, p. 516.

<sup>14</sup> *Le Roman de Thèbes*, v. 7682.

<sup>15</sup> *Ibidem*, v. 7871-7872.

<sup>16</sup> *Ibidem*, v. 7633-7634.

une autre question que celle demandée par Etéocle, celle de savoir si Daire a effectivement trahi.

### **Le jugement de Daire**

La complexité de l'épisode fait du jugement de Daire un débat insoluble pour les personnages. Le procès reprend les différents éléments préparés par les événements précédents de l'épisode sous une forme juridique. La question de la trahison, de la foi, de la parole donnée est discutée par une assemblée de seigneurs. Leurs arguments en faveur ou contre Daire se succèdent : Othon considère que Daire n'a pas trahi, car c'est Etéocle qui l'a offensé en le frappant et lui a donné toute liberté de lui nuire (vers 7917-7920.). Pour Créon, c'est Daire qui est en tort, puisqu'il n'a pas demandé réparation au roi en le défiant (vers 7930-7934). Toutefois, le procès se retrouve dans une impasse, sans issue juridique possible puisque le nœud du problème, à savoir le non respect du serment entre Etéocle et Polynice, n'est pas soulevé.

Convoquer la référence au jugement de Daire dans une scène de jugement de la *Chanson de la croisade* vient suggérer un parallèle entre les deux passages. La *Chanson* propose en effet une scène de jugement avec une situation similaire, posant également la question du droit. En effet, le débat du concile est aussi marqué d'ambiguïté : Simon de Montfort a conquis le domaine de Toulouse mais en a maltraité et trompé les habitants. Sa conquête est-elle légitime et toujours valable ? L'a-t-il conquis pour l'Eglise, comme il le clame, ou pour son profit personnel ? D'autre part, est-il possible de déposséder le comte de Toulouse, d'en faire un mendiant, malgré son lignage ? A-t-il servi fidèlement le pape ou est-il toujours du côté des hérétiques ?

La référence au jugement de Daire convoque ainsi dans un autre texte des enjeux similaires, adaptés à la situation de ce texte, mais convoque aussi la complexité de l'épisode.

## **DAIRE DANS LA *CHANSON DE LA CROISADE ALBIGOISE***

### **La croisade contre les Albigeois**

« Albigeois » est le nom que l'Eglise donne aux méridionaux considérés comme hérétiques, et plus particulièrement les Cathares. L'hérésie préoccupe assez peu l'Eglise jusqu'au pontificat d'Innocent III, soucieux de porter à son apogée la théocratie pontificale, que des actions d'ampleur

pour arrêter l'hérésie sont mises en place. Il multiplie les rappels à l'ordre dans le Midi, dépêche des prédicateurs et veut envoyer une expédition militaire pour éradiquer l'hérésie. Dans ce contexte, l'assassinat du légat du pape en 1208 est perçu comme un défi lancé à la papauté et à l'Eglise et demande pour seule réaction adéquate une reconquête du Midi, gangrené par l'hérésie, par les armes.

Le pape lance un appel à la première croisade intérieure à la chrétienté latine, qui va durer vingt ans, de 1209 à 1229. Comme pour les croisades en Terre Sainte, dont l'enjeu était la libération du tombeau du Christ, il s'agit d'un « pèlerinage en arme »<sup>17</sup> dont les participants sont protégés par l'Eglise et ont droit à la rémission de leurs péchés.

Les croisés profitent des divisions qui existent entre les principautés les plus puissantes et bénéficient également de la coopération de certaines régions dans leur progression. Ce n'est qu'avec Raymond VII, le « jeune comte » de la *Chanson de la croisade*, qu'une forme de résistance s'organise contre les croisés, après 1215, notamment parce que la croisade est perçue comme étant motivée par un désir de conquête en plus de la seule ferveur religieuse. Dès le début de la croisade en effet, les croisés s'attaquent à des domaines qui ne sont pas foyers de l'hérésie, comme Béziers, prise le 22 juillet 1209, dont les habitants sont massacrés (laissez 12 à 22 de la *Chanson de la croisade*). Après la prise de Béziers, les croisés massacrent la population et véhiculent la peur dans la région. Les habitants se réfugient à Carcassonne, assiégée et prise à son tour le 15 août 1209, dont le récit est fait dans les laisses 23 à 33. Le domaine du vicomte de Béziers tombe entre les mains des croisés, dont Simon de Montfort, figure-clef de la *Chanson de la croisade*, est désigné comme chef. Il reste dans le Midi avec un petit nombre de chevaliers, français pour la plupart, et pacifie la région avant d'entreprendre la conquête du comté de Toulouse. « La croisade était passée des mains des légats pontificaux à celles de Simon de Montfort »<sup>18</sup>. Le roi d'Aragon intervient en 1213 pour soutenir ses vassaux et arrêter Simon de Montfort, mais subit une lourde défaite à Muret. La première partie de la *Chanson* s'arrête ici.

Les protestations contre Simon de Montfort sont assez lentes à se former. Celui-ci se voit reconnaître la souveraineté sur le comté de Toulouse au concile de Latran en 1215, épisode longuement mis en scène dans la *Chanson de la croisade* (laissez 143 à 152). C'est Raymond VII qui par la suite organise sa chevalerie pour repousser Simon de Montfort et récupérer son domaine. Le conflit se cristallise autour de la ville de

<sup>17</sup> M. Balard, « Croisades », *Dictionnaire du Moyen-Age*, Paris, PUF, 2002, p. 371

<sup>18</sup> M. Bourin-Derruau, *Nouvelle histoire de la France médiévale*, t. 4, Paris, Seuil, 1990, p. 166.

Toulouse, dont Montfort fait le siège en 1217 et où il trouve la mort. La fin de la deuxième partie de la *Chanson de la croisade* se consacre ainsi aux combats qui ont lieu autour de Toulouse, depuis l'assaut contre Beaucaire et les représailles qui s'ensuivent.

La mort de Montfort affaiblit considérablement les croisés, dont les positions reculent jusqu'en 1224 sous l'action de Raymond VII. La *Chanson de la croisade* s'interrompt sur l'amorce du siège de Toulouse de 1219, mené par le fils du roi de France, futur Louis VIII, qui se soldera sur une victoire toulousaine. Celle-ci ne sera quel de courte durée. Louis VIII récupère les droits sur le comté de Toulouse et son successeur, Louis IX, reprend la région en main en 1229 avec le traité de Meaux-Paris.

### *La Chanson de la croisade*

*La Chanson* raconte sur plus de 9500 vers le déroulement de la croisade depuis l'appel du pape en 1208 jusqu'au siège de Toulouse de 1219. Elle a été écrite par deux poètes différents entre 1212 et 1219, soit une rédaction contemporaine des faits. Les deux auteurs n'ont sans doute pas participé directement aux événements mais expriment leur opinion de façon appuyée, bien qu'ils aient deux positions opposées. Le premier, Guillaume de Tudèle (vers 2 et 3), écrit les 130 premières laisses de la *Chanson*, soit 2749 vers, et couvre le début de la croisade, de 1208 à 1213. Favorable aux croisés, il fait l'éloge de plusieurs seigneurs, dont il est vraisemblablement le protégé ; violemment hostile aux hérétiques, il reste élogieux des seigneurs méridionaux, gardant ainsi un point de vue officiel<sup>19</sup> ; position qui a sûrement permis au continuateur anonyme de prendre la suite.

Celui-ci écrit à partir de la laisse 131 à la fin, soit 83 laisses (6811 vers). La transition se fait aussi bien au niveau de la position politique, que de la forme et du ton de l'œuvre. L'anonyme était sans doute un clerc de l'entourage de Raymond VII et se montre hostile aux croisés. Cependant, il ne parle jamais de l'hérésie et présente la croisade comme une invasion des terres du sud par des seigneurs du Nord : les croisés chassent les seigneurs méridionaux comme le comte de Toulouse ou le comte de Foix et sont légitimés par le concile de Latran, bafouant ainsi la justice et le droit, alors qu'ils massacrent ou trompent les populations, notamment Toulouse, comme il est raconté au chapitre XXV, « la contribution forcée et le pillage é Toulouse » (laisses 178 et 179).

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 23.

A la lumière de ces informations, on peut se demander pourquoi le continuateur anonyme a choisi de reprendre l'œuvre inachevée de Guillaume de Tudèle, étant donné que leurs positions sont si différentes. C'est que, selon Michel Zink, « bien qu'appartenant à des partis différents, Guillaume et l'Anonyme ont le même système de valeurs, fondé sur le droit féodal. »<sup>20</sup> Guillaume de Tudèle est certes hostile aux hérétiques, mais pas aux seigneurs méridionaux ; quant à l'Anonyme, il ignore les hérétiques et défend seulement ces seigneurs. La préoccupation de l'Anonyme est avant tout d'ordre juridique : la croisade peut-elle déposséder une famille au profit d'étrangers ? Les vassaux doivent-ils rester fidèles à leur nouveau suzerain ou retourner au service de l'ancien si celui-ci est de retour ? Qu'en est-il des fils ? Doivent-ils être punis, dépossédés à cause de l'erreur de leur père ? etc. Ces questions intéressent notamment l'épisode du concile de Latran, mais sillonnent aussi tout le texte. Le sort des hérétiques étant indifférent à l'Anonyme, il n'y a sans doute rien d'incompatible pour lui dans la partie de Guillaume de Tudèle, qui respecte les seigneurs méridionaux. C'est ainsi la question du droit qui fédère les deux parties, si différentes, de la *Chanson*.

### La mention de Daire

La question du droit imprègne donc toute la *Chanson de la croisade*. En ce sens, convoquer le personnage de Daire n'est donc pas si surprenant qu'il y paraît, tout particulièrement dans le contexte de la mention qui est faite de son procès, dans une scène de débat et de jugement. Il est en effet évoqué dans l'épisode du concile de Latran IV. C'est au cours de ce concile que les exploits de Simon de Montfort sont approuvés, le comte de Toulouse, déchu, quoique le pape se réserve la garde de la Provence pour Raymond VII, le « jeune comte ».

Le récit qui en est fait se trouve aux chapitres XV et XVI de la *Chanson de la croisade*. Le chapitre XVI, intitulé « la sentence prononcée au concile », pose l'enjeu du jugement et du droit. L'objet de la sentence est le suivant : A qui reviennent les terres du comté de Toulouse ? A Simon de Montfort, qui les a conquises au nom de l'Eglise ? Au comte Raymond VI, qui s'est repenti de ses erreurs, et, surtout, à son fils ? Le poète ne soulève donc aucune question religieuse, mais remet en cause la dimension politique de la croisade.

---

<sup>20</sup> *La Chanson de la croisade albigeoise*, p. 27.

L'évocation de Daire a lieu à la laisse 150, dans la bouche de l'abbé de Bewley, au vers 31. La présence d'Anglais, sans doute, n'est pas anodine. Outre la véracité historique, le rôle des Anglais peut être interprété de différentes façons. D'une part, le poète peut exploiter la tension existante alors entre France et Angleterre ; le comte de Toulouse bénéficie de l'appui des ennemis des Français. De plus, leur présence rappelle la filiation qui existe entre le roi d'Angleterre et le jeune comte, puisque celui-ci est son neveu, ce qui renforce sa légitimité et son droit sur le domaine par rapport à Simon de Montfort. Mais la question demeure : pourquoi choisir de placer ici la mention de Daire, et pour quels enjeux ?

#### ENJEUX DE SIGNIFICATION : ETUDE DE L'EPISODE DU CONCILE DE LATRAN

La mention de Daire convoque donc, avec ce nom, les enjeux propres à ce personnage dans le *Roman de Thèbes* ; toutefois cette transposition n'est pas tout à fait transparente et demande une étude plus précise de l'épisode dans lequel elle apparaît.

#### Les forces en présence

L'épisode du concile (laises 143 à 152) confirme Simon de Montfort, et avec lui les croisés, dans leur position dominante et dépouille les comtes de Toulouse et de Foix de leurs domaines. Cet épisode constitue un point crucial de l'œuvre, puisqu'il rend officielle l'injustice faite aux seigneurs méridionaux, et introduit la figure du jeune comte, le futur Raymond VII, et son rôle d'opposant à Simon de Montfort par la suite.

\* Structure : Le passage s'organise autour de l'affrontement verbal des deux camps, pro-croisés et pro-méridionaux, autour de la figure du pape. Cet échange revêt une qualité toute théâtrale, par la vivacité des échanges et la primauté des discours sur l'action. Les passages narratifs sont avant tout destinés à indiquer le passage de la parole d'un personnage à un autre et quelques caractéristiques de celui qui parle. Les deux partis échangent des arguments en faveur de l'un ou de l'autre des seigneurs (Simon de Montfort et le comte de Toulouse). Le soutien à Simon de Montfort, représenté avant tout par l'évêque Foulque, met en avant le fait que Montfort a conquis ces terres pour l'Eglise, avec sa protection, et les lui ôter serait commettre une injustice : « lo comte de Montfort, qu'es vers obediens

/ E filhs de sante Glieiza e lo teus be volens »<sup>21</sup>, « tu tols li la terra e.ls locs e.ls bastimens, / Qu'es per crotz conquerida »<sup>22</sup>. Reprendre ces domaines serait donc les rendre aux hérétiques ou leurs sympathisants. Et reprendre à Simon de Montfort la terre que le pape lui a octroyée serait pour celui-ci revenir sur sa parole, avoir trompé celui qui a combattu pour la croix et pour Dieu : « E doncs s'il so catholic ni per catholics prend », si le comte de Toulouse est un catholique, « La terra que l'autreias, aisso es, la i reprens, / c'aiso que tu li donas es non res e niens »<sup>23</sup>. Reprendre cette terre serait la réduire à rien, à « niens » ; placer le verbe « reprens » et le terme « niens » à la rime renforce l'impression de disparition et d'injustice que subirait Simon de Montfort, véritable croyant, tandis que le comte de Toulouse est pour Foulque un hérétique, ou du moins un sympathisant qui ne devrait pas rivaliser avec Montfort. Cependant Foulque n'est pas présenté comme un personnage digne de confiance. Déjà, au cours de la croisade, il trahit Toulouse en se joignant aux croisés et en approuvant leurs violences, et préfère voir Toulouse en flammes plutôt que rendue à Raimond VI<sup>24</sup>. Il est soutenu par la majeure partie de l'assemblée du concile, alors que quelques individus s'opposent à lui pour défendre le comte et son fils. L'archevêque de Lyon, d'une part, qui relance la réflexion et reprend l'argument de la repentance du comte, puisque celui-ci « pretz la crotz primeiramens/E defendec la Glieiza e fetz sos mandamens »<sup>25</sup>. Le pape reconnaît la violence et les massacres perpétrés par Simon de Montfort, et avec lui les croisés ; Montfort qui « destrui los catolics engal dels eretges »<sup>26</sup> ; accusation qui indigné l'assemblée du concile : « Permeï la cort se levan cada dos, cada tres, / Tuit denant l'Apostoli, e poig an lo [...] »<sup>27</sup>. Le pape, représentant de l'autorité et garant de la morale, reconnaît ainsi que la justice est du côté du comte de Toulouse : il n'a jamais été question que le comte « fos dampnatz ni perdens »<sup>28</sup>, car il ne le considère pas comme coupable<sup>29</sup>. C'est le pape lui-même qui défend le comte et son fils, en insistant sur l'innocence et la jeunesse du jeune comte : il le qualifie d'« efans » qui est « joves » et « nescia res »<sup>30</sup>. Après une telle intervention, il

<sup>21</sup> *Ibidem*, laisse 148, v. 5-6.

<sup>22</sup> *Ibid.*, laisse 148, v. 9-10.

<sup>23</sup> *Ibid.*, laisse 148, v. 20-22.

<sup>24</sup> *Ibid.*, laisse 148, v. 26.

<sup>25</sup> *Ibid.*, laisse 148, v. 43-44.

<sup>26</sup> *Ibid.*, laisse 149, v. 16.

<sup>27</sup> *Ibid.*, laisse 149, v. 19-20.

<sup>28</sup> *Ibid.*, laisse 148, v. 62.

<sup>29</sup> *Ibid.*, laisse 149, v. 40 : « aiso qu'el pas non es ».

<sup>30</sup> *Ibid.*, laisse 149, v. 50.

semble impossible de ne pas rendre au jeune comte, victime innocente, ce qui lui revient de droit. Pourtant l'assemblée refuse d'entendre les arguments du pape : « Senher, no termiatz ges ;/ Anen lo paire e.l filhs lai on promes lor es »<sup>31</sup>. Le pape dès lors commence à céder aux instances du concile, à partir de la laisse 150. L'archevêque d'York intervient à son tour en faveur du jeune comte, avançant son lignage royal (vers 10), avec un argument juridique (il pourra « per dreg raire » sa terre<sup>32</sup>) et moral (en lui demeurent « paratges » et « merces » (v.20), puisque si ses terres lui sont confisquées, ces vertus n'auront plus de valeur). En vain ; le pape ne peut que lui conserver le Venaissin et la Provence. Le dernier argument est avancé par l'abbé de Bewleu, qui représente la voix du roi d'Angleterre. Il lui demande en dernier recours de réviser son jugement en se souvenant de celui de Daire<sup>33</sup>. La mention de Daire représente ainsi le dernier recours pour la cause du comte et de son fils avant que le pape ne reconnaisse son impuissance à rendre justice.

Le débat présente en apparence une succession de raisonnements argumentés ; pourtant il se solde par l'échec du droit et de la justice. Le droit et la raison sont étouffés par le poids du groupe, soit une issue antirationnelle. Ceux qui soutiennent Simon de Montfort, à part l'évêque Foulque, sont un groupe anonyme caractérisé moins par leur juste raisonnement que par leur nombre. Ils sont toujours désignés au pluriel, « cada dos, cada tres »<sup>34</sup> ou le poète indique leur grand nombre : par exemple « cardenals e avesques, arsesques tres cens »<sup>35</sup>, ou encore « de totas partz. »<sup>36</sup> Alors que le pape reconnaît de quel côté se trouve le droit, il doit plier sous la voix du plus grand nombre. La raison et le droit ne sont pas du côté des croisés, mais, comme au combat, la force et le nombre. L'épisode du concile se présente ainsi comme une nouvelle injustice faite aux méridionaux, en la personne du comte et, tout particulièrement, de son fils.

### Le personnage du jeune comte

Lors de l'épisode du concile, le personnage du jeune comte gagne en importance. A partir de ce moment et pour tout le reste de la croisade, il

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, laisse 149, v. 66-67.

<sup>32</sup> *Ibid.*, laisse 150, v. 10.

<sup>33</sup> *Ibid.*, laisse 150, v. 30-31.

<sup>34</sup> *Ibid.*, laisse 149, v. 19.

<sup>35</sup> *Ibid.*, laisse 148, v. 35.

<sup>36</sup> *Ibid.*, laisse 149, v. 66.

est mis en avant par le poète comme une figure de héros, le libérateur de Toulouse, incarnant les vertus méridionales que sont vaillance, honneur et « paratge » ; vertus bafouées par les croisés, notamment pendant le concile, à travers sa personne.

\* Le jeune comte dans l'ensemble de la *Chanson de la croisade* : Le rôle de Raymond VII ne prend de l'importance que dans la partie de l'Anonyme. Sous la plume de Guillaume de Tudèle, le jeune comte n'a qu'un rôle très faible, sans initiative, passif. Il se contente de répondre à l'appel de son père qui veut le présenter à ses hommes (laisse 38), il est racheté contre rançon après la capitulation de Moissac (laisse 123), et il est marié à la fille du roi d'Aragon (laisse 130). Guillaume de Tudèle le présente moins comme un acteur que comme un élément du récit qu'il faut inclure parce que tel événement s'est produit, et que par souci de vérité il faut inscrire. En revanche, dans la partie de l'Anonyme, le jeune comte gagne en consistance. Il est beaucoup plus présent et beaucoup plus actif à partir de l'épisode du concile, où il est présenté comme un enfant pur et de noble naissance, puis il devient un chef guerrier et vertueux, incarnant les valeurs du Sud. Dès la fin du concile et de retour en Provence, il se présente comme un adversaire de Simon de Montfort. Lors du siège de Beaucaire, il dirige lui-même l'assaut et c'est là qu'il est reconnu par les alliés de Toulouse comme dernier rempart pour défendre l'honneur : « Pel cors santa Maria, cui ieu prec e azor, / Si non etz pros et savis, no sabem mai auctor / Mos que Pretz et Paratges pert la gra e la flor ». <sup>37</sup>

Autour de ce personnage se posent donc les questions de la fidélité vassalique, et, comme corollaire, l'enjeu de la vertu méridionale et de sa droiture, qu'il incarne, face aux croisés. Ainsi, dans les deux camps, ceux qui ont juré fidélité à Simon de Montfort remettent cette fidélité en question face au jeune comte, qui a le droit et la vertu pour lui. D'abord, les vassaux de Montfort devant Beaucaire constatent que les seigneurs méridionaux, contraints de prêter serment, se rallient malgré tout à Raymond VII car ils considéreront qu'un serment arraché par contrainte ne vaut rien, distinguant le droit et la force : au contraire, le jeune comte est aimé comme le Christ de ses barons, « ilh comte jove per fina amor coral / Amamn mais trop e.l volon que Crist l'esperital. » <sup>38</sup> Une fois encore, la figure du jeune comte est associée au Christ, symbolisant la droiture et la justice. Plus tard, les vassaux de Simon de Montfort posent à nouveau la question du serment. Les Toulousains ont-ils eu tort de trahir Montfort,

---

<sup>37</sup>*Ibid.*, laisse 163, v. 15-17.

<sup>38</sup>*Ibid.*, laisse 169, v. 9-10.

leur nouveau seigneur, à qui ils avaient juré fidélité, alors que celui-ci les a trompés et maltraités ?<sup>39</sup> Simon de Montfort se situe alors du côté de la force brutale, contraignante, et non pas du droit, sinon ses vassaux ne l'auraient pas trahi au profit du jeune comte, vertueux, et qu'ils aiment.

A mesure que le texte avance, la figure du jeune comte prend de l'ampleur. Il est reconnu comme seigneur légitime par le peuple toulousain, pour qui il est « lo rics valens coms joves e.l senher dreituriers »<sup>40</sup>, vertueux et droit. Ainsi, au retour du comte de Toulouse et de son fils à Toulouse après les excès de Simon de Montfort, ceux-ci sont accueillis comme des sauveurs. Avec eux revient l'espoir, mais aussi Pretz et Paratges :

« E.l lugans e la estela, que nos es esclaritz,  
C'aiso es nostre senher, que sol estre peritz.  
Per que Pretz et Paratges, que era sebelhitz,  
Es vius e restauratz e sanatz e gueritz »<sup>41</sup>

Le jeune comte est comparé à la lumière et à une étoile, qui redonne vie aux vertus du Sud : leur force nouvelle est suggérée par l'énumération et la redondance du lexique utilisé, ainsi que le rythme régulier du vers. De la même façon, son intervention lors de la bataille de l'esplanade de Saint-Sauveur est miraculeuse, marquée par un caractère solaire : il apparaît grâce à l'intervention de Jésus Christ, « lo filhs de la Verges [...] lor trames una joya ab un ram d'olivier, una clara estale e.l lugan montaner »<sup>42</sup> ; comparé à une étoile, il apporte la lumière et la victoire. Dieu est de son côté, lors de son arrivée il accomplit un miracle : « Dieus li fe miracle et signe vertadier »<sup>43</sup>. Associé à Jésus, à Dieu et au droit, le jeune comte incarne de plus les vertus cardinales de la société méridionale. Le poète le dépeint ainsi non seulement comme le seigneur légitime de Toulouse, à qui revient le droit venu des hommes et le droit venu de Dieu, mais aussi comme sauveur sur qui veille la volonté divine.

\* Les traits fondamentaux qui le définissent pendant le concile : Tous ces traits sont en germes dans l'épisode du concile, où il est présenté pour la première fois comme personnage important. Mais il est encore enfant,

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, laisse 179, v. 28-42.

<sup>40</sup> *Ibid.*, laisse 197, v. 12.

<sup>41</sup> *Ibid.*, laisse 182, v. 74-77.

<sup>42</sup> *Ibid.*, laisse 201, v. 45-47.

<sup>43</sup> *Ibid.*, laisse 201, v. 50.

innocent, impuissant à résister à l'injustice des prélats. C'est bien l'innocence qui le caractérise en premier lieu : pourquoi le fils devrait-il souffrir à cause des fautes du père ? Et des fautes qui sont de plus inexistantes, dit le pape, soucieux de gouverner « per bon dreit »<sup>44</sup>, s'appuyant sur les paroles de Jésus Christ : « pel pecat del paire le filhs non es mespres. »<sup>45</sup> D'autant plus que ce fils n'était qu'un « efans » au début de la croisade, et est désigné ainsi pendant tout le concile.<sup>46</sup> Dans la bouche du pape, le jeune comte est présenté comme une figure d'innocence maximale, ne connaissant ni le bien, ni le mal<sup>47</sup>, ni les subtilités du monde social, proche de la nature<sup>48</sup>, donc d'une simplicité presque ascétique ; vivant retiré du monde, l'enfant répond à un idéal évangélique ; vierge de péché, parfaitement innocent, sans orgueil, et naturellement d'« esperitz cortes »,<sup>49</sup> il ne peut qu'être protégé par la loi divine, « tant joves e tant nescia res. »<sup>50</sup> En plus de ces qualités, il est de lignage royal, « de la plus auta sanc que sia ni que es. »<sup>51</sup> Le superlatif renforce l'importance de ce lignage et l'outrage qu'il y aurait à lui refuser ce à quoi il a droit grâce à celui-ci. Mais au lieu de ramener l'assemblée à la raison, ou du moins de l'émouvoir sur le sort du jeune comte, celle-ci ignore les paroles du pape ; l'injustice qui découle du contraste entre le plaidoyer énoncé par le pape lui-même et l'inertie de l'assemblée en est d'autant plus forte. Mais quoique l'issue du concile soit en faveur de Montfort et des croisés, le jeune comte y est présenté comme un enfant innocent doté de vertus toutes chrétiennes, avec le droit de son côté, qu'il soit humain, par les privilèges que lui octroient son noble lignage, ou divin, puisque la loi de Jésus Christ est de son côté.

\* Le rapport à Daire : Mentionner le jugement de Daire au cours d'un plaidoyer en faveur du jeune comte peut donc sembler paradoxal, étant donné qu'il n'est jamais énoncé si Daire est effectivement coupable dans le *Roman de Thèbes*. En revanche, un lien peut être établi entre eux puisque le sort des deux personnages est lié à un jugement et à l'influence de la parole humaine. De plus, dans les deux jugements, l'issue est atteinte par

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, laisse 149, v. 38.

<sup>45</sup> *Ibid.*, laisse 149, v. 43.

<sup>46</sup> *Ibid.*, laisse 150, v. 50 ; laisse 151, v. 1, v. 14, v. 17, v. 38, v. 51.

<sup>47</sup> *Ibid.*, laisse 150, v. 51 : « no sabia ques era mal ni bes ».

<sup>48</sup> *Ibid.*, laisse 150, v. 52. : « volgra un auzelo o un arc o un bes ».

<sup>49</sup> *Ibid.*, laisse 150, v. 58.

<sup>50</sup> *Ibid.*, laisse 150, v. 50.

<sup>51</sup> *Ibid.*, laisse 150, v. 57.

un biais antirationnel. L'intervention de la fille de Daire émeut Étéocle dans *Thèbes*, alors qu'il était si déterminé à faire exécuter le père de la jeune fille envers les discours raisonnés de ses barons ; l'orgueil, « ergolhs e maleza »<sup>52</sup> et l'inertie de l'assemblée l'emporte sur le droit et la justice énoncé par le pape lui-même. Pour François Pirot<sup>53</sup>, la mention de Daire sert à rappeler la magnanimité d'Étéocle au pape ; or la référence paraît dans ce cas peu louable. Étéocle se soucie peu de la question du droit, à la différence du pape dans la *Chanson*, et suit ses caprices plutôt que sa raison. La signification de la référence à Daire se place sans doute à un autre niveau. En revanche, nous avons vu que cette référence se situe dans le cadre d'une injustice, d'un droit bafoué ; elle permet donc de convoquer dans la *Chanson* les enjeux qui sous-tendent le jugement de Daire le Roux.

On retrouve ainsi la question de la suzeraineté : à qui le domaine de Toulouse revient-il de droit ? A celui qui l'a conquis au nom d'une autorité supérieure, notamment, l'Eglise ? Ou à la famille et au lignage à qui il appartient de façon héréditaire ? Se pose aussi la question du serment, particulièrement important puisque la parole donnée engage l'honneur de l'individu et la cohésion sociale<sup>54</sup>. Il prend en outre à témoin une puissance supérieure (on jure généralement sur des reliques, donc on prend Dieu ou un saint à témoin). Manquer à sa parole est donc une faute grave, et même un crime en droit féodal comme un crime moral, puisqu'on faillit à son honneur et à Dieu<sup>55</sup>. A qui les vassaux doivent-ils alors rester fidèles ? A celui auquel ils ont prêté serment de fidélité en dernier, ou à celui qui a le droit pour lui ? Peut-on se considérer défait de son serment si le seigneur fait violence au vassal ?

Ces questionnements, soulevés par la mention de Daire, se retrouvent dans toute la *Chanson de la croisade* et ont des répercussions dans l'œuvre et les événements qu'elle relate. Mais plutôt que de les poser sans trouver à répondre, l'Anonyme, ayant une position bien définie par rapport à ces enjeux suscités par la croisade, s'efforce de les justifier par le texte.

---

<sup>52</sup>*Ibid.*, laisse 149, v. 37.

<sup>53</sup> F. Pirot, *Recherches sur mes connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, t. 14, 1972, p. 527-528.

<sup>54</sup> G. Giordanengo, « Droit féodal », *Dictionnaire du Moyen Age*, *op. cit.*, p. 444-447.

<sup>55</sup> A. Boureau, « Trahison », *Dictionnaire du Moyen Age*, *op. cit.*, p. 1401.

## Parallèle entre le jugement de Daire dans le *Roman de Thèbes* et la sentence du concile dans la *Chanson de la croisade albigeoise*

La référence à Daire, lourde d'implications, invite à mettre en regard l'épisode de la sentence du concile et celui du jugement de Daire afin de mieux saisir les spécificités des deux textes et les enjeux qui leur sont propres sous des questionnements semblables.

### \* Deux scènes de débat :

- Des structures similaires : dans les deux textes, deux groupes de personnages influents et érudits, les barons d'Étéocle dans le *Roman de Thèbes*, les prélats dans la *Chanson de la croisade*, jugent le sort d'autres personnages : Daire d'une part, Raymond VI et le comte de Foix d'autre part, dont la sentence définitive est prononcée par une figure d'autorité : le roi et le pape. Le motif du jugement concerne une question de droit féodal. Dans le *Roman de Thèbes*, il s'agit de savoir si effectivement Daire a rompu son serment et a trahi le roi ; dans le *Chanson de la croisade*, d'établir à qui reviennent les terres du domaine de Toulouse. Les arguments et les contre-arguments s'échangent avant que l'autorité référente ne rende son jugement. Le jugement de Daire est plus court que la sentence du concile, mais la structure est semblable. De la même façon, le discours domine et les discours argumentatifs se succèdent de part et d'autre. La parole des personnages est légitimée par le savoir que leur prête le poète. Dans *Thèbes*, les trois intervenants ont une formation juridique : Alis « sot mout de jugement »<sup>56</sup>, Othon s'exprime au nom du droit et de la raison : « je par droit et par reson / le desfendrai de traïson »<sup>57</sup> et Créon, « vieux » et « antis »<sup>58</sup> est à la fois sage du fait de son âge et de ses connaissances : « de jugement fu bien pris. »<sup>59</sup> Le narrateur n'émet pas d'autre jugement à leur égard, tandis que l'Anonyme de la *Chanson* est moins neutre dans ses caractérisations et fait sentir son jugement, comme on l'a vu plus haut. Ils sont ainsi invités à réfléchir sur des problèmes juridiques.

- Des questionnements semblables : Les deux épisodes reposent sur une interrogation sur le droit et le jugement. L'« onratz » du fils du comte est plusieurs fois mis en avant (laisse 148, vers 55, laisse 150, vers 10), De

---

<sup>56</sup> *Le Roman de Thèbes*, éd. cit., v. 7897.

<sup>57</sup> *Ibidem*, v. 7915-6.

<sup>58</sup> *Ibid.*, v. 7925.

<sup>59</sup> *Ibid.*, v. 7926.

nombreuses expressions sont construites autour du « dreit » : « jutgem lo dreit »<sup>60</sup>, la « dreitura »<sup>61</sup>, « dreitz e razos »<sup>62</sup>, « governar per bon dreit. »<sup>63</sup> Ces expressions se mêlent aux termes juridiques : « jutgamen »<sup>64</sup>, « dezeretatz »<sup>65</sup>, « aver tort. »<sup>66</sup> Le lexique du droit est, comme on l'a vu, très présent dans les deux textes. A travers l'évocation de Daire dans la *Chanson de la croisade*, l'œuvre convoque les mêmes questions que le *Roman de Thèbes*, que nous avons évoqué plus haut. Il est question, à des degrés divers, de la vassalité. Dans le *Roman de Thèbes*, la question se pose entre Daire le Roux et Etéocle. Celui-ci a-t-il autorisé Daire à lui nuire en le frappant au visage ? Le texte n'apporte pas de réponse à cette question, les avis des uns et des autres étant présentés comme légitimes de part et d'autre. Dans la *Chanson*, la question se pose moins pour le comte de Toulouse que pour ses vassaux : à qui être fidèle de l'ancien ou du nouveau seigneur ? Une réponse est apportée au cours du texte : c'est le seigneur légitime, le comte de Toulouse, qu'il convient de suivre. Non pas parce qu'il était le premier seigneur, mais parce qu'il est vertueux et de haute noblesse, à la différence de Simon de Montfort, présenté comme cruel et orgueilleux. Un autre enjeu du texte est celui du serment et de la parole donnée, important pour l'époque médiévale, au XI<sup>e</sup> siècle comme au XIII<sup>e</sup>, étant donné que les structures sociales étaient semblables. Dans le *Roman de Thèbes*, la question est de savoir si Daire a trahi son serment de fidélité au roi, étant donné que d'une part, celui-ci l'a frappé au visage, et que d'autre part, il est lui-même parjure du serment fait à son frère et a refusé de lui laisser son tour sur le trône. Dans la *Chanson*, c'est la parole du pape et de l'Eglise qui sont mises en cause, sans pour autant sortir de l'orthodoxie. La façon dont le pape est présenté montre qu'il respecte le droit, et veut également respecter sa parole, c'est-à-dire le pardon du comte de Toulouse pour avoir encouragé l'hérésie puisque celui-ci s'est repenti : « ja recep Glieiza pecadors penedens »<sup>67</sup>. Ce n'est pas non plus l'institution qui est accusée de parjure, mais des individus dépeints comme fourbes, rusés, mauvais, comme l'évêque Foulque. Enfin, un troisième enjeu est celui de la trahison et du pardon. Dans le *Roman de Thèbes*, c'est

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, laisse 149, v. 2 ; ainsi que laisse 150, v. 12.

<sup>61</sup> *Ibid.*, laisse 149, v. 10

<sup>62</sup> *Ibid.*, laisse 149, v. 33.

<sup>63</sup> *Ibid.*, laisse 149, v. 38.

<sup>64</sup> *Ibid.*, laisse 150, v. 31.

<sup>65</sup> *Ibid.*, laisse 151, vers 13.

<sup>66</sup> *Ibid.*, laisse 151, v. 14.

<sup>67</sup> *Ibid.*, laisse 148, v. 63.

évidemment celle de Daire dont il est question, mais comme la trahison est un crime résultant de la rupture du serment de fidélité, et que cette question n'est pas résolue par le texte, celle de la trahison ne l'est pas non plus. Le pardon est accordé à Daire cependant par magnanimité de la part d'Étéocle, par attendrissement devant la peine de la fille de Daire, dont il tombe amoureux en la voyant. Dans la *Chanson*, cette dimension permet de souligner l'innocence du comte de Toulouse et surtout de son fils, et donc l'injustice qu'ils connaissent. Le pardon des péchés de Raymond VI aurait dû être accepté, ce que le pape reconnaît lui-même, tandis que l'assemblée du concile lui refuse ce droit. Les enjeux soulevés par l'épisode du jugement de Daire permettent ainsi de soulever des enjeux analogues, quoique sensiblement différents puisque le contexte et l'enjeu du texte entier ne sont pas les mêmes.

\* Les procédés mis en œuvre

Chaque texte, du fait de sa date de rédaction, de son genre et de ses enjeux, a recours à des procédés différents qui induisent des effets spécifiques.

- Modalisation et énonciation :

Le narrateur du *Roman de Thèbes* reste discret au cours de l'épisode du jugement de Daire. Chaque personnage est présenté de façon succincte et sa parole a autant de valeur que celle de son voisin. Seul Étéocle, qui est caractérisé depuis le début de l'œuvre, attire l'antipathie du lecteur du fait de son manque de jugement et de ses décisions menées par ses passions plus que par sa raison. Mais le jugement de Daire reste, au niveau juridique, ouvert. Dans la *Chanson de la croisade*, la situation est présentée à l'avantage du comte et de son fils. Le poète n'intervient pas directement mais à travers le déroulement du concile, la sympathie qu'éprouve le pape et son impuissance à agir, sans compter le rappel des exactions de Simon de Montfort, les seigneurs méridionaux apparaissent comme victimes de l'injustice des seigneurs du Nord. Il attire donc la sympathie du lecteur vers le comte, vers son fils, et vers le pape, qui, quoiqu'il ait le jugement droit, ne peut rien faire contre le jugement biaisé de l'orgueil croisé.

- Registres :

L'engagement émotionnel est plus fort dans la *Chanson* tout au long de l'épisode, aussi bien lorsque c'est le poète qui s'exprime que les personnages. On retrouve l'indignation du premier pour le sort du comte

et de son fils, que les prélats « encusan [...] mot durament e fort »<sup>68</sup> et lorsqu'il fait une prolepse sur la mort de Simon de Montfort, non sans une certaine joie : « per aquela terra l'an a Tholoza mort,/Don totz le mons alumna e Paratge es estort »<sup>69</sup> ; du pathétique lorsqu'il est question du jeune comte, particulièrement lorsque le pape le présente comme un innocent aux droits bafoués. Au vocabulaire du droit se mêle celui du sentiment, de l'amour ou de la haine, qui vient le tempérer, dans la bouche des adversaires du comte comme de ses partisans : Foulque évoque par exemple les peines de Simon de Montfort, qui « sofre los afans e.ls trebalhs e.ls contens »<sup>70</sup> ; le pape est qualifié de « dreitz e suofrens »<sup>71</sup> ; les prélats sont « ergolhs e maleza »<sup>72</sup> ; le pape est touché dans son « cor »<sup>73</sup> par le sort du jeune comte et voudrait pouvoir être son « amic »<sup>74</sup>. La justice doublée de l'émotion étant du côté de Raymond VII, sa revanche sur les croisés est ainsi légitimée.

L'épisode du *Roman de Thèbes* est marqué par un registre délibératif. Les discours successifs des personnages font appel à la raison de leurs interlocuteurs et du lecteur ; toutefois, puisqu'ils débouchent sur une aporie, que la question de la trahison n'est jamais tranchée, c'est par le pathétique que Daire peut être sauvé. La fille de Daire touche par sa beauté et sa peine à la fois le roi et le lecteur, comme Étéocle, « quant il la voit, mout refreint s'ire »<sup>75</sup>, tandis que les barons les plus âgés remettent en question cette issue peu satisfaisante au niveau du droit : « or le li a fait pardonner/la proiere d'une meschine ! »<sup>76</sup>

- Les personnages en présence : entre similitude et décalage
- + Les figures d'autorité du débat

Les barons d'Étéocle dans le *Roman de Thèbes* sont peu sujet à ambigüité. Ils ont l'autorité, la légitimité et le savoir pour intervenir dans le jugement puisque ce sont des barons du roi, de noble lignage, versés en droit. En apparence les personnages de la *Chanson* relèvent du même modèle, puisque ce sont des hommes d'Eglise hauts placés dans la hiérarchie ecclésiastique, disposant eux aussi d'un savoir juridique.

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, laisse 147, v. 5.

<sup>69</sup> *Ibid.*, laisse 147, v. 21-22.

<sup>70</sup> *Ibid.*, laisse 148, v. 7.

<sup>71</sup> *Ibid.*, laisse 148, v. 54.

<sup>72</sup> *Ibid.*, laisse 149, v. 37.

<sup>73</sup> *Ibid.*, laisse 150, v. 35.

<sup>74</sup> *Ibid.*, laisse 150, v. 36.

<sup>75</sup> *Le Roman de Thèbes*, éd. cit., v. 8032.

<sup>76</sup> *Ibidem*, v. 8104-8105.

Cependant, les adversaires du comte de Toulouse sont décrédibilisés au cours du texte. Foulque, on l'a vu, est présenté comme un personnage peu fiable et proche de Simon de Montfort. Son manque d'honnêteté diminue la valeur de sa parole par rapport à celle des prélats favorables au comte. Son opinion finit par dominer seulement parce qu'il est soutenu par la masse anonyme de l'assemblée, qui acquiesce à ce qu'il dit ou s'indigne des paroles de leurs adversaires. C'est le poids du groupe et pas la valeur de l'argumentation qui l'emporte.

#### + Les figures de souverain

Étéocle est un personnage colérique, refusant d'écouter la parole raisonnable de ses barons. Il veut la mort de Daire par colère jusqu'à ce que son cœur soit touché. Ce n'est pas, ainsi, la raison qui le gouverne, ni la modération. Il apparaît donc comme un roi peu sage, et n'attire la sympathie du lecteur que lorsqu'il s'attendrit sur Salamandre. Il s'oppose donc à la figure du pape dans la *Chanson de la croisade*, motivé par le droit et la justice, mais aussi par sa compassion pour le comte et son fils. Ce qui pourrait apparaître comme faiblesse de sa part, puisqu'il ne parvient pas à s'imposer sur les autres prélats de l'assemblée, permet de le dédouaner de l'injustice subie par les comtes de Toulouse. La comparaison entre les deux figures de souverain montre ainsi leur opposition sur presque tous les plans, à l'exception d'une capacité à s'émouvoir sur le sort d'autrui, bien que ce soit pour des raisons différentes. Convoquer la figure de Daire pour dresser un parallèle entre eux et rappeler à l'un la magnanimité de l'autre paraît alors d'autant plus paradoxale que le pape fait déjà preuve de clémence envers le parti lésé.

#### + Les figures de victimes

Ni Daire ni le comte ne bénéficie des jugements raisonnés qui sont formulés. Le premier doit la vie à l'impression que sa fille a eu sur le roi, l'autre sa dépossession à l'orgueil des croisés et à la ruse de l'évêque de Toulouse, intéressé dans le succès de Simon de Montfort. Convoquer la référence à Daire en dernier recours dans l'argumentation, n'est-ce pas en un sens reconnaître que la raison n'y suffit plus et que c'est au cœur qu'il faut en appeler pour que le droit triomphe ? Cependant, l'impuissance du pape, quelque soit son sentiment par rapport à l'injustice subie par le comte de Toulouse, ne peut rien face à un autre sentiment, plus fort car porté par plus de personnages.

\*Peut-on dès lors considérer comme équivalents les enjeux des textes ?

Dans les deux œuvres, la question du droit est donc posée, et dans chacune elle se solde sur un échec, quoique l'issue soit heureuse dans le *Roman de Thèbes*, puisque Daire a la vie sauve, et malheureuse dans la *Chanson*, comme le comte perd son domaine. Les deux débats sont résolus par le sentiment et pas par la raison. Daire est sauvé par l'amour qu'Étéocle éprouve pour sa fille ; le comte est condamné à cause de la pression de l'assemblée

Convoquer la figure de Daire dans la *Chanson de la croisade* à un tel moment ne vient-il pas dès lors rappeler l'échec de la raison face aux passions humaines, qu'elles soient dues à l'amour ou à l'ambition et l'orgueil, et renchérisse par l'échec du sentiment le plus humain de tous qu'est la pitié ? L'injustice de la croisade est renforcée par l'allusion au personnage de Daire et les enjeux qu'il porte avec lui ; elle permet de s'inscrire dans la contestation de la légitimité de la croisade, qui ne respecte pas le droit et dépouille voire massacre les méridionaux tout au long du texte, indépendamment de leur sensibilité religieuse. Le comte de Toulouse a servi Dieu et le pape, son fils est innocent selon la morale, selon la loi humaine et selon la loi religieuse, mais ni le repentir de l'un, ni le droit de l'autre ne font effet sur les prélats croisés. Ceux-ci privilégient le chef de la croisade et avec lui leurs propres intérêts ; comment, dès lors, demande le texte, la croisade contre les Albigeois peut-elle être cautionnée ?

L'enjeu du *Roman de Thèbes* est différent, d'une part parce qu'il ne rend pas compte d'événements contemporains et douloureux pour leur auteur, et parce qu'il n'appartient pas au même genre. Il pose la question primordiale du droit féodal, mais n'y apporte pas de réponse. En revanche, la sortie de l'aporie se fait grâce à l'introduction d'un nouvel élément littéraire par rapport aux genres antérieurs, et notamment par rapport à la chanson de geste : le sentiment amoureux. Le jugement de Daire abrite ainsi un enjeu romanesque, en valorisant ce sentiment nouveau : l'amour réussit là où la raison et la force échouent.

Pour conclure, il convient de rappeler que l'épisode de Daire est loin d'être un épisode anodin dans le *Roman de Thèbes* ; il engage des questions essentielles pour le texte même comme pour son public, si bien que Bernard Ribémont le lit comme un « miroir [...] par rapport au roman tout entier, dans le sens qu'il éclaire le texte, tout en en concentrant une

problématique essentielle. »<sup>77</sup> Qu'il en soit fait mention dans la *Chanson de la croisade* engage donc des enjeux de signification tout aussi complexes. L'allusion convoque avec le nom de Daire les enjeux de l'épisode : foi jurée, serment et trahison. Mais elle sert aussi l'économie de la *Chanson* elle-même. La complexité de l'épisode du *Roman de Thèbes* met en effet en lumière celle de l'épisode du concile de Latran : loin d'être une simple allusion et un appel à la clémence du pape, la mention de Daire soulève des éléments essentiels qui rejoignent l'enjeu de la *Chanson* même : la croisade a-t-elle encore un fondement légitime ou n'est-elle plus qu'un prétexte pour s'appropriier et piller les terres du Midi, pour bafouer le droit des seigneurs et maltraiter les habitants, étouffer les vertus méridionales ?

Alice FAURE  
CESCM – Université de Poitiers

---

<sup>77</sup> B. Ribémont, « A propos d'un épisode du *Roman de Thèbes* : la 'Daréide' ou la trahison et le jugement de Daire le Roux », art. cit., p. 524.

## LA PLACE DE QUELQUES PETITS ENFANTS DANS LA LITTÉRATURE MÉDIEVALE\*



L'examen des âges de la vie dans les œuvres littéraires médiévales étonne. Si, en effet, l'on ne compte plus les brillants jeunes bacheliers ou chevaliers - en tournoi, à la guerre, en quête d'aventures, au « donoïement », - les hommes mûrs - nobles, vilains, clercs ou prêtres - , les « pucelles » - filles de rois, de vasseurs ou simples bergères -, les grandes dames de cour ou les vilaines rusées, les vieillards chenus, encore fort actifs ou remplis de sagesse, les vieilles femmes dont l'expérience est diversement utile, en revanche, force est bien de constater que les petits enfants ne font que de bien rares apparitions. Il s'agit là d'ailleurs d'un phénomène qui dépasse la littérature puisque la sculpture, les miniatures gardent, si l'on excepte les représentations du Christ-enfant, la même discrétion.

Ajoutons que les textes n'exaltent guère non plus la maternité, de sorte que la formule stéréotypée de fin de conte : « ils se marièrent, ils furent heureux, ils eurent beaucoup d'enfants », pour être appliquée à une œuvre médiévale, devrait le plus souvent être amputée de sa dernière proposition. Ainsi, Erec et Enide se marient ; l'on sait dans quelles conditions et à quel prix ils trouvent le bonheur ; auront-ils des enfants ? Sans doute, puisqu'Erec est roi et qu'il doit assurer sa succession ; mais Chrétien de Troyes ne s'y intéresse pas<sup>1</sup>. Ainsi lorsque l'empereur Conrad aura épousé la belle Liénor et que le sort du sénéchal sera réglé, Jean Renart aura terminé son roman<sup>2</sup>. Il est d'ailleurs clair que les textes médiévaux ne présentent jamais, ou presque, de tableaux de famille avec de petits enfants. Et lorsque de jeunes enfants apparaissent avec leurs parents, ils ne jouent guère qu'un rôle d'utilité dramatique, ils n'existent pas pour eux-mêmes.

---

\*

<sup>1</sup> Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, (éd.) M. Roques, Paris, Champion, 1955.

<sup>2</sup> Jean Renart, *Le roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, (éd.) F. Lecoy, Paris, Champion, 1962.

Bien plus, les descriptions de relations amoureuses, fort nombreuses et parfois fort détaillées, ne sont jamais orientées vers la procréation et les naissances imprévues sont rares. Dans les textes courtois, ce semble assez naturel ; toute considération sur une maternité recherchée ou au contraire évitée serait inçongrue ; l'intérêt du récit, l'orientation que l'auteur lui donne sont ailleurs. Pour reprendre les deux exemples précédents, l'on ne voit vraiment pas ce que ferait un nourrisson au milieu de la forêt aventureuse d'*Erec et Enide* et le *Roman de la Rose* (*Guillaume de Dôle*) se termine vraiment trop rapidement après le mariage impérial pour que l'idée puisse même être émise. De son côté Yseut ne sera, semble-t-il, jamais mère. C'était cependant le but recherché par les barons qui importunèrent tant le roi Marc pour qu'il se mariât ; Marc n'aura pas eu d'enfants, Tristan non plus. Là encore, l'économie du récit l'interdisait ; l'on ne doit pas s'en étonner.

Or dans d'autres catégories de récits où les conditions seraient bien différentes, c'est le même silence sur la petite enfance. Ainsi les fabliaux, qui mettent en scène des familles de tous les groupes sociaux - vilains, bourgeois, chevaliers -, dans la plupart des cas présentent ces familles sans enfants. En outre, le thème si fréquent des relations adultères ne se continue qu'exceptionnellement en naissance illégitime dont le mari aurait à connaître. Il y avait pourtant là matière à développements qui n'auraient pas assurément été plus grinçants que bien d'autres. C'est tout juste si l'on trouve, par exemple, allusion à une femme (de mauvaise vie) : « Ki out .XIII. enfans d'un prestre »<sup>3</sup> ou si l'on entend un vilain se vanter (auprès de Satan) :

« Sire, dist il, je sui si riches,  
Je ne menjus fors blanches miches ;  
S'ai beaus enfanz et bele farne  
Et tant deniers que jes estrame. »<sup>4</sup>

Quels qu'ils soient, les textes ne reflètent donc pas la réalité, car il y a bien eu, aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, des naissances, légitimes ou non, et des familles avec petits enfants ; en outre ils sont en contradiction avec

<sup>3</sup> « La Veuve », v. 476, *Recueil general et complet des fabliaux*, (éd.) A. de Montaiglon et G. Raynaud, t. II, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1877, Fabliau XLIX, p.212.

<sup>4</sup> « Du vilain qui donna son ante au deable », v. 107-110, in *Recueil general et complet des fabliaux*, éd. cit., t. VI, Fabliau CXLI, p. 37-38.

l'enseignement de l'Eglise à cette époque en ce domaine. Il n'y a rien là de très original ; il faudrait néanmoins s'interroger sur ce qu'était la réalité contemporaine et se demander si le silence des textes correspond à une certaine volonté vécue « d'oublier » les enfants tant qu'on ne peut pas les « récupérer » dans le monde des adultes ou à une revanche sur une réalité dans laquelle les enfants, dans bien des cas, seraient trop « encombrants ». La réponse n'est sans doute pas simple.

Le silence sur les enfants est en contradiction avec une autre idée que l'on eût pu croire plus vivace : la vertu d'enfance telle qu'elle aurait dû ressortir de l'enseignement évangélique. La limpidité de l'enfance fait si peu partie des qualités que l'on cherche à promouvoir que Chrétien de Troyes exalte en Perceval la manière dont il tourne le dos à son enfance et que l'auteur de *La Queste del Saint Graal* fait de Galaad un jeune homme chaste, humble, parfait, mais sans présenter ses qualités comme comparables à la transparence d'un enfant. Bref, Galaad, pour parfait qu'il est, « ne redevient pas semblable à un petit enfant ».

Les enfants n'apparaissent qu'après leur « vie cachée », lorsqu'ils sont presque de plain pied avec le monde des adultes. Le sens même du mot « enfance » révèle bien cette ambiguïté : *enfance*, c'est la légèreté digne d'un petit enfant, ou bien ce sont les premiers exploits, les premières réussites, la preuve que, précisément, l'on n'est plus un enfant. Le jeune homme ou la jeune fille ont alors un rôle complet à jouer, y compris dans leurs relations avec leurs parents. Si Perceval a raison de tourner le dos à son enfance, en revanche son attitude brutale envers sa mère est coupable.

Galien lui aussi affronte vivement sa mère pour connaître le nom de son père. Revenu à la cour de son grand-père, l'empereur de Constantinople, à l'âge de quatorze ans<sup>5</sup> il apprend le métier des armes et, un jour, pendant une partie d'échecs, l'un de ses oncles le traite de bâtard. C'est alors qu'il exige des explications de sa mère :

« Mere, Thibers od moi joua a l'eschequier ;  
 Mais ainsi que voloie mon escac revenchier,  
 Mes oncles m'a feru, si qu' il m'a fait saingnier,  
 Et m'appela bastart, si vout fort laidengier.  
 Mais por l'amor de vos je n'i vous pas tencier  
 Et suis venus a vos m'en plaindre et vos prier,  
 Que vos me voilliés dire, comment et quant premier

---

<sup>5</sup> *Galiens li Restorés*, (éd.) E. Stengel, Marburg, 1890, l. xxv, p. 21.

Fustes despucellee et par quel chevalier. »<sup>6</sup>

Et il part à la recherche de son père.

Jouer aux échecs, chevaucher avec adresse, parler avec une telle autorité à sa mère, partir ainsi, ce ne sont plus des actes d'enfant. Galien est déjà dans le camp des adultes.

Il convient de juger de la même façon Robin, le fils du *Vilain de Farbu*, capable de seconder son père et plus astucieux que lui : « Si est mais li siecles menés / Que li fuis engigne le pere. »<sup>7</sup>

Dans ces textes résolument peu natalistes où, très vite, les enfants ne sont plus présentés comme tels, même s'ils ont encore quelques naïvetés, n'est-il pas alors bien vain de chercher des petits enfants ? En fait leur rareté même donne un certain relief à ceux que l'on découvre, mais une autre déception guette peut-être le lecteur : ces enfants auront-ils une ombre de personnalité ?

Bien souvent, il faut le dire d'emblée, ils ne paraissent guère, si l'on peut s'exprimer ainsi, que comme de simples accessoires de théâtre. C'est ainsi que dans le fabliau *De Gombert et des deus clers*, Jean Bodel « utilise » le berceau d'un bébé comme point de repère don't le déplacement provoque le quiproquo central du récit : deux clercs logent chez un brave paysan marié qui a une fille et un bébé au berceau. L'un des clercs s'intéresse pendant la nuit à la jeune fille, l'autre profite d'une absence du mari pour prendre sa place ; en outre il enlève le berceau qui était à la tête du lit et le met auprès de son propre lit. Lorsque le mari rentre dans le noir, il ne trouve plus le berceau, pense s'être trompé de lit et se couche finalement dans le lit près duquel il sent le berceau, c'est-à-dire le lit du clerc<sup>8</sup>. Si le texte ne précisait pas qu'il y avait bien un enfant dans le berceau, l'on pourrait en douter. Le bébé n'est qu'une simple utilité, destinée à justifier le meuble-berceau ; il n'existe pas en lui-même, il n'intéresse pas.

Plus curieusement, « l'enfant qui fu remis au soleil », malgré les quinze ans qu'il passe avec sa famille, ne bénéficie pas d'un meilleur traitement. Pendant que le marchand est parti, sa femme conçoit un enfant d'un bachelier ; elle prétend, devant son mari, que, rêvant la bouche ouverte pendant l'hiver en pensant à lui, elle a avalé un peu de neige. C'est ainsi que l'enfant aurait été conçu. Le mari, quinze ans après, amène le fils sur un marché et le vend. A son retour, il explique à sa femme

<sup>6</sup> *Ibidem*, l. XXIX, p. 31.

<sup>7</sup> Jean Bodel, « Le vilain de Farbu », in *Fabliaux*, (éd.) P. Naudin, Paris, Nizet, 1965, v. 130-131, p. 75.

<sup>8</sup> *Id.*, « De Gombert et des deus clers », in *Fabliaux* éd. cit., v. 95-105, p. 89-90.

que l'enfant a fondu au soleil comme neige<sup>9</sup>. L'enfant, on le voit, n'existe que comme prétexte au conte.

Une œuvre d'un tout autre genre littéraire, le roman de *Guillaume d'Angleterre* confirme les conclusions précédentes. Qu'est-il dit des deux enfants ? D'abord, le roi est heureux d'être bientôt père, mais cette notation rare, tient sans doute en grande partie au fait que le roman « débute comme une légende hagiographique »<sup>10</sup>. Deux jumeaux vont naître dans la forêt où se trouvent seuls Guillaume et la reine. Un loup emporte l'un des enfants ; des marchands le recueillent et découvrent le second ; ils les gardent, les font baptizer :

« Quant li enfant bautisié furent,  
Tant amenderent et tant crurent,  
Et quant vint au chief de dis ans,  
N'ot el monde si biax enfans,  
Ne plus cortois, ne plus haitiés »<sup>11</sup>

Tout est dit sur ces deux enfants. Sans aucunement critiquer le roman par ailleurs, nous devons bien admettre que les deux jumeaux n'existent que pour jouer ensuite un rôle dans l'intrigue, lorsqu'ils seront grands !

Il y a pourtant des cas où l'enfant est le centre d'intérêt d'une scène : juste après sa naissance, dans un contexte souvent merveilleux. Tout se passe comme si les premiers jours de la vie contenaient explicitement l'essentiel du développement du futur adulte ils intéressent alors en fonction de ce devenir de l'individu. L'épopée fournira quelques exemples. Galopin, se présentant à Elie de Saint Gilles, précise :

« A l'are que fui nés ceste paine m'avint  
.IIII. fees i ot ; quant vint al departir ,  
Li une me voloît a son eus detenir ;  
Mais les autres nel varent endurer ne souffrir  
Et prieront a Dieu qui onques ne menti  
Que ja mais ne creusse, tous jors fuisse petis,  
Se n'eusse de lonc que .IIII. piés et demi,  
Et s'alaisse plus tost que cheval ne ronchin ;

<sup>9</sup> *Recueil general et complet des fabliaux*, éd. cit., l.XIV, p. 162-167.

<sup>10</sup> J. Frappier, *Chrétien de Troyes*, Paris, Hatier, 1957, p. 73.

<sup>11</sup> Chrétien de Troyes, *Guillaume d'Angleterre*, (éd.) M. Wilmotte, Paris, Champion, 1962, v. 1341-1345. Un nombre non négligeable de textes raconte des accouchements inconfortables dans les forêts. Ce n'est guère un encouragement à la maternité.

Certes, et je si fac, por voir le vous plevi. »<sup>12</sup>

Or les souvenirs que rapporte Galopin ne constituent pas une exception ; d'autres grands chevaliers ont été gratifiés aussi de dons de fées. Galien, le fils d'Olivier et de Jacqueline, qui mènera une vie exemplaire, mais somme toute bien humaine, de chevalier, bénéficie d'une naissance exceptionnelle. Sa mère, chassée de la cour impériale, accouche près d'une source, assistée de deux fées, Esglantine et Galiene, qui accordent au nom de Dieu des dons prodigieux à l'enfant : il sera hardi comme un lion, toutes les blessures qu'il recevra seront guéries en trois jours, il ne sera jamais victime de trahison, il ne reculera jamais d'un demi-pied au combat, il protégera la Chrétienté contre les païens, etc.<sup>13</sup> Immédiatement après l'enfant est baptisé, puis, presque sans transition, le poète s'intéresse à son éducation de futur chevalier ; il va quitter le monde de l'enfance.

Ce schéma, presque un thème épique, se développe en particulier dans le cycle de *Huon de Bordeaux*. Auberon raconte à Huon les merveilles qui ont entouré sa naissance : grandes réjouissances, dons extraordinaires de quatre fées qui vont transformer Auberon en personnage à la fois féérique et protégé de Dieu<sup>14</sup>. L'auteur du *Roman d'Auberon* reprend l'idée lorsqu'il raconte l'enfance du nain, tout en en modifiant légèrement le détail<sup>15</sup>. De plus, il donne à Auberon un frère jumeau en la personne de Georges et les donsmerveilleux accordés aux deux bébés sont dans une certaine mesure une annonce de leurs exploits futurs<sup>16</sup>. En outre l'auteur de ce roman avait déjà utilisé le thème pour la naissance de Brunehaut, la grand-mère des jumeaux : le soir de la fête, quatre fées étaient venues auprès du berceau de la petite fille pour lui accorder divers dons. Là encore, l'on assistait presque sans transition à des événements qui caractérisent en fait l'entrée de l'enfant dans le monde des responsabilités adultes. Tout au plus était-il dit :

« [...] et Brunehaut toudis  
 Crut en biauté, moult par ot bel le vis.  
 Gente de cors, sage en fais et en dis,  
 Et humle fu as grans et as petis ;

<sup>12</sup> *Elie de Saint Gilles*, (éd.) G. Raynaud, Paris, Didot, 1879, v. 1183-1191.

<sup>13</sup> *Galiens li Restorés*, éd. cit., l. XVI-XIX, p. 12-15.

<sup>14</sup> *Huon de Bordeaux*, (éd.) P. Ruelle, Université libre de Bruxelles, Travaux de la Faculté de Philosophie et de Lettres, t. 20, Bruxelles-Paris, 1960, v. 3508 et suiv.

<sup>15</sup> *Le Roman d'Aubéron*, (éd.) J. Subrenat, Genève, Droz, 1973, p. XXXIX et suiv.

<sup>16</sup> *Ibidem*, v. 1360 et suiv.

Chascuns l'ama, moult esleva ses pris. »<sup>17</sup>

Dans l'utilisation du thème, l'enfant ne présente pas d'intérêt particulier ; il est surtout le support, le prétexte du développement féerique, annonce de sa vie d'adulte<sup>18</sup>, la seule import ante.

Une épopée pourtant consacre environ cinq cents vers à un bébé qui prend un certain relief : *La chanson de Godin*<sup>19</sup>, du cycle de *Huon de Bordeaux* également, puisque le héros est le propre fils de Huon. A peine baptisé, le bébé est enlevé de nuit par l'Aumachour des Roches qui l'emène en Orient pour lui restituer le trône de son grand-père maternel, l'Emir Gaudisse. Voici quelques détails de l'aventure qui méritent d'être relevés. Au moment du rapt, le petit Godin se manifeste ; ce sont ses cris qui guident l'Aumachour vers son berceau : « Li aumachors l'oï plourer griement : / A lui s'en vint, entre ses bras le prent, / L'enfes Godins li rist mout douchement. »<sup>20</sup> Il a souri à l'Aumachour, il va encore sourire à l'équipage du navire qui se prend d'affection pour lui : « Li Sarasin s'en vont mout liement ; / L'enfant on chier car il lor rist souvent. »<sup>21</sup> L'Aumachour en déduit aussitôt avec un enthousiasme presque paternel : « Segnor, dist-il, par le mien escient, / Cis enfes iert de grant entendement »<sup>22</sup> et l'enfant rit de nouveau : « L'enfes li rist, dont ne se pot targier. »<sup>23</sup> C'est alors que l'Aumachour fait l'éloge de Gaudisse et annonce que Godin doit lui succéder sur le trône de Babylone. Tout l'équipage approuve et « Godins rioit quant les oit desraisnier. »<sup>24</sup>

<sup>17</sup> *Ibidem*, v. 462-466.

<sup>18</sup> *Le Roman d'Aubéron* présente deux autres enfants :

- le fils de Georges et de son amie qui naît en plein désert (v. 1898 et suiv.), mais ce qui intéresse l'auteur c'est la situation des parents ; il n'est plus question du fils.

- le Christ, pendant la fuite en Egypte de la Sainte-Famille. La Vierge donne un bain à son fils. L'eau du bain va miraculeusement guérir les blessures de Georges. C'est le thème de la guérison miraculeuse, tel qu'il a été emprunté aux Apocryphes, qui importe. L'auteur ne dit rien de l'enfant Jésus.

<sup>19</sup> *La chanson de Godin*, (éd.) F. Meunier, Université de Louvain, Louvain, 1958. Voir un autre enfant étonnant dans *Enfances Rénier*, (éd.) C. Cremonesi, Istituto editoriale cisalpino, Milano Varese, 1957, v. 1231 et suiv.

<sup>20</sup> *La chanson de Godin*, éd. cit., v. 8479-8481.

<sup>21</sup> *Ibidem*, v. 8595-8496.

<sup>22</sup> *Ibid.*, v. 8501-8502.

<sup>23</sup> *Ibid.*, v. 8510.

<sup>24</sup> *Ibid.*, v. 8525.

Non seulement il semble comprendre la conversation, mais en outre il manifeste sa satisfaction. Or cela tient du prodige, car Godin a été enlevé le soir même de sa naissance, il n'a qu'un jour. Ce ne sont d'ailleurs pas les seuls exploits de cet enfant ; physiquement sa constitution semble à toute épreuve puisque, sur *Je navire*, à défaut de lait :

« Se li donnerent a mangier d'un pouchin ;  
Ensi paissent souvent l'enfant Godin.  
N'ont point de lait : boire li font le vin.  
L'enfes Godins en buvoit au matin ;  
Jones aprist a suchier le roisin. »<sup>25</sup>

Arrivé au château des Roches, il s'alimentera de façon encore plus consistante.

Ainsi Godin apparaî-t-il comme un bébé particulièrement gai, vigoureux au delà de l'ordinaire. L'auteur parle de lui avec un mélange d'attendrissement et d'admiration, mêlant les détails familiers propres à un enfant et les signes d'une précocité vraiment prodigieuse. Or c'est précisément là qu'il faut s'interroger, car l'auteur laisse voir par la même occasion un manque complet de sens des réalités dans son récit. Comme il est difficile dans le contexte de penser à une amplification épique ou à une recherche du comique, l'on aurait assez tendance à expliquer la scène, qui n'est d'ailleurs pas sans un certain charme, par une totale ignorance du monde de l'enfance. Godin est essentiel à l'intrigue, mais le détail montre que l'auteur, en fait, ne sait pas vraiment s'intéresser à son enfance.

Dans certains textes pourtant, un enfant va se doter d'une certaine individualité, jouer un rôle personnel dans le récit. Deux fabliaux permettront de le montrer. Le thème de *la Houce partie* repose pour une bonne part sur l'enfant ; un homme, poussé par sa femme, veut chasser son vieux père qui lui a légué toute sa fortune . Le vieillard réclame une couverture pour se protéger du froid. Exaspéré, le fils envoie son enfant en chercher une dans l'écurie. L'enfant revient, coupe la couverture en deux, n'en donne que la moitié à son grand-père ; il se justifie :

« Je vous en estui la moitié,

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, v. 8613-8617.

Que jà de moi n'en aurez plus.  
Se j'en puis venir au desus,  
Je vous partirai autressi  
Comme vous avez lui parti ;  
Si comme il vous dona l'avoir,  
Tout aussi le vueil-je avoir,  
Que jà de moi n'enporterez  
Fors que tant com vous li donrez.  
Si le lessiez morir chetif,  
Si ferai-je vous, se je vif. »<sup>26</sup>

La moralité explicitée du fabliau est qu'il ne faut pas de son vivant se dessaisir de tous ses biens, même en faveur de son fils. Ce qui importe en fait, c'est la manière dont parle et pense l'enfant, âgé d'une dizaine d'années, semble-t-il. Le ton d'évidence n'est pas simple naïveté ; l'enfant est très conscient du problème :

« En l'ostel fu plus de .XII. anz,  
Tant que li enfez fu jà granz  
Et se sot bien apercevoir.  
Souvent oï ramentevoir  
Que ses taions fist à son père,  
Par quoi il espousa sa mère,  
Et li enfes, quant il l'oï,  
Aine puis nel volt metre en oubli. »<sup>27</sup>

La solution de l'enfant vaut ce qu'elle vaut ; son efficacité morale ne laisse pas à désirer.

Dans un autre fabliau, plus court, un enfant de six ans seulement joue le rôle central. Pendant que son père est au champ, le prêtre vient rendre visite à sa mère. Celle-ci, impatiente, donne machinalement des coups de pieds dans une pierre. Le prêtre la menace des derniers outrages si elle continue, - ce qu'elle fait bien évidemment. Lorsque le père rentre, il veut enlever la pierre mais son enfant l'arrête, lui disant que s'il touche la pierre, le prêtre lui fera subir le même sort qu'à sa mère. Voici la moralité de l'histoire :

---

<sup>26</sup> « La Houce partie », v. 346-356, in *Recueil general et complet des fabliaux*, éd. cit., I, v, p. 94 ; et une autre version, *ibidem*, II, XXX, p. 6.

<sup>27</sup> *Ibid.*, v. 205-212.

« Par ceste fable moustrer voilg  
 Que l'en se gart dou petit eulg  
 Autresinc bien comme del grant.  
 De fol et de petit effant  
 Se fait touz jors mout bon garder,  
 Car il ne sevent riens celer. »<sup>28</sup>

« La vérité sort de la bouche des enfants » qui ignorent les silences hypocrites des adultes et gardent une certaine naïveté. En outre l'enfant, et c'est intéressant, est décrit avec sympathie. Ce n'est pas lui qui est visé malgré la pointe du fabliau, mais bien plutôt le prêtre et sa paroissienne ; cela est si vrai que, dans la version courte de l'histoire, l'enfant n'apparaît guère que pour faire à son père la révélation pénible que l'on sait<sup>29</sup>. En revanche, dans la version développée, cet enfanton : « Qui n'avait pas set anz, non sis, / Mes mout fu sages ; s'ert asis / Au feu qui devant lui adroit »<sup>30</sup>, voit sa mère se lamenter d'attendre si longtemps le prêtre. Personne ne fait attention à lui, il est si jeune : « [...] Et li enfes del feu / Ot bien veü ce qu'il ont fait, / Mes n'en tint parole ne plait. »<sup>31</sup> Lorsque le père revient, l'enfant lui fait fête et son père l'accueille bien. La scène vaut d'être citée pour son affectueuse simplicité, ton bien rare dans un tel contexte :

« Et quant li enfes voit venant  
 Son pere, si li saut encontre.  
 A rentree de l'uis l'encontre,  
 Si li fait joie, si li saut,  
 Et dist : “Biaus peres, Deus vos saut  
 Et doint joie et enneur vos face !”  
 Li preudom son effant enbrace,  
 Si l'emporte joie faisant. »<sup>32</sup>

En définitive, il faut bien confesser une certaine déception au terme de cette quête. Nous n'avons pas voulu faire un relevé exhaustif des petits

<sup>28</sup> « De celui qui bouta la pierre », cité par Jean Rychner, *Contribution à l'étude des fabliaux*, t. 2, Genève, Droz, 1960, v. 109-114, p. 31.

<sup>29</sup> Voir aussi « Du prestre qui fu mis au lardier », où une petite tille de trois ans fait une révélation analogue à son père, in *Recueil general et complet des fabliaux*, éd. cit., II, XXXII, v. 17-24, p. 25.

<sup>30</sup> « De celui qui bouta la pierre », cité par Jean Rychner, *Contribution à l'étude des fabliaux*, op. cit. v. 15-17

<sup>31</sup> *Ibidem*, v. 66-68

<sup>32</sup> *Ibid.*, v. 76-83.

enfants dans la littérature des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, ni même cherché à multiplier les exemples, mais la première évidence reste que les petits enfants ne sont pas légion ; ils n'intéressent pas tant qu'ils ne sont pas aptes à chevaucher et à s'entraîner à la quintaine voire à manier l'épée ou le gourdin, dans un certain milieu et aussi dans certains textes, tant qu'ils n'ont pas l'âge d'aller au marché ou d'aider leur père à l'atelier dans d'autres milieux et d'autres textes, tant qu'ils n'ont pas l'âge de plaire, de courtiser ou d'être courtisés selon le cas, ailleurs encore. Lorsqu'ils apparaissent, c'est le plus souvent comme simple pion, comme figurant utile pour l'intrigue mais négligeable en lui-même, ou encore dans un cadre très stéréotypé comme l'environnement de fées autour d'un berceau, cadre qui permet quelques développements merveilleux et une anticipation, une annonce de la vie du héros dans le monde des adultes. Alors le fabliau *De celui qui bouta la pierre*, dans sa version longue<sup>33</sup>, plus encore que celui de *La houce partie*, mérite d'être relu. Le petit enfant qui attend son père avait frappé par la manière dont l'auteur l'avait campé : tendresse, douceur, gentillesse, spontanéité d'une part, parole malheureuse de qui ne sait pas encore mesurer les conséquences de ce qu'il dit d'autre part. Le tableau est d'autant plus remarquable qu'il est exceptionnel, puisque, nous l'avons vu, dans la très grande majorité des cas, les textes refusent de prêter attention aux petits enfants.

Nous nous interrogeons sur ce phénomène dans une société où les conditions de vie et certaines influences morales auraient semblé devoir se manifester autrement dans les arts. Fallait-il voir alors dans la littérature une évasion, un refus de la réalité, même dans les textes considérés pour d'autres raisons comme particulièrement réalistes ? Peut-on ajouter que ce phénomène manifeste réciproquement l'importance du passage dans le monde des adultes pour renferme même bien jeune ? Il ne commence à être intéressant, à avoir une vie digne de ce nom que lorsqu'il va être productif, lorsque commencent ses enfances au sens médiéval et positif du terme, et le plus tôt est presque toujours le mieux : à huit ans, Galien épuise déjà un cheval à la course ; à quatorze ans, il est un chevalier accompli et parfaitement entraîné<sup>34</sup>. L'essentiel de la vie et même de la jeunesse, à cet âge, reste devant soi, le plus intéressant aussi pour le personnage et sans doute

---

<sup>33</sup> La plus intéressante ; cf. Jean Rychner, *Contribution à l'étude des fabliaux*, op. cit., t. I, (Observations), p. 36-37.

<sup>34</sup> *Galiens li Restorés*, éd. cit., I, XXIII-XXX, p. 18-22.

pour le poète<sup>35</sup>.

Jean SUBRENAT  
CIELAM – Université Aix-Marseille

---

<sup>35</sup> Il ne faudrait pas en conclure qu'il y a un portrait monolithique de l'homme, dès qu'il est considéré comme adulte. M<sup>lle</sup> J. Lods a fort bien montré que « l'enfès », le jeune homme, présente des traits de personnalité souvent très nuancés qui le distinguent des générations plus âgées ; cf. J. Lods, *Le thème de l'enfance dans l'épopée française*, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, t. 3, (1960), p. 58-62.

# THE REPRESENTATION OF RAPE IN JOHN FLETCHER'S *THE TRAGEDIE OF BONDUCA*



John Fletcher's play, *The Tragedie of Bondua*, was produced between 1612 and 1614, and was first performed by the King's Men, the all-male acting company patronised by King James I. It is more an historical romance than a history play itself since it is historically inaccurate. Whilst using the popular story of Boudica's Celtic uprising against the Roman occupation of Britannia in AD 60 to 61 the play is full of anachronisms. However, the whipping of the British queen and the rape of her two daughters following the death of king Prasutagus, Boudica's husband is historically accurate and I would like to concentrate on the representation of the crime of rape and how justice is served in this literary text.

Firstly, however, it is important to outline the statutory place of rape in English law in the Early Modern period. Rape was considered a crime under English law and even priests lost the benefit of clergy after 1576 if they were convicted of rape. I say 'if' because, of course, it was a crime that was very difficult to prove. Furthermore, in the patriarchal social order of this period women were more often seen as male property, belonging to a father or to a husband, so the crime was also against him.<sup>1</sup> It is important to add that rape within marriage was not recognised as a crime,<sup>2</sup> and it is also curious to note that a married woman could only bring a charge of rape against another man if her husband consented.<sup>3</sup> Worse still, it was popularly believed that a woman's sexual pleasure was necessary for the conception of a child so that if a rape victim consequently fell pregnant it implied her enjoyment of the said intercourse so it could not have been rape.<sup>4</sup>

---

\* Cette communication est également disponible dans la vidéothèque de Juslittera à l'adresse suivante : [http://www.juslittera.com/wa\\_files/Samatha\\_20Frenee.mp4](http://www.juslittera.com/wa_files/Samatha_20Frenee.mp4).

<sup>1</sup> S. Mendelson and P. Crawford, *Women in Early Modern England*, Oxford, OUP, 1998, p. 47.

<sup>2</sup> In fact rape within marriage was only recognised by the British courts in 1991. See [https://en.wikipedia.org/wiki/R\\_v\\_R](https://en.wikipedia.org/wiki/R_v_R)

<sup>3</sup> S. Mendelson and P. Crawford, *Women in Early Modern England*, op. cit., p. 47.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

In the literary texts of the Early Modern period the treatment of this crime was ambiguous since it could seemingly prove a man's virility and/or his position of power in the patriarchal social and political order of the day. In Fletcher's many chastity plays and historical romances rape is seen as an integral part of the plot. This can be noted in such plays as *The Faithful Shepherdess* (1608-9), *The Tragedie of Bonduca*, in *Valentinian* (1610-14), and in three other collaborative plays, *The Queen of Corinth* (1616-18), *The Little French Lawyer* (1619-23) and *The Maid in the Mill* (1623) in which rape, or the threat of rape is used as a thematic device.<sup>5</sup>

Now, I would like to ask whether Fletcher introduced such a topic for its sensational effect on the stage or for its didactic values? Such questions are difficult to answer when looking at *The Tragedie of Bonduca* simply because in this historical story the rapes did take place, and in this text they take place before the opening of the play.

In *The Tragedie of Bonduca* rape is given multiple meanings but the most prominent here is the violation of feminine honour. In the Early Modern period a woman's honour was based on her reputation of honesty, obedience and sexual purity. However, such feminine honour is absent in both of Bonduca's daughters since they have already been raped and these acts are clearly presented to the viewers as crimes. The shame and the sin of these rapes are felt and expressed by the daughters repeatedly throughout the play.

"1<sup>st</sup> daughter: O thou god,  
 Thou feared god, if ever to thy justice  
 Insulting wrongs, and ravishments of women,  
 Women deriv'd from thee, their shames, the sufferings  
 Of those that daily fill'd thy Sacrifice  
 With virgin incense, have accesse, now hear me,  
 Now snatch thy thunder up, now on these Romans,  
 Despisers of thy power, of us defacers,  
 Revenge thy self: take to thy killing anger,  
 To make thy great work full, thy justice spoken." (III, I, 26-35)

Further on the second daughter also speaks of their "dishonours" when addressing the gods:

---

<sup>5</sup> The theme of rape in Fletcher's chastity plays is discussed by Nancy Cotton Pearse in her book, *John Fletcher's Chastity Plays: Mirrors of Modesty*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1973. See pages 20, 21, 24, 26, 28, 150-156, 163-165.

"See, heaven,  
O see thy shows stoln from thee; our dishonours,  
*A smoak from the Altar.*  
O sister, our dishonours: can ye be gods,  
And these sins smother'd?" (III, I, 49-52)

The crime of rape is further recognised in the play as one that damages the family's name. This is clearly recognised by Junius, a Roman soldier who falls in love with the second daughter but admits that he dares not love her or his own honour would be compromised because she is effectively damaged property:

"Junius: Did I but love,  
Yet 'twere excusable, my youth would bear it;  
But to love there, and that no time can give me,  
Mine honour dare not ask: shee has been ravish'd" (II, II, 31-34)

Because of the difficulties in proving rape there was enormous social pressure on women to protect their own chastity. In our play, *The Tragedie of Bonduca* very little sympathy is shown for the daughters' rapes. In fact, it is their rebellion, and in particular, their resistance to male control which is seen more as a threat to the stability of the patriarchal social order. This is transparently clear when Bonduca's second daughter says to her uncle: "2<sup>nd</sup> daughter: We will have vengeance for our rapes." (III,V, 69) ;

"To which Caratach replies:  
By \_\_\_\_\_  
You should have kept your legs close then." (III, V, 70-1)

Accused of implicit compliance the rape victims of the literary texts had only one recourse to prove non-complicity: suicide.<sup>6</sup> At the end of this play Bonduca's first daughter refers to two Roman ladies, Lucrecia and Portia, who had killed themselves for this reason, and then she, too, commits suicide. The idea that one's reputation and name is more important than one's life, be it male or female honour, is introduced at the beginning of the play by the Roman commander, Penius when he says: "Penius: I scorn my life, yet dare not lose my name." (II, I, 31) And yet, in the Christianised world suicide was considered a sin. Another recourse needed to be found

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 155-7.

to protect female honour and the compromise solution seemed to be marriage to her rapist.<sup>7</sup> In fact, in Hector Boëce's *Chronicles of Scotland* Boudica's eldest daughter was given in marriage to the Roman who had raped her. In another of Fletcher's plays, *The Queen of Corinth* Merione, the rape victim of the play, should traditionally plead for death but instead she pleads for marriage to her rapist.<sup>8</sup>

However, here, in *The Tragedie of Bonduca*, Bonduca and the first daughter invoke suicide, not marriage, as the only means to protect their honour from the charge of whoredom.<sup>9</sup> This they say to the second daughter when she hesitates to kill herself:

"1<sup>st</sup> Sister: Fie sister, fie,  
What would you live to be?  
Bonduca: A whore still." (IV, IV, 96-97)

Yet still the daughter hesitates. It is only the second argument of death protecting her from further rapes that convinces her to commit suicide:

"2<sup>nd</sup> daughter: O comfort me still, for heavens sake.  
1<sup>st</sup> daughter: Where eternal  
Our youths are, and our beauties; where no Wars come,  
Nor lustful slaves to ravish us.  
2<sup>nd</sup> daughter: That steels me:  
A long farewell to this world. 2<sup>nd</sup> daughter stabs herself and dies."  
(IV, IV, 109-112)

In such scenarios the deaths of the female victims are seen as acts of heroism and defiance against the male conqueror.<sup>10</sup> The first daughter's speech is particularly challenging in this respect:

"1<sup>st</sup> Daughter: Generall,  
Hear me, and mark me well, and look upon me  
Directly in my face, my womans face,  
Whose onely beautie is the hate it bears ye;

<sup>7</sup> S. Frénée-Hutchins, *Boudica's Odyssey in Early Modern England*, Farnham, Ashgate, 2014, p. 151.

<sup>8</sup> N. Cotton Pearse, *John Fletcher's Chastity Plays: Mirrors of Modesty*, *op. cit.*, p. 163.

<sup>9</sup> S. Frénée-Hutchins, *Boudica's Odyssey in Early Modern England*, *op. cit.*, p. 143.

<sup>10</sup> *Id.*, « Taming the Heart of the Wild: The Domestication of Women in John Fletcher's *Tragedie of Bonduca* », *Gender Studies*, 12(1), 177-193, <https://doi.org/10.2478/genst-2013-0011>, p. 187-8.

See with thy narrowest eyes, thy sharpest wishes,  
Into my soul, and see what there inhabits;  
See if one fear, one shadow of a terrour,  
One palenesse dare appear but from my anger,  
To lay hold on your mercies. No, ye fools,  
Poor Fortunes fools, we were not born for triumphs,  
To follow your gay sports, and fill your slaves  
With hoots and acclamations." (IV, IV, 50-61)

Yet, how can this be justice? The play itself is called a tragedy and although it ends in a happy reconciliation between the male protagonists it only ends in death for the women. This is the tragedy; the suicides of the three women saves their feminine honour from the taint of complicity in their rapes but it is not justice. The justice that Bonduca and her daughters demand is revenge against their attackers, to which ends they invoke the gods and stir up rebellion. Bonduca says:

"Bonduca:Ye powerfull gods of *Britain*, hear our prayers;  
Hear us you great Revengers, and this day  
Take pitie from our swords, doubt from our valours,  
Double the sad remembrance of our wrongs  
In every brest: the vengeance due to those  
Make infinite and endless."(III, I, 2-7)

In this light the prime motive of Bonduca and her daughters for the rebellion throughout the play is one of revenge. In fact, we can even argue that Fletcher is presenting rape as a valid argument for rebellion, particularly when living under an absolutist who abuses his position of power. This might explain the popularity of the myth of Lucretia as a moral and political lesson.<sup>11</sup> Her rape and suicide led to the popular uprising against the Tarquin dynasty, led by Junius Brutus, the legendary founder of Britain. The overthrow of the Roman monarchy then led to the establishment of the Roman Republic. However, such references in a play performed by the King's Men is difficult to decipher. It certainly seems that the powerful women in such Fletcherian plays functioned as a challenge to Jacobean absolutism. In the Roman plays imperial corruption and the abuses of power appear to signpost a legitimate road to rebellion. Perhaps we must see this as a censorship oversight of the Jacobean period, or more as a challenge to the imperial threat of the Roman Catholic Church.

---

<sup>11</sup> N. Cotton Pearse, *John Fletcher's Chastity Plays: Mirrors of Modesty*, *op. cit.*, p. 92-94.

Now, to turn the argument on its head I would like to see if rape is represented as at all justified in this play. Was there a double message in order to pass Jacobean censorship?

Some women, especially those who questioned the dominant social order of men on the top were presented as shrews, amazons, witches, and as overly ambitious queens who needed to be domesticated through imprisonment, the deprivation of sleep and food, and even through violence and rape. Those women who could be re-integrated into society were only those who were married off and tamed just as Kate is in Shakespeare's play *The Taming of the Shrew*.

Bonduca and her daughters fed into the social idea of the disobedient woman as something wild and free that had to be controlled. The control in question takes place before the opening of the play but their taming and domestication is frequently referred to. The most disturbing image has to be that of breaking in a wild horse in the ring and comparing this to the rape of a recalcitrant woman. The metaphor of the second daughter as being "crackt i' th' ring" (I, ii, 271) can be a reference to her mental balance but its primary allusion here is to the loss of her virginity through rape, the ring in question being both a metaphor for her vagina and for the girus, which is a training ring for breaking-in horses. "Crack" is also another slang word for vagina, and was part of an Early Modern proverb used to refer to maidservants who were being sexually exploited by their masters.<sup>12</sup> So, not only has Bonduca's daughter been cracked open by rape but she has also been broken in, through violence, like a horse.

In another of Fletcher's plays, *The Little French Lawyer* the character Dinant would like to rape the female protagonist, Lamira in order to break her wilful spirit.

"break that stubborn disobedient will,  
That hath so long held out; that boasted honour,  
I will make equal with a common whore's;  
The spring of chastity, that fed your pride,  
And grew into a river of vain glory,  
I will defile ..."

(V, I, 243-48)<sup>13</sup>

<sup>12</sup> S. Mendelson and P. Crawford, *Women in Early Modern England*, op. cit., p. 107.

<sup>13</sup> N. Cotton Pearse, *John Fletcher's Chastity Plays: Mirrors of Modesty*, op. cit., p. 203.

This threat is again seen in Shakespeare's *Cymbeline* when the villain of the play, Cloten dreams of raping Innogen in order to break down her resistance to him.<sup>14</sup>

“With that suit upon my back will I ravish  
her: first kill him, and in her eyes;  
[...]  
and when my lust hath  
dined - which, as I say, to vex her I will execute in the  
clothes that she so praised - to the court I'll knock her  
back, foot her home again.” (III, V, 136-143)

One further allegory for rape has to be that of taming the new colonies in the Americas. The resistance of Bonduca and her daughters to the Roman occupation of their lands and of their bodies could also represent native resistance to the European empires. The rape of the female's virgin body symbolises the conquest and possession of virgin territory, and its integration into the masculine empires of Ancient Rome and/or James's British Empire in the Early Modern period, but this interpretation depends on your reading of the play. After all, this idea was quite current in the Early Modern period. See, for example, Sir Walter Raleigh's work, *The Discoverie of Guiana* in which Raleigh tells the reader that: “Guiana is a Countrey that hath yet her Maydenhead [because] It hath never been entred by any armie of strength and never conquered and possessed by any Christian Prince.” (p. 115)<sup>15</sup>

However, with the women's resistance in Fletcher's play therein lies a warning of indigenous resistance to colonial occupation, for the women's deaths mark the subjects who got away. As Bonduca stands before her Roman oppressors she claims victory in death:

“Ye should have ti'd up death first, when ye conquer'd  
Ye sweat for us in vain else: see him here,  
He's ours still, and our friend; laughs at your pities;  
And we command him with as easie reins  
As do our enemies. I feel the poison.” (IV, IV, 142-146)

---

<sup>14</sup> S. Frénée-Hutchins, *Boudica's Odyssey in Early Modern England*, op. cit., p. 99.

<sup>15</sup> Sir Walter Raleigh, *The Discovery of the Large, Rich, and Beautiful Empire of Guiana* (1596). Sir Robert Schomburgk (ed.), Hakluyt Society, first Ser., no. 3, New York, 1848. See L. Montrose, «Shaping Fantasies», *Representations*, University of California Press, Spring, 1983, p. 47. [www.jstor.org/stable/2928384](http://www.jstor.org/stable/2928384).

And with that she dies. As we can see from Fletcher's play the text is complex and ambiguous in its representation of rape as a crime. My own view is that Fletcher used this crime for its didactic value in order to illustrate the right and honourable behaviour of both men and women, of subjects and of colonisers during the reign of James I, but it shows very little real sympathy or justice for the rape victim herself.

Samantha FRENEE  
POLEN - Université d'Orléans

# LA REPRESENTATION THEATRALE DE LA VIOLENCE DANS QUELQUES *MIRACLES DE NOSTRE DAME PAR PERSONNAGES*



A la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, la représentation de la violence physique et morale dans les *Miracles de Notre Dame par personnages*<sup>1</sup> a une signification religieuse. La création dramatique reflète un univers troublé par le péché et signale la rupture de l'ordre providentiel<sup>2</sup>.

## LES PUISSANCES ENERGETIQUES

La vision de la dualité du monde partagé entre le bien et le mal génère la structure profonde du Miracle. Dans cette optique, chaque acteur du drame met en jeu une puissance énergétique, efficace dans une situation donnée. Ainsi, le diable et ses représentants sont des forces négatives qui retardent le dénouement de l'aventure spirituelle. Dieu et Notre Dame sont des puissances surnaturelles, donnant le sens positif à l'histoire. Les acteurs, témoins du merveilleux chrétien, sont des forces opérationnelles dans la quête du salut.

Le *Miracle de saint Ignace* (Mir. XXIV) met en scène le martyr, résistant à toutes les pressions destinées à lui faire renier sa foi. La victoire du sujet sur la souffrance montre la progression de l'amour spirituel alors que la haine devient inopérante. Les situations mettent en jeu un procès affectif, afin d'établir une correspondance entre le voir et le croire. Le spectacle de l'endurance du saint provoque la pitié et la conversion des païens. Dans ce Miracle, l'intelligence du coeur est le moteur de l'action, alors que le culte des idoles est incompatible avec les rites chrétiens :

« Ha ! sire Dieux, par ta puissance  
L'entendement des cuers leurs euvres  
Si qu'ilz puissent en bonnes euvres

---

<sup>1</sup> *Les Miracles de Notre Dame par personnages*, (éd.) G. Paris et par U. Robert, 8 tomes, Paris, S.A.T.F., 1876-1893.

<sup>2</sup> C. Raynaud, « Les attentats dûs au péché de l'homme », *La violence au Moyen Age*, XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle, Paris, Le léopard d'or, 1990, p. 25-30.

Et en ta foy si exercer  
 Que de servir veillent cesser  
 A leurs ydoles. » (v. 9-14)

A partir d'une structure profonde de la conversion, la représentation théâtrale de la violence rend compte des mouvements opposés de fermeture et d'ouverture à l'Esprit<sup>3</sup>. L'intérêt dramatique naît des retournements de situation. L'action de l'agresseur, au lieu de détruire la victime, contribue à son élévation spirituelle et suscite l'admiration de deux païens, Abbanes et Gondofore. L'empereur Trajan ordonne qu'on attache Ignace à un poteau afin de le lacérer de pointes de fer, mais le saint ne faiblit pas. L'épreuve du feu n'est pas plus efficace, grâce à l'intervention surnaturelle et au réconfort des anges. La pensée positive annule les effets négatifs de la torture. Trajan, exaspéré par la fermeté du saint, augmente ses tourments dans l'intention de l'affaiblir. Il ordonne qu'on déchire le dos d'Ignace avec des ongles d'acier tranchant, mais cette agression est encore sans effet ; l'empereur envoie le martyr en prison et exige qu'on le laisse trois jours sans boire ni manger. Un ermite réconforte le saint et le soutient dans son jeûne. C'est pourquoi, l'empereur ordonne d'amener les lions afin qu'ils dévorent Ignace. Cependant, les fauves le laissent intact. Trajan renonce à poursuivre la torture, rempli de crainte et vaincu par la force divine. Le Miracle s'achève par la montée de l'âme du glorieux martyr. Abbanes et Gondofore se chargent d'ensevelir le corps. Ces scènes de violence ne sont pas faites pour satisfaire l'instinct de cruauté des spectateurs ; au contraire, elles contribuent à montrer le progrès de la foi et de l'amour spirituel. Un programme spécifique oriente les déplacements des acteurs et représente les forces complexes d'interaction<sup>4</sup>.

Le *Miracle de Robert le Dyable* (Mir. XXXIII) représente un personnage dont la force est celle d'un ouragan qui ravage tout sur son passage. Dans la situation initiale, son père, le duc de Normandie, reproche à son fils de persévérer dans le mal :

« Robert, a quoy tens tu, ne tires ?  
 Il semble que tu empies  
 Et vaulx pix nui que devant hier. » (v. 1-3)

<sup>3</sup> A.J. Greimas, *Du sens II, Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1983, p. 52-53.

<sup>4</sup> Voir E. Landowski, « De quelques conditions sémiotiques de l'interaction », *Actes sémiotiques. Documents*, v, 50, Paris, CNRS, 1983.

La première réplique de Robert peint l'escalade de la violence, une accumulation de méfaits :

« De ces moines batie et lober  
Et de leur tolir et rober.  
Se je scé qu'ilz aient joyaux  
Ne saintuaires bons ne biaux. » (v. 23-26)

L'auteur du Miracle montre le mouvement du personnage, manipulé par une puissance diabolique. La représentation théâtrale met en scène cette recherche obsessionnelle d'occasions de nuire à autrui. Dans la situation d'une scène de pillage, le réalisme dramatique, tout en soulignant la prospérité du monde rural, accentue la souffrance du riche paysan, dépendant de la volonté capricieuse du seigneur.

Il fait aussi apparaître la cruauté de Robert, qui dépouille progressivement sa victime de tous ses biens. Ces images violentes évoquent peut-être la fin du xiv<sup>e</sup> siècle, période de trouble et de mutation<sup>5</sup>.

Puis Robert accélère le rythme de ses actes ; il s'empare du trésor d'une abbaye, tue sept ermites sans hésiter. Cependant, son père, afin de le châtier, ordonne qu'on le bannisse. La révélation de la duchesse, qui a donné son fils au diable, provoque le changement subit de Robert : alors qu'il était un objet, il devient le véritable sujet de l'action. Médiateur de la vengeance divine, il supprime deux de ses compagnons, qui lui renvoyaient une image négative de lui-même. Puis, il demande à l'abbé, qu'il a volé, de donner la clef de son manoir à ses parents, afin qu'ils veillent à la restitution des biens dérobés. Après cette démarche, Robert part à Rome et dit au pape son regret d'avoir commis tant de méfaits. Celui-ci l'écoute et l'envoie à un ermite, qui lui donne l'absolution et lui révèle la pénitence que Dieu lui ordonne d'accomplir. Il devra simuler la folie, rester muet et manger la nourriture qu'il aura enlevée aux chiens. Cette violence qu'il se fait à lui-même sera un moyen de régénérer son âme. Recueilli par l'empereur, il lutte avec un chien pour lui arracher un os et va dormir dans le chenil. Cette scène pénible, symbole de la cupidité bestiale, permet à Robert de progresser vers le bien spirituel.

Lorsque l'armée des païens arrive à Rome, Dieu désigne Robert pour les attaquer. La bataille est à peine représentée. Le mouvement de la mêlée est seulement évoqué. L'auteur insiste davantage sur la force surnaturelle du personnage devenu le chevalier aux blanches armes. La fille de

---

<sup>5</sup> R. Fossier, *Le Moyen Âge*, III, Paris, A. Colin, 1983-1990, p. 84.

l'empereur, muette de naissance, montre le vainqueur, mais son père refuse de la croire. Un chevalier blesse le mystérieux guerrier, lui laissant dans la plaie son fer de lance en signe de reconnaissance. L'empereur promet de donner sa fille et la moitié de son empire à celui qui montrera le fer. Alors, le sénéchal, désirent épouser la jeune fille, invente un stratagème. La jeune fille, choquée violemment par cette imposture, retrouve la parole, dénonce le traître et découvre l'endroit où le fou victorieux a enterré le fer. L'ermite, messager de Dieu, désigne Robert comme le héros, méritant la main de la fille de l'empereur. Ce Miracle multiplie les scènes de violence afin de démontrer l'erreur du personnage ancré dans le mal, mais pouvant accéder au pardon divin grâce au sentiment du repentir et à l'action de la pénitence.

### LES STRUCTURES FAMILIALES : LES FEMMES

Les structures familiales génèrent l'histoire de nombreux Miracles. La désignation des personnages par des termes généraux (le mari, la femme, la fille, l'oncle, le cousin) attire l'attention du spectateur sur l'importance des liens de parenté dans la représentation théâtrale<sup>6</sup>. Les femmes sont des figures centrales dans les *Miracles de Notre Dame par personnages*<sup>7</sup>. Le problème de la peur du sexe est formulé explicitement sous l'angle du péché et de la luxure. Le personnage de la fille non mariée fait souvent l'objet d'un traitement défavorable. Manipulée par les forces du mal, victime du diable, elle provoque des péripéties par son pouvoir de séduction. Les scènes de mariage valorisent cette institution, en accord avec la morale du théâtre religieux. La vie des époux est envisagée du point de vue dramatique. Le mariage ne doit pas être une entrave à la vie spirituelle du couple. Les tableaux de la vie conjugale représentent le conflit entre la chair et l'esprit dans la vie quotidienne. Ainsi, le *Miracle de l'enfant donné au diable* (Mir. I), marqué par une morale sévère, met en lumière la nécessité de l'ascèse et de la chasteté, incompatibles avec le plaisir. En revanche, le *Miracle de saint Alexis* (Mir. XL) évoque l'entente harmonieuse des époux et l'amour spirituel, conformes à l'éthique religieuse.

---

<sup>6</sup> Voir W. Noomen, « Pour une typologie des personnages des *Miracles de Notre Dame* », *Mélanges L. Geschiere*, Amsterdam, 1975, p. 71-85.

<sup>7</sup> A ce propos, voir M. Gonnerman, *Realism in The Miracles de Notre Dame par personnages*, P.H.D., University of Missouri-Columbia, 1985.

Le désir incestueux du père pour sa fille est représenté dans les *Miracles de la fille d'un roy* (Mir. XXXVII) et de *la fille du roy de Hongrie* (Mir. XXIX). L'héroïne, persécutée, démontre son innocence en surmontant toutes les épreuves. Le comportement négatif d'une mère possessive envers son fils modifie l'action et provoque une perturbation. Celle-ci rejette violemment sa belle-fille, qui subit les conséquences de la jalousie. Dans les *Miracles de la fille du roy de Hongrie et du roy Thierry*, (Mir. XXXII) le personnage vainc les assauts de la haine grâce à son courage.

L'affectivité est orientée dans le sens positif lorsqu'elle se distingue de la passion égoïste. Ainsi, l'auteur du *Miracle de un enfant que Nostre Dame resucita* (Mir. XV) accentue les effets pathétiques de la noyade d'un enfant durant le sommeil de sa mère. La scène dramatique de la résurrection du corps est un témoignage, particulièrement attendrissant de l'amour maternel. De même, le *Miracle de saint Sevestre* (Mir. XX) montre la douleur des mères, apprenant que l'empereur Constantin veut sacrifier leurs enfants :

« Nous sommes les dolentes mères  
Qui avons porté en noz flans  
Et norriz ces petiz enfans  
Que mettre voulez a martire. » (v. 268-271)

Le discours des femmes éplorées ébranle la pitié des spectateurs.

L'idéologie qui anime les *Miracles* oriente la représentation des liens de parenté<sup>8</sup>. L'exemple de la mère du pape punie de son orgueil (Mir. XVI) illustre le projet apologétique, inscrit dans les sermons intégrés à certains *Miracles*. Une tension entre la nature et la raison produit la structure profonde du drame. Dans le cycle de *la femme injustement accusée*<sup>9</sup>, la mère du roi est l'opposant au bonheur des époux. La force négative de la trahison et du mensonge régit l'action. La fonction familiale est ainsi adaptée au rôle actantiel dans une optique théâtrale. L'auteur dramatique peint des passions en réorientant les données sociales, mises en situation. Dans les circonstances concrètes du réel, les personnages symboliques ont une dimension humaine. L'interférence ou la dissociation des valeurs font naître l'harmonie ou la rupture.

---

<sup>8</sup> Sur ce point, voir *Les relations de parents dans le monde médiéval*, Senefiance, 26, Aix-en-Provence, C.U.E.R.M.A., 1989.

<sup>9</sup> A. Micha, « La femme injustement accusée dans les *Miracles* de nostre Dame par personnages », *Mélanges G. Cohen*, 1950, p. 85-92.

## L'EXPRESSION DRAMATIQUE DE LA VIOLENCE

La parole dramatique, en particulier les gestes vocaux, est un catalyseur de la charge émotionnelle, signe de la violence perturbatrice. Ainsi, le cri de guerre « haro ! » annonce la venue démoniaque. Le *Miracle de saint Jehan le Paulu*, hermite (Mir. XXX) peint la brutalité de l'agresseur, voulant s'approprier une âme :

« Haro ! ne sçay comment je brasse  
Que cel hermite la déçoive. » (v. 39-40)

L'interjection dramatique fait percevoir au spectateur l'irruption des forces du mal. Le *Miracle de l'evesque que l'arcediacre murtrit* (Mir. III), selon un procédé stéréotypé mais efficace, représente l'explosion de joie mauvaise de l'opposant :

« Haro ! de joye vueil uller,  
Quant tu si bien besongnié as. » (v. 908-909)

Le geste vocal transcrit également la souffrance et le remords du pécheur, qui a commis un acte de violence contre les autres ou contre lui-même. Le langage émotionnel révèle le bouleversement du personnage, ayant perdu sa sérénité. Dans *le Miracle de l'enfant donné au diable* (Mir. I) la mère, ayant fait un pacte avec Satan, exprime sa douleur d'une manière intensive :

« Lasse ! bien me doy destourber  
Quant ensemment me suis forfaite. » (v. 200-201)

La désorganisation de l'octosyllabe rend compte de la brisure de l'être. La sémantique de l'affectivité est renforcée par le signifié rythmique et le référent situationnel, la transgression. A la différence du *Miracle de Théophile*<sup>10</sup>, le nombre d'interjections est réduit au minimum, alors que l'expression du désarroi atteint son paroxysme :

---

<sup>10</sup> Rutebeuf, *Oeuvres complètes*, t. II, Paris, A.J. Picard, 1976, v. 384, p. 194 : « Hé ! Laz, chetis, dolenz que porrai devenir ? »

« Lasse my ! Vous avez voir dit  
Onques puis je n'oy joie au cuer. » (v. 542-543)

La douleur qui se chante n'est pas la douleur qui se voit. Dans le *Miracle de Berthe* (Mir. XXXI), Blancheflour, croyant avoir perdu sa fille, injustement accusée et condamnée à mort, crie sa douleur :

« Hay ! Berthe, mon enfant doulx  
Vostre mort chiérement compére. » (v. 2045-2046)

La parole spectaculaire appuie l'extériorisation des sentiments dans une situation conflictuelle, à un moment crucial du drame<sup>11</sup>.

Dans le *Miracle de l'enfant donné au diable*, le plaidoyer de Notre Dame, en faveur de la mère, en proie au remords, montre l'efficacité de la violence surnaturelle pour sauver le personnage du désespoir. A la requête de l'avocate des pécheurs, la volonté de Dieu neutralise l'action des opposants. Dans cette visée, l'exposé des faits, le contenu informatif est moins important que l'effet, le dépassement de la situation dramatique. L'énoncé du procès est la mise en oeuvre de l'action providentielle. Progressivement, les diables perdent le pouvoir de la parole. Les arguments surnaturels suppriment les possibles réparties des adversaires. L'autorité des locuteurs divins conduit à l'expulsion des agresseurs :

« Or alez tendre ailleurs vo roit :  
A ceste prise avez failli. » (v. 1251-1252)

La répartie du diable ne peut être actualisée dans l'ordre de la grâce.

La relation, qui existe entre l'objet scénique et le discours théâtral, est transformationnelle. L'acte de symbolisation sous-tend l'expression de la violence psychologique. Dans le *Miracle de l'empereur Julien* (Mir. XIII), l'humiliation subie par le personnage passe par l'information visuelle, non linguistique. L'empereur, ayant accepté les pains offerts par Basile, lui donne du foin en retour. Le geste et l'objet montrent le mépris du païen pour le chrétien. L'inférence est inscrite dans la représentation sensible. C'est pourquoi, la distance entre la scène et le spectateur est réduite au minimum. Le support imagé oriente le déchiffrement du message ; dans ce théâtre de l'imaginaire, le geste et l'objet signalent l'instant de la parole, la trajectoire de la pensée. Le discours est porteur d'un sens implicite dont la

---

<sup>11</sup> P. Larthomas, *Le langage dramatique*, Paris, P.U.F, 1989, p. 75 : « Ce qui caractérise ces interjections c'est qu'elles ne signifient pas, au sens strict du terme ».

valeur illocutoire est connotée dans la dérivation allusive : le signe d'une agression humiliante. Dans cette visée, la réplique de Basile est moins une réponse au discours du locuteur qu'une interprétation du message implicite, émis par l'objet et le geste symboliques<sup>12</sup> :

« Et tu l'as pris en tel vilté  
Que tu me fais yci pour pain  
Donner de tes chevaulx le fain.  
Ce n'est pas grant honneur a faire  
A homme de si hault affaire. » (v. 174-178)

La compétence du spectateur est d'ordre culturel. Il sait à l'avance que le foin se donne aux chevaux et non aux hommes. Le sujet regardant voit le jeu de scène en même temps qu'il perçoit la parole dramatique. La réception du discours est conditionnée par le contexte extra-linguistique, le support de l'image mentale.

## L'ESPACE-TEMPS

Le temps de la violence représentée, à la différence du temps raconté, est signifié directement par une image spatialisée. Aussi l'auteur dramatique donne-t-il une densité concrète à la succession des instants. Dans la dynamique de l'action motrice, *le temps est quelque chose du mouvement bien qu'il ne soit pas mouvement*<sup>13</sup>. Les déplacements des personnages dans l'espace théâtral créent un temps fictif, celui de l'histoire. La nonne, qui fut séduite par un chevalier et qui laissa son abbaye (Mir. VII), rompit la continuité de l'espace-temps :

« Et ja quant nuit sera venez  
Et m'atendez en ce lieu la  
Et quant le convent dormira  
Tout coiemment m'en ysteray. » (v. 234-237)

Le dialogue inscrit la mutation de l'être, enregistrée sur une courbe temporelle de la représentation. L'imminence du procès de l'action, la violence de la pulsion sont mises en scène et visualisées par le spectateur, qui se rend compte de l'accélération des événements. La soudaine intervention surnaturelle brise le rythme de l'élan amoureux. A deux

---

<sup>12</sup> Voir C. Kerbrat-Orecchioni, *L'Implicite*, Paris, A. Colin, 1986.

<sup>13</sup> A ce propos, voir P. Ricoeur, *Temps et récit, le temps raconté*, t. III, Paris Seuil, 1945, p. 21.

reprises, l'obstacle de la statue empêche la nonne de réaliser son désir. Cependant, le projet humain, s'opposant au projet divin, le personnage s'efforce de s'arracher à la stagnation du temps :

« Or ne vueil je plus longuement  
Demourer que je ne m'en voise. » (v. 572-573)

Le brusque départ est souligné par les mots de la précipitation. Le geste prend le relais de la parole. Dans l'optique du théâtre religieux, l'action tend à la catastrophe, la damnation de l'âme. La transgression de l'interdit est vécue comme un conflit entre la chair et l'esprit. Dans le *Miracle de l'abbesse grosse* (Mir. II), le désir est senti comme une aliénation, une agitation dans l'espace-temps de la conscience :

« Tant m'est et oultrageuse et fière  
Ceste amour qui si me demaine. » (v. 332-33)

L'impression de malaise est perçue dans l'instant théâtral de la perte de la maîtrise de soi :

« Car votre amour si me maistrie  
Que tout mon sens surmonté a. » (v. 416-417)

L'auteur du *Miracle* a l'art de montrer la violence du désespoir de la nonne après la transgression. La prière pathétique suscite l'intervention de la Vierge, qui la délivre et donne l'enfant qu'elle a conçu à un ermite. Deux religieuses malveillantes, ayant accusé l'abbesse auprès de l'évêque, celui-ci se rend à l'abbaye et fait constater que la nonne est pure ; la confession théâtrale de l'abbesse souligne le retour à un état initial de virginité, humainement impossible, mais rendu divinement possible. L'effacement du temps au plan du corps contraste avec l'écoulement du temps au plan de l'âme, ayant régressé vers l'origine et progressé vers Dieu.

Les péripéties accidentelles du *Miracle de la femme du roy de Portigal* (Mir. IV) sont représentées dans un rythme saccadé. Le roi, sur le point d'épouser la fille d'un châtelain, a l'imprudence de confier la clef de la chambre de sa fiancée au sénéchal. L'agresseur, voulant abuser de la jeune fille, exprime sa volonté d'arriver à ses fins : « De li feray ma volenté. » (v. 643) La victime, ayant pris conscience de la trahison, décide de couper la tête au sénéchal. Celle-ci passe de la décision à l'acte sans transition : « Vez la, c'est fait. » (v. 718).

L'expression tragique de l'irréversible, une formule lapidaire, souligne le résultat du geste<sup>14</sup>. Lors de la nuit de noces, la reine demande à sa cousine de se mettre à sa place dans le lit nuptial et de se lever aussitôt qu'elle le lui dira. Sa complice n'ayant pas tenu sa promesse, la reine veut accomplir un second meurtre et mettre le feu dans le lit afin de faire fuir le roi. L'action est projetée en avant par le discours et la pensée du personnage si bien que le dire et le faire s'enchaînent dans la représentation théâtrale de la pulsion.

L'auteur du *Miracle de saint Guillaume du désert* (Mir. IX) s'inspire de la *Vita sancti Guilielmi eremite*<sup>15</sup>. Les correspondances textuelles sont nombreuses, mais l'expression du mimétisme de la violence est originale. Dans la scène d'exposition, la prière de saint Bernard de Clervaux met l'accent sur le passé de Guillaume, enfermé dans une prison mentale : « La femme son frère a fortrait. » (v. 9) Le personnage a donc un comportement identique quelle que soit la situation ; il reproduit la même attitude négative. Ainsi, sa décision de ne pas reconnaître le pape Innocent est due à un mouvement irrationnel de destruction. La manière brutale dont il chasse l'évêque, qui refuse d'accepter le schisme, montre son obstination à faire le mal : « Vuidiez, Vuidiez. » (v. 131) Alors, l'évêque Jeffroy de Chartres, accompagné de saint Bernard, se rend auprès de Guillaume pour essayer de guérir son âme. La prière et la vision de la croix suffisent à provoquer la métamorphose immédiate du personnage, touché par la grâce. La parole dramatique et le geste théâtral, l'effort de Guillaume pour se relever signifient le passage de la violence à la douceur, le désaveu de sa brutalité et le désir de réparer le mal qu'il a fait. La deuxième partie du drame représente Guillaume, retiré dans le désert. Celui-ci, harcelé par ses serviteurs et les diables, qui le poussent à rentrer en possession de ses terres, s'enfuit et se réfugie dans un ermitage de l'île de Rhodes. Notre Dame, accompagnée de sainte Christine et de sainte Agnès, descend sur terre pour le réconforter et le soigner. L'intervention surnaturelle signifie que le temps de Dieu va remplacer le temps de la violence.

L'auteur du *Miracle* établit un système de correspondances entre une réalité mouvante et la fiction théâtrale, afin d'effacer les effets négatifs de la violence. Au dénouement du *Miracle de saint Jehan le Paulu, hermite* (Mir. XXX), Dieu accorde au pécheur de faire apparaître la fille du roi qu'il a assassinée et jetée au fond d'un puits. L'espace de l'agression se métamorphose en espace de résurrection. Jehan est le meneur de jeu :

<sup>14</sup> P. Larthomas, *Le langage dramatique*, op. cit., p. 161.

<sup>15</sup> Edition dans *Acta Sanctorum*, (éd.) Joannes Bollandus, febr. x, col. 452-462.

« Sire se vo vouloir l'accorde,  
Jusques a ce puiz ci venez,  
Et lez moy estant vous tenez ;  
Et vous, biaux seigneurs, en atour  
Vous mettez d'estre ci entour. » (v. 1472-1475)

Les acteurs privilégiés, participant à l'action, Jehan, le roi et les deux chevaliers prennent place à l'intérieur du cercle des spectateurs<sup>16</sup>. Au centre du puits rond se concentrent les forces de vie, luttant contre les ténèbres de la mort et de la fatalité. Les deux chevaliers descendent dans le vide et tirent la demoiselle hors du puits. Le temps circulaire, expression du recommencement, annule la fin tragique. De même, au dénouement du *Miracle de la fille du roy de Hongrie*, le clerc rapporte la main de l'héroïne, qui s'est mutilée afin d'échapper à l'amour de son père. Le pape demande aux acteurs de se placer autour du seau d'eau dans lequel baigne la main. Le silence et la prière génèrent la réparation miraculeuse. Le simple geste de joindre la main au bras est le signe d'une intervention surnaturelle. Dans cette optique, l'amour est plus fort que la haine.

L'auteur du *Miracle* souligne l'aspect dramatique de la violence. Cependant, les images spectaculaires sont intériorisées dans l'espace de la conscience des personnages résistants ou perturbés. Le discours théâtral montre les effets dégradants du temps destructeur de l'être ; mais dans le sens de l'édification des spectateurs, l'action divine recrée l'ordre et l'harmonie du monde.

Marie-Odile BODENHEIMER

---

<sup>16</sup> H. Rey-Elaud, *Le cercle magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du moyen âge*, Paris, Gallimard, 1973.

