

EKPHRASE ET ALLÉGORIE DANS FLOIRE ET BLANCHEFLEUR

by

PEARCE DENMARK GROOVER

(Under the Direction of Catherine M. Jones)

ABSTRACT

The principal focus of this thesis is an analysis of ekphrasis, i.e. the literary description of a work of art. There are two ekphrastic passages in the second “popular” version of the legend of Floire and Blanchefleur, the *Roman* (c. 1160-1200). An interpretation of the *roman*’s ekphrases of a Golden Cup and of an Empty Tomb distinguishes this second version from the first manifestation of the legend, the *Conte* (c. 1140-1160). The literary import of the *roman*’s ekphrases is understood according to the tradition of exegesis, i.e. an interpretation of literature or art according to its relationship to Christian Scripture and Liturgy. I first define ekphrasis and exegesis according to the mindset of the 12th century. I then distinguish the “popular” ekphrases from the “aristocratic” examples to demonstrate their divergences. Finally, I introduce a close reading of the *roman* in order to assess the significance of that version’s ekphrastic passages.

INDEX WORDS: Ekphrasis, Floire and Blanchefleur, Exegesis, Phenomenology, Hermeneutics, Biblical Interpretation, Gothic Art, Twelfth-Century French Aesthetics, Medieval French Literature, Medieval French Romance, Chivalric Romance

EKPHRASE ET ALLÉGORIE DANS FLOIRE ET BLANCHEFLEUR

by

PEARCE DENMARK GROOVER

BA, The University of Georgia, 2017

A Thesis Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree

MASTER OF ARTS

ATHENS, GEORGIA

2017

© 2017

Pearce Denmark Groover

All Rights Reserved

EKPHRASE ET ALLÉGORIE DANS FLOIRE ET BLANCHEFLEUR

by

PEARCE DENMARK GROOVER

Major Professor: Catherine M. Jones
Committee: Jan Pendergrass
Timothy Raser

Electronic Version Approved:

Suzanne Barbour
Dean of the Graduate School
The University of Georgia
May 2017

DEDICATION

To my friend Mitchell Lewis Flynn III, whose advice and support have instructed me throughout the years.

ACKNOWLEDGEMENTS

First and foremost, I would like to thank Dr. Catherine M. Jones. Her sage counsel not only throughout the process of writing this thesis but also throughout my academic formation has been unparalleled. She witnessed and presided over the waxing of my love for the Middle Ages and for the beautiful precision of the French language.

I would also like to extend my gratitude to the other members of my committee, Dr. Jan Pendergrass and Dr. Timothy Raser. Together with those of Dr. Jones, their many revisions, comments, suggestions and recommendations have been indispensable to my research. I offer my appreciation, as well, to the faculty of the French Program of the Department of Romance Languages, whose keen insight and literary passion has edified my love of French Literature.

I address my specific thanks to Dr. Debra Bell of the French Program. Her profound knowledge of the visual culture of the French Middle Ages nourished in me a considerable admiration for that period and, more importantly, a profound attachment to that country.

I am particularly grateful to Dr. William Kibler and to Dr. Keith Busby, whose informed *avis* helped to facilitate and to establish my interpretation of the multi-dimensional and polysemic *Roman de Floire et Blanchefleur*.

Finally, I wish to acknowledge the guidance that I received from my refined professor Dr. Asen Kirin, of the Department of Art History of the University of Georgia. His mentorship these past four years and the many discussions with him that took place over that period of time were, and remain, invaluable to my ability to recognize that *culture* exceeds any one categorical generalization: it is the ensemble of visual, literary and political history that conveys meaning.

TABLE OF CONTENTS

	Page
ACKNOWLEDGEMENTS	v
CHAPITRE	
I INTRODUCTION	1
Les traditions ekphrastique et exégétique au Moyen âge	14
II LA <i>CIERE</i> COUPE EN OR ET LE TOMBEAU VIDE.....	27
III ALLÉGORIE AUGUSTINENNE ET EKPHRASES	46
BIBLIOGRAPHIE	69
APPENDICES	
A <i>Le Conte de Floire et Blanchefleur</i> , Ekphrase de la coupe en or, vv. 428-522	80
B <i>Le Conte de Floire et Blanchefleur</i> , Ekphrase du faux tombeau, vv. 535-662.....	85
C <i>Le Roman de Floire et Blanchefleur</i> , Ekphrase de la coupe en or, vv. 1340-1404	91
D <i>Le Roman de Floire et Blanchefleur</i> , Ekphrase du tombeau vide, vv. 1431-1467	95

CHAPITRE I

INTRODUCTION

La légende française de Floire et Blanchefleur est l'histoire de deux amants adolescents. Il existe en ancien français deux versions du récit : la version dite « aristocratique » (le « conte ») et la version dite « populaire » (le « roman »).¹ Dans les deux versions, il y a deux objets d'art, une coupe et un tombeau, auxquels les narrateurs consacrent des descriptions ekphrastiques. La version aristocratique a déjà fait l'objet de plusieurs études.² Cette étude vise plutôt les ekphrases du roman, c'est à dire la version populaire. Nous nous intéresserons principalement à trois épisodes dans le roman qui divergent du récit de la version aristocratique et qui nuancent la lecture des ekphrases dans le roman. Avant d'aborder les différences et ajouts propres à ces trois épisodes, il convient d'établir le plan général de la légende, qui s'applique à toutes les deux versions.

¹ Pour la version aristocratique, nous nous référons au *Conte de Floire et de Blanchefleur* de Jean-Luc Leclanche. Pour la version populaire, nous nous référons au *Roman de Floire et Blancheflor* de Margaret M. Pelan. Dans cette étude, toutes citations du conte seront indiquées par l'appellation « version aristocratique ». Pour le roman, nous gardons l'appellation « version populaire ». Cela nous permettra de mieux distinguer la première version, que Leclanche a baptisée le « conte », de la seconde, qu'il appelle le « roman ».

² Pour une discussion sur la thématique chrétienne et pérégrine dans la version aristocratique, voir les études de Bossuat, Delcourt, Méla et François ; pour une discussion sur la symbolique des fleurs, voir Calin, Johnston et Notz ; pour une discussion sur la sexualité, voir Baumgartner, Brown-Grant, Cormier, Gaffney, Gilbert, Gontero, Kinoshita, McCaffrey, Moignet et Wolfzettel ; pour une discussion sur la forme et structure de la version aristocratique, voir Bruckner, Buckbee, Haidu, Krueger, Lacy et Spensley ; pour une discussion sur les origines de la légende, voir Delbouille, Gingras, Grieve, Jones et les études de Leclanche.

La légende générale commence par un roi sarrasin qui guette le chemin vers Compostelle.³ Il embusque avec sa bande sarrasine un groupe de pèlerins français, qui se dirige au lieu de culte du saint martyr. Ils se battent et les sarrasins gagnent. Le roi se saisit d'une dame chrétienne à titre de butin, et la ramène dans son pays. De retour, il offre la chrétienne asservie à sa femme la reine pour qu'elle lui apprenne le français. La reine sarrasine et sa servante chrétienne découvrent en même temps qu'elles sont enceintes, et elles se rendent compte qu'elles ont toutes deux conçu le même jour. Elles accouchent aussi le même jour : lors de la « Pasques flourie » (v. 163, version aristocratique ; v. 225, version populaire). La sarrasine donne naissance à Floire, et la chrétienne, à Blanchefleur. Les deux enfants sont élevés et éduqués ensemble. Ils sont beaux à merveille, et même se ressemblent à la manière de jumeaux. Ils s'aiment fortement dès leur première enfance. Ils sont inséparables, passant tout leur temps ensemble.

Le roi sarrasin, père de Floire, s'oppose à cette union pour deux raisons : d'abord, Blanchefleur est fille de servante. De surcroît, elle est d'une confession différente : le christianisme. Il conçoit de les séparer l'un de l'autre. Floire est envoyé ailleurs pour apprendre la chevalerie. Le roi le laisse croire qu'il retrouvera prochainement son amie. Blanchefleur est contrainte de rester. Le roi ne sait pas comment se débarrasser de la fille. L'idée de la faire tuer lui vient à l'esprit. Mais finalement, il s'est résigné à la vendre en esclavage. Des marchands au port de la ville la convoitent aussitôt qu'ils la voient. Ils proposent une somme énorme, dont une chère coupe en or pur et admirablement travaillée que le roi accepte. Sur le bord est dépeint l'enlèvement d'Hélène par Pâris. Les marchands rentrent avec Blanchefleur dans leur pays, dans

³ Les noms des personnages sont différents dans le roman que dans le conte. Au lieu de *Félix* dans le conte, le roi père de Floire s'appelle *Galeriën* dans le roman. La mère de Blanchefleur, veuve d'un noble inconnu et fille de chevalier français dans le conte, devient la femme du duc d'Olenois dans le roman. La fille-compagnon de Blanchefleur à Babylone s'appelle Glaris dans le conte, et Claris dans le roman.

l'intention de la revendre pour en réaliser un profit. Ils vendent la pucelle à l'émir de Babylone, qui la convoite en vertu de sa grande beauté. Celui-ci la relègue à une immense tour où sont gardées ses concubines. D'autres pucelles sont aussi mises à l'intérieur, et la tour est fortement surveillée. Nul homme ne peut espérer d'y pénétrer, sans surmonter de grands dangers.

La reine, apprenant la nouvelle de la vente de Blanche fleur, en est affligée, mais elle garde son calme. S'attendant à la réaction de son fils, elle conseille au roi de faire construire un tombeau. Il faut faire croire à Floire que Blanche fleur serait morte d'amour pour lui. Sinon il serait outré de connaître le sort de son amie. Le couple sarrasin fait venir de nombreux artisans pour qu'ils façonnent un tombeau par l'art de la magie. Il s'agit d'un faux tombeau, car il n'y a aucun corps à l'intérieur. Les ouvriers taillent des statues pour orner le sépulcre, faisant des représentations des deux amants en marbre et en émaux. Les statues de Floire et Blanche fleur leur ressemblent fort. La magie ayant servi à la construction du tombeau anime aussi les statues, dont l'interaction est déclenchée par le soufflement des vents.

C'est alors que Floire rentre de son séjour d'apprentissage. Du premier coup il ne croit pas que sa bien-aimée soit morte. Mais, face à l'idée de passer le reste de sa vie sans elle, il tente de se suicider. Le roi et la reine sarrasins, voyant combien leur fils en souffre, finissent par lui révéler donc ce que l'on avait fait de Blanche fleur. Courroucé de découvrir cette trahison (mais accablé de joie de savoir que son amie est toujours en vie), il décide de s'en aller à sa recherche. Au cours de sa quête, on reconnaît son extrême angoisse. On lui dit qu'il ressemble à une jeune fille qui venait de passer par là. Car les deux se ressemblent non seulement au point de vue physique, mais aussi par leur air affligé. Il s'agit évidemment de Blanche fleur. Cela l'encourage à pousser plus loin dans sa quête, qui le dirige vers Babylone.

Il arrive à Babylone où il fait la connaissance du pontonnier de la ville, qui l'accueille chez lui, où il lui fait bonne chère. Pourtant, on remarque pendant le dîner que Floire est malheureux. Il ne s'intéresse guère aux mets ni au vin : il languit en silence désespérant de revoir son amie. Son hôte reconnaît que les choses ne vont pas comme il faudrait. Invité à lui révéler la cause de son affliction, Floire lui dévoile la vraie raison pour son voyage à Babylone : secourir son amie. Son hôte s'en émerveille, ayant peur pour lui. C'est un projet dangereux. Il lui décrit la disposition de la Tour aux pucelles de l'émir jaloux, qui est l'endroit où Blanchefleur est gardée. Le jeune héros se montre indétournable de sa quête. Son hôte lui explique comment parvenir donc à l'intérieur de la Tour et lui conseille de défier le portier à une partie d'échecs. En gagnant, Floire gagnera sans doute aussi la fidélité du portier, qui l'aidera à en franchir le seuil.

Le lendemain, Floire se rend à la tour où il rencontre le portier et, selon les conseils du pontonnier, le défie à une partie d'échecs. Floire gagne et, en signe de largesse, remet au portier tous les gains de la partie. La coupe en or en fait partie. Le portier, ému par la générosité du jeune prince, lui avoue sa fidélité. Par la suite, Floire lui révèle la véritable raison pour laquelle il veut entrer dans la tour. Le portier, l'ayant averti de tous les dangers de cette folle idée, non le moindre desquels étant la colère redoutable de l'émir, conçoit ensuite l'idée de le cacher dans des bouquets de fleur destinés aux filles dans la tour. L'émir leur en fait présent. Ainsi Floire parvient à la chambre d'une autre captive, amie de Blanchefleur, qui pousse un cri en le voyant parmi les fleurs. Alertés par le bruit, les gardiens demandent ce qui se passe. La fille-compagne de Blanchefleur répond qu'un papillon est sorti des fleurs, lui effleurant le front ; mais elle ne leur dit mot de Floire.

Blanchefleur est lasse, dolente, découragée, quand la fille-compagnon l'invite à la chambre voir les fleurs. Elle ne pense qu'à son ami—qui se cache justement dans l'amas de

fleurs. Elle vient tout de même puisque son amie insiste. Floire les écoute en cachette et guette le moment de se révéler. Quand il entend enfin sa bien-aimée, il émerge de parmi les fleurs. Ils s'en émerveillent tous deux, et ne peuvent s'empêcher de s'embrasser. Les amants réunis passent ainsi une période de temps en liesse amoureuse. Or, le jour arrive où ils sont découverts. L'émir ayant noté l'absence de Blanchefleur, se demande ce qui la préoccupe. Il se rend à la tour, entre dans la chambre et découvre les deux amants ensemble, endormis au lit. Outré par cette fourberie, il les mène dans sa colère au tribunal pour les faire juger devant sa baronnie. Les amants lamentent leur sort. Quelle injustice de se retrouver si inespérément, seulement pour être séparés de manière si injuste !

Au procès, les amants n'acceptent pas que l'un soit tué avant l'autre. Chacun demandent que la clémence de mourir en premier—mourir sans devoir témoigner de la mort de l'autre—lui soit octroyée, l'un ne laissant pas à l'autre d'assumer la culpabilité de leur liaison. Les excuses tournent en rond, Floire excusant Blanchefleur et celle-ci l'excusant à son tour. L'un n'agrée pas que l'autre soit condamné. Par l'intervention d'un tiers, l'émir parvient à la décision qu'ils soient enfin rendus l'un à l'autre. L'émir leur pardonne. Une fois les amants pardonnés, l'émir donne la main de Blanchefleur à Floire. La ville est en liesse.

La légende générale s'achève par l'union des deux amants. Au dénouement de la première version du conte aristocratique, les amants apprennent la mort des parents de Floire, qui alors assume le trône de ses aïeux. Grâce à Blanchefleur, il se convertit lui et son royaume au Christianisme. Le fruit de cette union serait Berthe au Grand pied, mère de l'empereur Charlemagne. La deuxième version, le roman populaire, est inachevée. Le conte s'achevant au mariage mystique de Floire et Blanchefleur, quand l'émir offre la main de Blanchefleur à Floire.

La première version française du récit, le conte, se trouve dans trois manuscrits.⁴ La seconde version, le roman, se trouve dans un seul manuscrit.⁵ Jean-Luc Leclanche fait la distinction entre le conte et le roman en vue de leur contenu : le conte serait précieux, le roman épique. En effet, il existe de nombreuses différences thématiques entre les récits aristocratique et populaire. La version aristocratique vise l'amour des jeunes héros éponymes. Elle insiste sur deux thèmes. Le premier, celui de la *translatio imperii*—une prétention que la France hériterait légitimement du pouvoir impérial antique. Le deuxième, c'est *la fin'amor*, ou l'amour courtois, où il s'agit aux yeux de la société d'une idylle impossible entre deux jeunes nobles. Un obstacle s'y impose. Souvent, la dame y est déjà mariée. Dans la version aristocratique, Floire est représenté sous les traits d'une jeune fille, plutôt que d'être le prince guerrier de la version populaire. Au lieu de combattre dans cette version, il participe aux rites de l'hospitalité pour faire preuve de sa noblesse. Cette hospitalité agit comme un leitmotiv dans la version aristocratique, relevant le thème de l'amour courtois.

Le roman populaire vise plutôt la tradition épique de la littérature française. Les scènes de combat et la religiosité fervente du texte introduisent de nouveaux éléments qui sont absents de la version aristocratique, afin de les distinguer du conte. La thématique du roman s'appuie sur la foi chrétienne. Le thème principal du roman est la délivrance—physique et spirituelle. Alors que l'hospitalité démontre la préciosité aristocratique du conte, la figure du messenger—c'est à dire de l'intercesseur—illustre le thème du salut dans la version populaire. Dans le roman, il

⁴ La version la plus fiable de la version aristocratique est le manuscrit A (BnF ms. fr. 375) d'après Leclanche, mais la version aristocratique se trouve également dans les manuscrits B et C (BnF ms. fr. 1447, BnF ms. fr. 12562). Un quatrième manuscrit, le manuscrit V (Vatican palat. lat. 1971) représente une version, fort fragmentaire, qui rapporte plutôt aux versions norvégiennes et insulaires de la légende.

⁵ BnF ms. fr. 19152.

s'agit de multiples épisodes où le messenger-intercesseur agit (ou intervient) pour altérer le cours du récit.

Pourvu de multiples ajouts narratifs et divergences thématiques, le roman se distingue nettement de la première version de la légende. Nous proposons d'entamer une courte présentation de quelques épisodes particuliers à la version populaire, qui ne sont pas, ou peu, représentés dans la version aristocratique : le procès de Blanche fleur, la tentative de suicide de la part de Floire, la nouvelle version de son arrivée au beau milieu des fleurs, et son duel contre un adversaire redoutable. Ces épisodes font du roman populaire une œuvre à part et distincte de la première version aristocratique. Ils se rapportent aussi à la nature divergente du symbolisme des ekphrases dans le roman. Cela permettra une meilleure compréhension des divers faits qui distinguent l'une version de l'autre. Dans ce but, nous espérons établir un ensemble de repères auxquels le lecteur pourra se référer au cours de l'étude.

Il y a un épisode en particulier que le narrateur ajoute pour mieux relever l'injustice de la vente de Blanche fleur. Le père de Floire, Galériën, mène une intrigue avec son sénéchal pour condamner fausement la jeune fille. Il s'agit d'une accusation d'empoisonnement. Galériën avance cette accusation après le départ de Floire pour Montlieu, où il apprend la chevalerie. Avant qu'elle ne soit brûlée, elle prononce une prière du plus grand péril, louant la clémence de Dieu envers Ses fidèles. Or, Floire décide de retourner, déguisé, parce qu'il s'inquiète de ce que Blanche fleur ne le rejoigne pas. Il croise son parrain sur le chemin qui mène au palais. Celui-ci ne le reconnaît pas, mais il lui raconte le procès de Blanche fleur qui est alors en cours. C'est encore une autre figure intervenante. C'est à titre de messenger que le parrain de Floire intervient pour le prévenir du procès. Floire se précipite au château et, toujours anonyme, interrompt le procès. Il défend l'innocence de la fille et entreprend un duel contre le sénéchal du roi. Une

longue scène de combat suit dont Floire sort vainqueur. Victorieux, il s'en va et retourne auprès de son parrain pour se faire soigner.

Le procès terminé et l'honneur de Blanchefleur défendue, Galériën congédie la reine et la duchesse d'Olenois. Il prend Blanchefleur et l'amène directement au port à la rencontre de quelques marchands. Épris de sa beauté, ils offrent sur le champ mille onces d'or et une coupe en or. Ce qu'il accepte en leur rendant la fille. Blanchefleur maudit et le roi et les marchands, avant que ces derniers l'emmènent en Babylone où ils la vendent à l'émir. Le roi quitte le port. Il rentre au palais et se rend auprès de la reine, qui lui demande des nouvelles de Blanchefleur. Car la fille n'est pas venue quand la reine l'avait appelée. « Et il li dit : Ge l'ai vendue » (v. 1410, version populaire). La reine lui répond « con irascue » (v. 1411, version populaire). Se souciant de la réaction de Floire, elle suggère de faire construire un tombeau vide afin de le tromper, ne voulant pas qu'il sache du marchandage. Le roi est d'accord, et ils le font faire.

Le tombeau est différent de celui décrit dans la version aristocratique. Construit sous une voûte, il y a trois statues qui l'ornent : un portrait de Floire, au-dessus de la pierre tombale ; un portrait de Blanchefleur, au pied du tombeau ; et un enfant-messager. Ce dernier passe entre les statues des deux amants à la faveur de deux vents qui soufflent à travers des tuyaux en or. Une chaîne en or orne aussi le tombeau, où sont des représentations d'oiseaux et d'animaux en or et en émaux.

Floire rentre de Montlieu, lieu de son apprentissage, à la recherche de son amie. On lui dit qu'elle serait morte. Désespéré, il se résigne au suicide. Dans la version aristocratique, il ressent toujours le même désespoir et la même volonté de suicide. Mais il espère effectuer ceci au moyen d'un stylet. Le stylet est un symbole de l'amour courtois, ayant rapport avec le topos du *locus amoenus* dans la version aristocratique : le jardin où les amants apprennent à écrire

ensemble. Mais dans le roman populaire, Floire se jette plutôt dans une fosse aux lions.⁶ Voguant en mer vers Babylone, Blanchefleur pense à son ami et prie pour lui. Dieu l'écoute et ferme la bouche aux lions dans la fosse. Malgré lui, Floire est épargné. Quand le roi apprend la nouvelle de cette tentative, il avoue à son fils ce qu'est devenu véritablement de la pucelle. Floire part à sa recherche, avec la coupe en or, vers Babylone. La duchesse d'Olenois lui offre un nœud de cheveux tressés que sa bien-aimée prépare avant que Floire parte pour Montlieu. Avec le nœud de cheveux de sa bien-aimée, l'amant troublé s'en va vers la Babylone.

Floire se rend seul à la Tour aux pucelles et se dit architecte, suivant les conseils du pontonnier de la ville. Attirant l'attention du portier par l'admiration qu'il éprouve pour l'architecture de la tour, il défie le portier à jouer des parties d'échecs et gagne ; mais par sa largesse, refuse d'accepter les gageurs qu'il rend au portier, ainsi que la coupe en or. Dans la version aristocratique le portier en est ému et lui voue son amitié fidèle. Floire en profite et lui révèle le vrai but de sa quête : délivrer Blanchefleur. Le portier lui conseille de ne pas tenter de pénétrer dans la Tour, tant l'émir fait surveiller les captives qui s'y trouvent.

Floire se montrant pourtant déterminé d'y accéder, le portier lui suggère de se cacher dans les fleurs dont l'émir compte faire présent aux filles. Le jeune homme le remercie de ses conseils et fait ainsi. Il parvient, caché parmi les fleurs, à la chambre de la fille-compagnon de Blanchefleur, Claris. Comme dans la version aristocratique, quand Claris le découvre, elle pousse un cri, alertant les gardiens de la tour. Mais elle leur ment, disant que c'était un papillon qui en est sorti et qui l'avait surprise. Elle rassure les gardiens, qui s'en vont, puis demande à Blanchefleur de venir voir les belles fleurs. Elle arrive (toujours triste par sa séparation de

⁶ Il convient de noter qu'il existe dans le ms. A du conte une tentative de suicide où Floire se jette dans une fosse aux lions. Mais la similitude entre les deux scènes s'arrête là. Cette « fosse aux lions aristocratique » ne se trouve pas dans les autres manuscrits contenant le conte.

Floire). Floire l'entend approcher, et sort des fleurs. Les amants se retrouvent et sont enfin réunis. Ils passent la nuit ensemble, en amour. Dans la version aristocratique, il s'agit d'une corbeille de fleurs dans laquelle se cache Floire. Mais dans le roman, la corbeille disparaît : c'est tout simplement un présent de fleurs qu'une corbeille.

L'émir les découvre le lendemain de l'arrivée des fleurs, s'en fâche et les mène au procès devant son baronnage. Celui-ci insiste que le roi leur fasse montre de clémence. Mais arrive alors un messenger qui interrompt le procès : c'est un envoyé de Jonas de Handres, ennemi redoutable. Il prétend assiéger la ville à moins qu'un champion ne se présente pour le combattre en duel singulier. Nul homme ne répond au défi, sauf Floire. Les barons et l'émir l'arment de leurs propres moyens, et il sort de la ville combattre l'adversaire. Mais avant de partir, il exige que Blanchefleur soit à la fenêtre de la tour pour regarder le duel. Il faillit perdre le combat. Mais grâce à l'encouragement de Blanchefleur (elle lui adresse—comme une prière—depuis la fenêtre par où elle regarde), il parvient à vaincre son adversaire. Elle lui rappelle dans sa prière de ses cheveux tressés. Floire coupe la tête à Jonas de Handres, prend son destrier et ses armes, et rentre dans la ville en liesse. L'émir est fort reconnaissant de cette délivrance. En gage d'amitié et de gratitude, il prend la main droite de Blanchefleur et la met dans celle de Floire.

Le récit populaire établit un schéma qui comporte un ensemble de trois étapes dès le premier épisode, l'attaque sarrasine aux pèlerins. L'origine de ces trois étapes se fait en général par l'intervention d'un personnage ou d'un événement inattendu. La méditation, la première étape qu'entame un acte d'intercession, incite les deux étapes suivantes : une action causative chez un personnage, et sa conséquence moralisante, voire spirituelle. Le roman est donc une série de conséquences, grâce auxquelles le lecteur-auditeur arrive à entrevoir la moralité des personnages. Qu'il s'agisse de la perfidie ou de la vertu, peu importe—la forme narrative

tripartite (méditation, action causative en rapport directe avec une figure intervenante, et conséquence moralisante) est pareille pour toutes les deux. Assurément, l'unité narrative se fait reconnaître grâce à ceci. Nous voyons cela surtout dans les trois épisodes ci-dessus présentés. Le rapport spéculaire de ces épisodes sera repris dans le troisième chapitre. Car le récit populaire se sert de ce modèle intercession-action-conséquence tout au long du texte.

Il convient de noter rapidement que le modèle tripartite, quoique général, tomberait à plat une fois appliqué au conte aristocratique. L'intercesseur n'y occupe point le devant de la scène. Là, il s'agit plutôt du *transfert* au champ géographique et idéologique. En définitive, c'est l'avènement du Christianisme et les avantages de sa propagation qui sont soulignés. Le récit aristocratique met ceci en évidence dès le prologue :

Bautisier se fist en sa vie

Flores por Blancheflor s'amie

[...]

Puis que Flores fu crestiens

Li avint grans honors et biens

Car puis fu rois de Hongerie

Et de trestoute Bougerie (vv. 19-26, version aristocratique).

Jean-Luc Leclanche établit dans son édition du conte l'emprise de la *translatio studii* pour celui-ci. D'après lui, la coupe en or (l'objet principal constituant le paiement pour Blanchefleur) incarne cette notion symbolique. « Elle résume symboliquement et assume la *translatio studii* qui aboutit au héros » (XIX). La coupe, d'origine mythique païenne, traverse les profondeurs de l'Antiquité la plus reculée, depuis la Guerre de Troie jusqu'à l'époque de César, à qui elle fut dérobée. Un parallèle est établi entre César et Floire, ce qui raccorde l'éminence impériale

antique et son renouveau pendant le règne de Charlemagne. La coupe, « qui fu emblee du tresor / au rice empereour de Rome » (vv. 436-437, version aristocratique), mime la *translatio* de Blanchefleur. À titre d’esclave, la pucelle est convoitée. La coupe passe entre plusieurs mains sarrasines avant que Floire ne s’en serve pour parvenir—et donc sauver—Blanchefleur la chrétienne. La coupe traverse ainsi tout le monde connu d’alors. Leclanche constate qu’elle ne fait qu’*évoquer* (et ceci à peine) la suggestion de « la portée universelle et messianique de l’aventure de Floire et de Blanchefleur » (XXI). La légende des amants adolescents ainsi qu’elle est présentée dans la version aristocratique rejoint (de manière ponctuelle) l’histoire épique, ainsi que l’on la lit dans le prologue :

Çou est du roi Flore l’enfant

Et de Blanceflor le vaillant

De cui Berte as grans piés fu nee

Puis fu en France mariée

Berte fu mere de Charlemaine

Qui puis tint France et tot le Maine (vv. 7-12, version aristocratique).

C’est à dire qu’il ne s’agit pas pour autant de l’intercesseur dans le conte, mais plutôt d’une série de transferts : historique (César et Floire ; Floire et Blanchefleur, comme aïeux de Charlemagne), géographique (l’enlèvement de la mère de Blanchefleur ; la vente de Blanchefleur et la quête de Floire) et idéologique (le paganisme antique—la Guerre de Troie et Rome antique—et l’Islam sarrasin qui cèdent l’Espagne au Christianisme vainqueur).

Le roman respecte aussi le plan général au début de cette introduction tout comme le conte. Les divergences sont néanmoins frappantes. On voit dès le prologue du narrateur que le sujet principal n’est pas le même entre les deux versions. Or, dans la version populaire, la figure

de l'intercesseur obscurcit la prééminence de la *translatio imperii*. Il en est de même pour la *fin'amor* que subvertissent les motifs guerriers de la version populaire. On voit dès les premiers vers la matière essentielle du roman:

Ge vos vueil dire de l'amor
 De Floirë et de Blancheflor
 Qui molt ot et travail et paine
 Ainz lor amor ne fu vileine
 Mais deviser vos vueil ençois
 Con homs qui est proz et cortois
 Puet conquerre honor et proëce
 Des qu'il a et sens et largesce ;-
 Et con avers par convoitise
 Est deceüz et par quel guise (vv. 7-16, version populaire).

Tout de suite le narrateur fait disparaître la *translatio* et la préfiguration de Charlemagne comme sujet principal du roman. Il vise la droiture et la largesse des personnages, évaluées selon les doctrines et enseignements chrétiens. Et plutôt que l'hospitalité comme signe de noblesse, le roman dépeint des scènes de combats et des procédures judiciaires pour signaler le devoir du seigneur.

On peut donc constater que les différences entre le conte et le roman se révèlent grâce à l'esprit guerrier du roman. Les scènes de combat, tout à fait absentes du conte, réforment le Floire efféminé de la version aristocratique. Le Floire de la version populaire se montre à la fois tendre, par l'amour qu'il éprouve envers Blanchefleur, et toujours prêt à guerroyer quand nécessaire. Il s'agit de la combinaison des deux genres maîtres de la littérature narrative

médiévale du XII^e siècle : l'épopée des gestes anciens, et la poésie lyrique chantant la noblesse de l'amour pur.

Nous entamons notre étude par une présentation de la tradition de l'exégèse, une lecture allégorique d'un texte selon la théologie chrétienne, et de l'ekphrasis, la description littéraire d'une œuvre d'art. Une considération suivra des mutations de ces phénomènes, depuis leur origine dans l'Antiquité, et de leur apport sur la mentalité médiévale. Nous espérons relever ce faisant le pouvoir qu'aurait exercé l'art au Moyen âge, compte tenu que la majorité de la population était analphabète. Et pour ceux qui savaient lire, la signification des objets d'art figurant dans la littérature aurait été plus évidente. Ensuite, nous présenterons les différences précises qui existent entre les deux groupes d'ekphrases. C'est une comparaison de la coupe et du tombeau, tel que ces objets d'art sont représentés dans le conte et dans le roman. Le but de l'analyse littéraire suivante est de présenter la coupe en or et le tombeau vide du roman comme des entités distinctes de leurs homologues dans le conte. Finalement, nous relevons la spécularité narrative propre au roman pour en faire en analyse exégétique. Il en résultera ainsi un examen critique des ekphrases dans le roman en fonction d'une discussion exégétique du récit.

Les traditions ekphrastique et exégétique au Moyen âge

L'esprit du Moyen âge privilégiait la symbolique des images (Brown 57-58, 87-91 ; Mâle 29-35 ; Panofsky 14-15). Les clercs et les nobles seuls savaient lire (quoique moins chez l'aristocratie que dans les monastères). Le savoir se transmettait à l'oral, ou bien par les images (Baumgartner et Mela 84-85 ; « La chanson de geste » 60-62). La littérature au XII^e siècle était lue ou chantée (« Chanson de geste ou épopée » 7-13). La rareté des images les dotait de beaucoup d'importance (Mâle 46-48, 56-58 ; Zinn 34-36). C'est ainsi que l'on situe le contexte

des deux versions de l'histoire de Floire et Blanchefleur, qui accordent une importance particulière aux objets d'art.

Alors qu'une première version de cette histoire, dite « aristocratique », se présente sous la forme d'un *conte*, la deuxième, dite « populaire », passe plutôt pour un roman. Nous aurons l'occasion de parler plus loin du *Conte de Floire et Blanchefleur*, mais c'est surtout cette deuxième version populaire, le *Roman de Floire et Blanchefleur*, qui occupera notre attention. La deuxième version, dite populaire, se trouve dans un seul manuscrit, BnF ms. Fr. 19152, qui provient de la fin du XIII^e siècle (quoique le langage qui s'y trouve indique une datation antérieure pour sa première rédaction) (Pelan 14-16). Il est établi que ce volume, qui avait un dessein d'instruire, contient des fabliaux, des proverbes et des romans (dont le *Roman de Floire et de Blanchefleur*) visant la moralité (Adams 896-924 ; Mendola 375-379). Ses qualités didactiques s'appuient sur la foi de l'époque, le christianisme fervent qui aurait inspiré les Croisades. Puisque les images importaient tant au Moyen Âge, surtout en fonction de l'enseignement chrétien, et que le manuscrit 19152 servait un but didactique, il faut considérer avec soin les représentations littéraires de l'art (ou les ekphrases) qui y sont dépeintes.

Dans le roman de Floire et Blanchefleur, nous voyons deux objets d'art intéressants, une coupe en or et un faux tombeau. Ces deux objets d'art se trouvent également dans la version aristocratique.⁷ Mais dans le *roman*, ils servent à créer tout un réseau de symbolisme en dehors du thème de l'amour courtois, thématique principale dans la version aristocratique. Ce réseau s'empaigne de la tradition historique et spirituelle de la France en faisant appel à la tradition épique et romanesque. C'est un roman hybride (Mendola 384 ; Pelan 24). Il mêle à l'histoire

⁷ (*Le Conte de Floire et Blanchefleur*, vv. 428-698) [Dorénavant, cette version sera désignée par l'appellation *version aristocratique*] ; *Floire et Blanchefleur, seconde version*, vv. 1352-1463 [dite la *version populaire*].

sainte une nouvelle conception de la matière de France à la manière des *Enfances* des héros épiques.

Le personnage de Floire dans la deuxième version sert d'une préfiguration à Charlemagne, notamment dans les allusions bibliques et par les éléments ekphrastiques propres à cette version. Selon la tradition et la version aristocratique, il est l'aïeul de la mère de l'empereur, (« Floire and Blanchefflor in the Epic Imagination » 191-181 ; « Le héros lettré dans la chanson de geste » 110-111). Ce détail ne se trouve pas dans la version populaire, sans doute parce que celle-ci est inachevée (Mendola 375-378 ; Pelan 23-24). Le roman se sert des conventions de l'exégèse biblique qui se joignent aux ekphrases pour forger une œuvre pleine de nuances—symboliques tout autant que didactiques. Une discussion de la tradition de l'exégèse biblique (l'interprétation d'après la lettre et d'après l'esprit) et de la tradition de l'ekphrasis établira la fondation méthodologique de cette étude grâce à laquelle la signification du récit *populaire* se mettra en lumière. En présentant ainsi l'histoire du salut, l'auteur de la version populaire de Floire et Blancheffleur (le *roman*) fait le pont entre les mystères chrétiens et son public à travers le remaniement de l'histoire légendaire de France.

Un résumé de l'exégèse au Moyen Âge permettra une discussion plus nuancée des passages ekphrastiques du roman de Floire et de Blancheffleur, la version populaire. L'exégèse est une interprétation dérivée des saintes Écritures. Il s'agit de l'explication d'une œuvre à plusieurs niveaux d'autoréférence et d'allusions appropriées, qui pousse la lecture au-delà de la dimension purement diégétique (Strubel 244-248). Elle tente de rapprocher le Nouveau testament de l'Ancien (Strubel 236-239). En ce faisant, le christianisme parvint à prétendre à l'héritage juif, tout en réglant les problèmes de compatibilité avec la foi chrétienne que la tradition juive antécédente posait par sa loi stricte.

Saint Augustin dans *De civitate dei* évoque deux *cités* parallèles, l'une terrestre, l'autre céleste. Il insiste sur les préfigurations du Christ dans l'Ancien testament. D'après lui, l'histoire du salut peut s'y lire de manière allégorique (Winkler 290-296). Il présente le développement des deux cités : la cité terrestre, ou la vie sur terre que vivent les descendants d'Adam, et le Jérusalem céleste, ou le règne éternel de Dieu qui s'inaugurera lors du jugement dernier. Il prétend que l'Ancien Testament prépare le chemin pour la deuxième cité, la Cité céleste (Lacroix, 172-175). Dans les livres XV-XVIII, Augustin analyse les prophéties et les événements de l'Ancien Testament pour en donner une interprétation christique—ou *chrétienne*. Il dit que tout ce qui s'est passé dans l'histoire biblique de l'humanité, depuis la chute jusqu'à la naissance du Christ, préfigure l'histoire du salut. Dieu œuvre dans l'Ancien testament prépare le chemin du Christ, et en ce faisant, pour préparer le don de Sa grâce. L'humanité fut *formée*, conditionnée par Dieu à entreprendre ce chemin ardu qui mène au salut.

Tout au long de son ouvrage, Augustin lève le regard vers le ciel. Il laisse de côté les soucis terrestres pour mieux apprêter l'âme pour le deuxième avènement du Christ. Il introduit une pensée binaire. Il oppose les deux « cités », exhortant les chrétiens de l'Antiquité tardive d'avoir comme seuls soucis les *res Dei* (Kobiélus 113-114). Il faut que les chrétiens oublient les choses de ce monde afin de se préparer pour le nouveau monde à venir, le Jérusalem céleste sur terre. Il développe aussi cette mentalité binaire dans son ouvrage *De doctrina christiana*, où il établit le rapport entre un texte et des *signa translata*, ou signes figurés. Cela se développe au cours du Moyen âge pour en devenir *allegoria in verbis* et *allegoria in factis*, ou l'allégorie selon la lettre et l'allégorie selon les faits (ou mieux encore, selon les gestes). Ce qui en résultera, c'est le mélange de l'allégorie théologique avec l'allégorie littéraire, qui permettra mieux la

transmission des savoirs bibliques et historiques, ainsi que l'enseignement moral d'après la vertu chrétienne (Strubel 239-114).

Le rite du Baptême reflète cette mentalité, qui se faisait dès son origine en imitation de la Passion (la mort et la Résurrection du Christ), lors de la fête de Pâques (Arranz 31-76 ; Mango 55-57, 236-238). L'humanité est née dans le péché, dans la mort spirituelle ; les baptistères ressemblent dès leur origine à des mausolées (Mango 21-26, 236-237). Le Baptême signifie la renaissance de l'âme en Dieu, comme l'ancienne Alliance conçue entre Abraham et Dieu symbolisée par la circoncision (*La Sainte Bible*, Genèse 17). En recevant le sacrement du Baptême, on reconnaît la mort spirituelle dans laquelle on est né et dont on ne peut sortir sans la grâce divine.

Enfin, l'exégèse culturelle permettait la justification des rites, l'architecture, et les institutions chrétiennes, telle la liturgie. Un exemple frappant de l'exégèse culturelle est la justification du culte des reliques. Saint Ambroise de Milan écrivant au IV^e siècle était en position opposée à celle de Saint Augustin quant à l'adoration des reliques (Noga-Banai, 131-132 ; Van der Meer 489). Écrivant à sa sœur la Sainte Marcelline, Saint Ambroise justifie le culte des reliques en tant qu'intercesseurs, tout cela en convenance avec la doctrine et la pratique chrétiennes (Noga-Banai, 132-133). Il justifie la motivation de vouloir situer son ultime lieu de repos sous le grand autel de sa cathédrale à côté des reliques: « Sed ille super altare qui pro omnibus passus est. Isti sub altari, qui illius redempti sunt passione. Hunc ego locum praedestinaueram mihi dignum est enim ut ibi requiescat sacerdos, ubi offerre consuevit : sed cedo sacris victimis dexteram portionem » (*Patriologiae cursus completus, series latina* Vol. 16 col. 1023). Il cède la place d'honneur aux martyrs. Les reliques de ceux-ci se trouvent en-dessous

du lieu où se tient lieu le mystère fondamental de la religion chrétienne, la vénération du sacrifice du Christ en célébrant la liturgie et l'Eucharistie.

La table de l'autel commémore le sacrifice de Celui qui a souffert pour tous ; les reliques en-dessous commémorent ceux qui ont souffert à leur tour pour Sa Passion (Noga-Banai, 130-138). Telle la transfiguration qui se passe lors de la liturgie (où le pain et le vin deviennent la chair et le sang du Christ), les reliques représentent les saints mêmes en raison de leur enterrement *ad sanctos*. La transfiguration de l'Eucharistie reconstitue la Résurrection du Christ. Comme la chair morte du Christ fut ressuscitée le troisième jour suivant Sa crucifixion, le pain et le vin de la liturgie s'altèrent par l'invention du Saint esprit, qui les élève au-dessus de leur existence purement alimentaire en reconnaissance de la crucifixion. C'est l'acte de donner une réalité symbolique à des matériaux principalement spirituels. La célébration de la liturgie est hors du temps. Elle allie de manière métaphysique tous les saints et les anges avec les croyants sur terre lors de ce moment transcendant. C'est un moment qui dépasse même la compréhension humaine car c'est une affaire de l'âme, une communion entre la chair humaine et l'esprit divin qui imite l'Incarnation en la personne du Christ. A chaque célébration de ce rite divin, c'est la mise en acte de la Passion du Christ : le rappel de ce dont Il a souffert (la mortification de Sa chair), et de ce qu'Il a sacrifié pour que les fidèles aient la vie éternelle (Sa vie).

Il en est de même pour les reliques des martyrs en-dessous de l'autel. A titre d'intercesseurs auprès du Sauver pour les croyants, ils participent à ce que la Résurrection assure fondamentalement à ceux qui y croient : le salut et la vie éternelle en Dieu. Certes, la vénération des reliques par les pèlerins et croyants mime l'action de célébrer la liturgie (Noga-Banai 142). Les deux rites se répondent l'un à l'autre dans ce que la balise de chacun est le corps humain, soit du Christ, soit de Ses martyrs. La décoration ornant les reliquaires sous l'autel représentait la

plupart du temps le sacrifice du Christ, Sa Passion : Son triomphe, ou la Résurrection, et Son retour, ou le Dernier Jugement (Noga-Banai 121-130). Or, la *vita* du saint dont l'ossement repose dans le reliquaire pourrait aussi y figurer, comme en parallèle avec ces trois événements salvateurs. C'est pour relever justement les qualités christiques de ces scènes de martyres qui s'y trouvent, pour faire d'un saint quelconque une image renvoyant au Christ. La relique devient donc un dispositif qui mène au salut, un outil de l'âme pour y parvenir.

L'exégèse importe beaucoup pour l'analyse du roman de Floire et Blanchefleur. Dans la version populaire, la coupe et le tombeau œuvrent tous deux pour concrétiser de manière thématique les motifs et allusions éparpillés partout dans le récit. Une discussion de leur signification sera reprise dans le troisième chapitre de cette étude. Mais une discussion de l'ekphrasis, de ses origines et de son importance est pertinente.

L'ekphrasis est une tradition littéraire qui remonte à l'Antiquité la plus lointaine (Clemente 1-7). C'est la description littéraire d'un objet ou d'un monument. Homère s'en sert dans l'*Illiade* pour fournir une description du bouclier d'Achille. Dans l'*Énéide*, Virgile s'en sert aussi, à la guise de ce modèle grec, pour présenter le bouclier de son héros Énée. Pour une considération de l'exégèse chrétienne au Moyen âge, il est important de commenter le bouclier d'Achille, exemple monumental de l'ekphrasis antique. Au chant XVIII de son épopée, Homère décrit le bouclier que la déesse Thétis fait faire à Héphaïstos pour son fils Achille (424-428).

La description commence par l'énumération des matières : du bronze, de l'or et de l'argent. Le travail de Héphaïstos, « l'illustre Boiteux », fait appel au travail du poète—avec ses outils, car il fabrique sur le support en métaux précieux une œuvre d'art physique (comme le fait Homère en propos épiques sur le support du passé historique des Grecs). Sur le bouclier, « conçu par une habile et savante pensée », le Boiteux représente l'ordre du monde terrestre. La terre, le

ciel et la mer sont couronnés des orbes célestes, d'astres et de constellations. Au beau milieu du champ de l'univers, il figure deux villes : l'une tenant justice, l'autre guerroyant. Ensuite, les laboureurs aux champs (dans les terres d'un roi et dans un vignoble) selon la saison. Accompagnés de chiens, des bergers essaient de repousser des lions qui menacent un troupeau de bovins. Plus loin, d'autres bergers font paître leur troupeau de moutons. Après vient une scène de danse autour de laquelle se rassemble la foule en liesse. Les flots de l'Océan encerclent le tout.

Il s'agit d'oppositions qui animent la décoration du bouclier : la grandeur de l'étendue de l'univers et des activités humaines ; les deux villes, l'une en paix, l'autre en guerre ; la récolte des champs et des vignes, et les conditions de l'élevage ; la domination des hommes sur la nature (labourage des champs et la récolte), et la domination par la nature des hommes (les lions menaçants) ; les préoccupations, voire responsabilités, urbaines (la justice civile et la guerre), et les divertissements communaux (la danse et la foule). Tout fait en sorte de polariser l'existence humaine—car le fait peut-être le plus important, c'est le manque d'intervention divine, à part le forgeage merveilleux du bouclier.

Le modèle ekphrastique chez Homère depuis sa mise en vers se fait louer au cours de toute l'Antiquité. Virgile même y fait allusion au I^{er} siècle avant J.-C., car Énée reçoit un tel bouclier de par sa mère Vénus (499-533 ; Chant VIII). Pourtant, il s'agit de la guerre qui occupe une place au premier plan. La temporalité a beau intervenir, c'est pourtant une projection dans l'avenir de la fondation et du développement de Rome. Le destin fabuleux de Rome y figure, ce que réalise Énée en fuyant Troie. L'ekphrasis agit chez Virgile tout comme chez Homère. C'est une allégorie (Clemente 6-12). Le bouclier d'Achilles incarne en métal ouvré l'expérience humaine selon les Grecs archaïques. Le bouclier d'Énée représente l'idéal romain. La vertu romaine, ou *virtus*, est représentée sur le bord du bouclier (Beard 134-136). C'est la descendance

d'Énée, et ses gestes qui contribuent à la formation de Rome qui se relèvent. En somme, la description du bouclier est une sorte de mini-épopée antique. On peut reconnaître à partir des différences entre le bouclier d'Achilles et celui d'Énée les priorités culturelles des deux civilisations : la guerre qui assure la paix—et donc la danse et la liesse publique—chez Homère, et la guerre qui assure la grandeur de l'avenir chez Virgile. L'ekphrasis chez les deux fonctionne en tant qu'allégorie des préoccupations, voire des fondations, culturelles.

Contemporain de Virgile, le poète Horace décrit dans son épître *Ars poetica*, destinée aux Pisons, le rapport entre la poésie et la réalité (231-261). Il établit des règles et donna des conseils à suivre afin de composer de la bonne poésie. A part un génie modéré par l'épopée d'Homère, Horace conseille la convenance générique, disant que le style devrait convenir au genre poétique, et que les propos devraient convenir aux personnages, il loue la vraisemblance et la consistance. (Cela fait penser à la *belle conjointure* chez Chrétien de Troyes : la consistance dans l'invention et le génie dépourvue de lacunes narratives) (Kelley 15-26, 183-185). Horace prétend que la poésie s'interprète de la même façon que la peinture :

Ut pictura poesis ; erit quae, si propius stes,

Te capiat magis, et quaedem, si longius abstes ;

Haec amat obscurum volet haec sub luce videri,

Iudicis argutum quae non formidat acumen ;

Haec placuit semel, haec deciens repetita placebit (Horace vv. 361-365).

La poésie, terme général pour les hauts genres de la littérature d'alors, se comprend telle une peinture, selon une lecture dérivée de l'ouvrage, avec un œil perspicace qui voit au-delà des simples couches de couleurs (ou vers composés) indiquant des formes plates. L'esprit d'un poème se fait ainsi reconnaître, pourvu qu'il y ait du génie (Horace vv. 295-322 ; vv. 347-360 ;

vv. 366-390). La liaison entre la poésie et la peinture se concrétise de manière méthodologique chez Horace. Il codifie le mariage entre l'ekphrasis homérique et l'art poétique.

Sous le règne de l'empereur Justinien, l'historien Procope de Césarée fit en grec au VI^e siècle une description ekphrastique de l'intérieur de la basilique Sainte-Sophie à Constantinople (Mango 55-57). Cette description importe beaucoup dans l'établissement du contexte exégétique et ekphrastique de la tradition chrétienne. C'est grâce à Procope que l'on connaît certains éléments de l'architecture antique. Son œuvre *De aedificiis* en établit une sorte de catalogue. Celui-ci n'est qu'un amalgame de descriptions ekphrastiques, dont celle narrant la basilique de Sainte-Sophie, faisant l'éloge de l'église reconstruite par l'empereur Justinien. Sa description dépasse les limites d'un simple exercice d'écriture, et se rapproche plutôt d'un exercice spirituel. Pour cette étude, c'est son traitement du dôme principal de l'église qui est important : « Rising above... is an enormous spherical dome which makes the building exceptionally beautiful. It seems not to be founded on solid masonry, but to be suspended from heaven by that golden chain and so over the space. All these elements, marvelously fitted together in mid-air, suspended from one another and reposing only on the parts adjacent to them, produce a unified and most remarkable harmony in the work, and... [the faithful] are unable to understand the craftsmanship and always depart from there amazed by the perplexing spectacle » (Mango 75).

Procope fait allusion à la fois à l'*Illiade* et à l'Ancien testament. La chaîne en or qu'il évoque se trouve chez Homère, lorsque Zeus déclare sa puissance devant l'hôte des dieux, et dans le Livre de I Rois, dans une description de l'intérieur du Temple de Salomon (*La Sainte Bible*, 1 Rois 6.21). Zeus prétend que tous les dieux accrochés à une chaîne tendue du ciel ne pourraient guère l'en entraîner jusqu'à la terre. Alors que lui Zeus, roi des dieux, pourrait très facilement entrainer tous les dieux en tirant vers le haut, et la mer et la terre avec ; en attachant la

chaîne à Olympe, le monde y resterait suspendu dans l'air. Dans le Temple de Salomon, le roi sage biblique y fit accrocher des chaînes en or pour marquer le seuil menant au Saint des saints, demeure de l'Arche de l'Alliance. Procope, peut-être à son insu, rejoint deux allusions du vieux monde (c'est à dire d'avant le christianisme) pour décrire le caractère imposant, voire divin, de l'édifice. L'allusion à la Guerre de Troie et au Temple de Salomon renvoie à la pensée de Saint Augustin, suggérant que toute l'histoire, qu'elle soit littéraire ou sainte, n'œuvre que pour réaliser l'histoire du salut.

La chaîne de Procope s'avère pertinente à l'étude du roman de Floire et Blanchefleur. Dans la version populaire du récit, on fait accrocher une chaîne dans le faux tombeau de Blanchefleur. L'analyse de ce détail se reprendra plus loin, mais il est à remarquer que la chaîne n'intervient que dans la version populaire. Il n'y a pas de chaîne ornant la tombe dans le *conte* aristocratique. L'importance de celle-ci dans le roman peut se comprendre tout à fait comme la chaîne en or chez Procope : pour déclarer l'héritage antique et biblique de sa tradition, tout en célébrant le caractère décidément chrétien inhérent à l'œuvre.

On peut très bien imaginer l'influence que Saint Augustin eut sur le développement de l'esprit binaire du Moyen âge (Strubel 239). C'est à dire sur la facilité de reconnaître dans l'art ou dans les Saintes écritures, voire dans la littérature, les allusions allégoriques représentant au-delà du champ littéral les démarches de l'histoire du salut. Il s'agit de la quête aux préfigurations du Christ, la facilité de pouvoir reconnaître dans la cité terrestre les annonces de l'avènement du Jérusalem céleste. La poésie épique et la tradition de l'Ancien testament peuvent ainsi intervenir pour nuancer le récit du roman de Floire et Blanchefleur. La tradition exégétique et la tradition ekphrastique s'accordent, et se prêtent donc à l'apanage chrétien.

Il n'y a peut-être pas de meilleur exemple de l'esprit médiéval, qui cherche à voir le Christ dans tout, que les portes en bronze de l'abbé Suger de Saint-Denis. Il les fit faire lorsqu'il fit reconstruire la façade occidentale de la basilique Saint-Denis. Là, le géniteur du style gothique fit tracer sur les portes l'invocation suivante parmi des scènes de la Passion du Christ: « Portarum quisquis attollere quaeris honorem. Aurum nec sumptus, operis mirare laborem, nobile claret opus, sed opus quod nobile claret : clarificet mentes, ut eant per lumina vera, ad verum lumen, ubi Christus janua vera, quale sit intus in his determinat aurea porta, mens hebes ad verum par materialia surgit, et demersa prius hac visa luce resurgit » (Panofsky 46-48 ; Suger de Saint-Denis 188-189).

Suger exhorte ceux qui regardent les portes à ne pas les estimer pour leurs matériaux précieux, mais pour la motivation et le génie qui les produisirent. En effet, la noblesse de l'art se trouve, d'après l'inscription, dans l'habileté de celui qui les fit faire, ainsi que dans la puissance divine qui se fait reconnaître à travers toute la création (Brown 64-68 ; Gerson 183-188). Son noble but était de partager la vérité évangélique, le triomphe du Christ. Ayant comme fin une intention si juste, tout ce qu'il produisait serait éclairant et édifiant aux esprits qui le contemplant. Il faut que les dévoués tiennent compte du didactisme. En ce faisant, ils parviendraient au même comble de l'éveil spirituel. Chez Suger, l'art (et précisément les portes) fait jaillir la lumière de la foi tout comme la lumière qui entre par les vitraux illuminant l'intérieur de l'église (Brown 180-185 ; Caviness 157-168 ; Zinn 33-37).

Suger considérait très symboliques ses rénovations de la façade, et du chevet quelques années plus tard. Il écrit vers le milieu du XII^e siècle sur cette période de restauration comme si les pierres de la basilique carolingienne étaient elles-mêmes des reliques (Panofsky 224-225 ; Suger de Saint-Denis 213-235). Il concevait de l'art tel un outil didactique grâce auquel les

croyants pouvaient s'éduquer. Cette notion engendra l'idée que la lumière pénétrant dans l'église par les vitraux, sceaux du style gothique, était de la lumière épurée (Zinn 33-34). Le mélange du cadre physique avec des éléments divins crée comme chez Saint Augustin un espace liminal et interstitiel, quelque part entre le ciel et la terre, le Jérusalem céleste et le monde terrestre de la condition humaine, une mise-en-abyme du cosmos. L'église représente donc l'âme du croyant : éclairée par la vérité de Dieu.

Le rapport métaphysique entre l'interprétation biblique du monde et la description littéraire d'une œuvre d'art montre que cette mentalité qui nous semble lointaine était tout à fait présente lors du XII^e siècle. Comme Homère et Virgile, Suger œuvre pour construire une allégorie de son monde, qui sert un dessein didactique tout autant que salvateur (Spiegel 151-155). Dans cette perspective, on pourra aborder avec facilité une comparaison des passages ekphrastiques dans la première et deuxième versions de Floire et Blanchefleur, suivie d'une considération analytique des différences propres à la version populaire.

CHAPITRE II

LA *CIERE* COUPE EN OR ET LE TOMBEAU VIDE

Dans chaque version française du récit de Floire et de Blanche fleur, rédigé au XII^e siècle, il y a deux passages ekphrastiques. Ces passages décrivent deux objets d'art cruciaux à l'intrigue de chaque version : une coupe en or et un tombeau vide. La description de la coupe en or se trouve lors de l'épisode de la vente de Blanche fleur aux marchands. La description du tombeau se trouve juste après cet épisode, l'objet étant construit pour dissimuler la vente de la fille. Le déroulement du récit de la vente diffère dans chaque version, ainsi que les descriptions de la coupe et du tombeau.

Dans la version aristocratique, il s'agit de deux passages détaillés qui présentent ces deux objets d'art. Ce n'est pas le cas pour la version populaire. Les descriptions sont abrégées dans cette version. Les réductions narratives des deux descriptions indiquent les changements thématiques qui distinguent la version populaire de la version aristocratique. Les ekphrases dans la version populaire reflètent les changements génériques qui s'effectuent dans cette version et qui la distinguent de la version antérieure : le contenu narratif et la versification s'abrègent. Mais il ne s'agit pas tout simplement d'un abrègement du texte. Les modifications du récit introduisent de nouveaux éléments narratifs et, surtout, symboliques, qui minent l'emprise thématique qu'exerce la *fin'amor* dans la version aristocratique.⁸ Enfin, la version populaire se détourne des

⁸ Pelan écrit par rapport à cela : « Malgré les grandes divergences entre cette version et la première, il ne semble pas nécessaire de supposer un texte intermédiaire » (24). On peut donc reconnaître la création poétique qu'exerce l'auteur de la version populaire. Elle continue : « On verra en lisant le roman que tant par choix de thèmes guerriers que par ses préoccupations

menus plaisirs de l'amour courtois afin de célébrer la vertu féodale chrétienne (Pelan 23-24). Ce qui en résulte, c'est un récit dépourvu de frivolité amoureuse où les héros épiques de l'histoire sacrée et profane se retrouvent à l'avant-plan.

La coupe en or et le tombeau vide brisent la continuité du récit dans les deux versions. Or, ces deux objets dans la version populaire créent un réseau symbolique qui n'est pas présent dans la version antérieure. D'autres épisodes dans le roman répondent aux descriptions de la coupe et du tombeau. Le réseau qui en résulte est pourvu d'un foisonnement d'allusions bibliques et théologiques. Elles modulent la légende des deux amants selon le but didactique du manuscrit BnF fr. 19152, ce qui la différencie de la version aristocratique. Nous proposons de présenter les descriptions ekphrastiques dans leurs contextes littéraires, les évaluant en fonction de leurs différences narratives. Nous prétendons que les divergences littéraires dans la version populaire ébranlent l'univers idyllique du premier récit pour en faire une nouvelle création épique, mais en même temps théologique. Une présentation des passages ekphrastiques des versions aristocratique et populaire en permettra l'analyse.

Une analyse exégétique du récit populaire suivra dans le prochain chapitre. La coupe en or est de forme tout à fait différente d'après sa description dans la version aristocratique. Les abréviations et ajouts qui interviennent dans la description populaire métamorphosent la coupe. Certains éléments en restent, certains en sont relevés et d'autres encore y sont ajoutés. Toutefois, il y a deux éléments clés que les deux versions partagent : le matériel, l'or, et l'histoire gravée qui s'enroule autour, l'idylle de Pâris et Hélène. Ces similitudes deviendront importantes par rapport à une considération du culte des reliques au XII^e siècle. On verra aussi par la suite comment les similitudes entre les deux versions démarquent un point de départ sur le plan

religieuses et morales, et son goût pour les situations pathétiques, ce poème se conforme à la définition même du roman d'aventures » (24).

symbolique entre les deux versions. Les vestiges de la version aristocratique présents dans la version populaire s'altèrent pour convenir mieux aux additions narratives.

Pour une comparaison des deux épisodes de la vente de Blanchefleur, et pour une juxtaposition de chaque pair de passages ekphrastiques, il faut identifier les éléments communs qui animent l'aventure dans chacune des versions. Un plan général établira ceci: un, le roi s'avise de vendre la pucelle Blanchefleur ; deux, l'arrivée au port et la présentation de Blanchefleur aux marchands ; trois, l'accord de vente et le paiement offert, dont la coupe en or ; quatre, le passage ekphrastique de la coupe ; cinq, le marché conclu et le départ des marchands avec Blanchefleur pour Babylone.

Ce plan général raccourcit l'épisode de manière simple. Mais il fournit tout de même un schéma par lequel organiser les éléments communs et différents. Il existe entre les deux versions du récit deux étapes fondamentales : la première, les mauvaises intentions du roi envers Blanchefleur, et la troisième, l'emphase sur la valeur de Blanchefleur et de la coupe. A tous niveaux narratifs et symboliques, ces deux étapes établissent la fondation partagée entre les deux versions. La discussion suivante de la coupe respectera la chronologie du plan général de la vente.

Dans la version aristocratique, il s'agit d'une description qui commence par la genèse divine de la coupe, issue de la forge de Vulcain ; ensuite, une description des scènes historiées qui ornent le rebord de la coupe (les Grecs menés par Agamemnon assiégeant les Troyens, et le cycle du Jugement de Paris) ; une description du couvercle à l'oiseau qui tient un grenat ; et finalement, une présentation de sa provenance mythico-antique jusqu'à l'échange pour Blanchefleur.

Cette description s'abrège pourtant dans la version populaire. D'abord, le roi lui-même accompagne Blanchefleur. Il la mène directement au port, alors que c'est un représentant bourgeois qui y va à sa place dans la version aristocratique. C'est un développement narratif propre à la deuxième version, avec l'épisode du procès de Blanchefleur juste avant qu'elle ne soit vendue. Le passage commence par une qualification de la valeur de la coupe, ainsi que de son unicité. Ensuite, il y a une présentation des figures et scènes décoratives sur le bord (tous les oiseaux de la terre et les poissons de la mer, organisés tous *a droit*, et comment Hélène fut enlevée par la *folië* de Pâris) (vv. 1359-1365, version populaire). Et finalement, le passage se termine par la description des pommeaux à *deus damoiseaus* (vv. 1366-1369, version populaire).

La description ekphrastique dans la version populaire se répartit en dix couplets (vv. 1354-1373). Cet ensemble se divise en cinq séries de quatrains qui délimitent chaque élément descriptif. (Ce que nous appelons *quatrains* sont en fait des groupes de quatre vers regroupés en fonction du concept qu'ils expriment, car le premier couplet a souvent un rapport avec le suivant.) Ces quatrains racontent un récit continu, suivant une narration linéaire. Cela se conforme d'ailleurs au style de narration général de la version populaire : un récit *linéaire*, où chaque étape épisodique du récit est dépendante de la scène précédente. Le passage ekphrastique dans la version populaire commence en annonçant la somme d'argent que les marchands offrent avec la coupe :

Mil onces d'or de maintenant

Li donerent li marchëant

Et une coupe bien ouvree

Onques sa per ne fu trouvee (vv. 1354-1357, version populaire).

La suppression des autres biens offerts avec la coupe dans la version aristocratique rehausse justement la valeur intrinsèque de la coupe. Les soies et les manteaux et bliers fourrés disparaissent du récit. Dans la version populaire, la coupe est fondamentale pour l'épisode de la vente. À part la somme d'or, elle constitue le seul *objet* offert au roi. En outre, les *mil onces d'or* (v. 1354, version populaire) cèdent l'importance à la coupe comme rémunération principale. Or, le narrateur ne précise pas tout de suite la matière de l'objet. Mais du fait de l'or offert avec la coupe, de la mention du *cercle d'or* aux pommeaux, et de la tendresse par laquelle le roi *l'ama de grant maniere*, on peut présumer que la matière de la coupe n'a pas changé dans la version populaire : du moins, elle est œuvrée en or et en argent comme dans la version aristocratique (v. 1366 ; v. 1371, version populaire).

Toutefois, l'usage de la coupe, présent dans la version aristocratique, semble disparaître lors de son introduction dans la version populaire. Tant la *ciere* coupe était précieuse que, d'après la première version du récit, « ainc a plus ciere ne but home » et « a grant merveille fu bien faite » (vv. 438-439, version aristocratique). La version populaire relève pourtant l'unicité de la coupe. Il s'agit certainement d'hyperbole. Mais le sujet de l'hyperbole, la préciosité de la coupe dans la version populaire, cède la place à son extrême valeur esthétique : « Onques sa per ne fu trouvee / Onques nus hon ne vit sa per » (vv. 1357-1358, version populaire). C'est donc une question de perception de valeur dans la deuxième version, et non pas d'usage. L'évaluateur l'observe et la compare à tous autres réceptacles qu'il a *trouvés* ou *vus*. La coupe devient donc un objet monumental à admirer, plutôt qu'un vaisseau glorifié qui sert à boire.

L'introduction de la coupe telle un objet marchand s'enchaîne avec l'annonce des représentations figurales ornant la coupe. Ces vers se répondent, reformulant presque mot à mot une qualification de l'unicité de la coupe :

Onques nus hon ne vit sa per

Il n'ot en terre ne en mer

Oisel ne poisson qui n'i soit

Par devisaion toz fait a droit (vv. 1358-1361, version populaire).

L'annonce de son état sans pair est suivie des premières figures dépeintes sur le bord.

La Guerre de Troie et le Jugement de Pâris, ensemble avec le couvercle à l'oiseau, constituent la décoration figurale de la coupe dans la version aristocratique. Dans la version populaire, ces cycles historiés tombent du programme décoratif. Ce qui en reste n'est que :

Desor le bort qui si respent

Fu devisé molt soltiment

Si con Helaine fu ravie

Que Paris prist par folië (vv. 1362-1365, version populaire).

C'est à dire comment Hélène fut enlevée, que Pâris avait prise dans la folie. Il s'agit d'une condamnation du couple, ou du moins de Pâris. Hélène est représentée en tant que victime ravie, dont l'enlèvement ne sert qu'un dessein ignoble. La louange de leur amour et le récit développé dans la version aristocratique disparaissent nettement de la version populaire.

Conjointement avec le réaménagement de ces allusions antiques intervient la nouvelle description des pommeaux de la coupe. S'ensuit la description des pommeaux, qui ne se trouve que dans la version populaire :

El cercle d'or ot deus pommeaus

Portraiz i sont deus damoiseaus

Qui devisaient par nature

Tote maniere d'escriture (vv. 1366-1369, version populaire).

Elle est de la même longueur que les vers précédents. Il y a trois éléments à relever ici : les damoiseaux, leur activité, et le sujet de leur activité. Le sexe des damoiseaux est ambigu.⁹ Car un *damoisel* ensemble avec une *damoisele* ferait *deus damoiseaus*, selon l'accord grammatical. Aux vers 1364-1365 ci-dessus cités, l'allusion à Hélène, une femme, est suivie de l'allusion à Pâris, un homme. Suivant la description des pommeaux, le roi, un homme, prend la coupe qu'il estime fort, et livre Blanchefleur, une femme, aux marchands (vv. 1370-1374). Les pommeaux à damoiseaux s'insèrent au milieu d'une construction binaire de genres alternants. Seuls les amants éponymes du roman ne sont pas évoqués. Floire et Blanchefleur ont beau ne pas être les référents spécifiques de ces deux *damoiseaus*, on peut croire tout de même qu'il s'agit d'un *damoisel* et d'une *damoisele*, qui pourraient représenter les deux amants.

Les figures aux pommeaux ne sont pas immobiles. Au contraire, le narrateur proclame qu'ils se parlent de toute sorte *d'écriture*, ce qui pourrait vouloir dire d'après Godefroy les différentes manières d'écrire et l'art d'écrire, tout autant que les Saintes Écritures. Il y a tout de même une qualité étrange à ce qu'elles font : les figurines *se parlent* de l'écriture, d'après le narrateur. Le verbe *deviser* en ancien français porte plusieurs sens. Les plus probables dans ce cas seraient « raconter » ou « dicter », selon Godefroy, indiquant aussi l'action de « mettre en ordre ». M. Pelan définit « devoisient » dans son glossaire suivant le texte de son édition comme « traçaient » (136). Nous prétendons pour autant que dans ce contexte-ci, le narrateur insiste sur la nature polysémique de la description. Il décrit dans un texte configuré pour être lu à haute voix, le roman lui-même, les propos de deux statuettes qui se parlent de plusieurs genres

⁹ Dans son glossaire pour la version populaire, Pelan attribue à *damoiseaus* le genre masculin (134). Nous ne sommes pas d'accord et argumentons qu'il s'agit d'un *damoisel* et d'une *damoisele*. Nous remercions William W. Kibler et Keith Busby pour leurs conseils là-dessus. Ils sont tous les deux d'accord que le genre du substantif est ambigu. Il est possible qu'il soit *et masculin et féminin*.

d'écriture, indéfinis jusqu'ici. C'est un double moment de création, figé dans la description de la coupe : le narrateur qui crée la coupe par ses propos, et les ornements de la coupe qui n'existent que sur le plan écrit ou oral, mais qui se parlent de l'écriture. Les figures se parlent au-dessus de l'espace vide de la coupe. L'usage de la coupe a beau disparaître de la version populaire, la substance contenue dans la coupe, de quelque nature qu'elle soit, parviendrait au statut d'allégorie, reflétant le contenu de leurs propos. Nous reviendrons à ce phénomène plus loin dans le chapitre suivant.

Le roi, père de Floire, se dépêche pour se débarrasser de Blanche fleur. En ce faisant, il se libère non seulement lui-même de la fille, mais il croit aussi libérer son fils et son royaume. Le roi désire qu'elle parte à tout prix. Il pense même à la faire tuer, mais d'autres personnages interviennent auprès de lui pour l'en détourner. Dans la version aristocratique, c'est la reine qui conseille de vendre Blanche fleur, souhaitant l'épargner. Or dans la version populaire c'est Floire qui intervient, déguisé, pour prouver son innocence pendant une scène de procès.

Les marchands sont tout de suite ravis par la grande beauté de Blanche fleur dans chacune des versions. Ils offrent la coupe, accompagnée d'autres trésors, en échange. Dans cette scène un rapport entre *valeur estimée* et *valeur réelle* est ici établi et accentué. La négociation (si ce mot peut être utilisé—le roi n'offre pas de contre-proposition aux marchands) objective Blanche fleur, la mettant sur le même registre matériel que les biens pour lesquels elle est échangée. Les marchands estiment la fille comme étant de valeur supérieure à la coupe. Certes, les marchands offrent en supplément de la coupe d'autres biens de grande valeur. Le narrateur fait mention explicite du profit qu'ils espèrent gagner en la revendant dans « leur pays », dans des montants d'or précis et élevés. Blanche fleur vaut donc bien davantage que la coupe en or, dans chaque version. Cela ne veut pas pour autant dire que leurs valeurs soient moyennes, surtout pas celle de

Blanchfleur. Au contraire : ce que ce rapport établit pour les deux versions du récit, c'est littéralement la valeur monumentale inhérente à la personne de la pucelle.

La valeur de la coupe est donc significative. Toutefois, cette signification symbolique diffère dans les deux versions. À noter pour cette discussion est la réapparition de la coupe plus tard dans les deux versions du récit, bien après l'épisode de la vente. Floire lui-même s'en sert pour faire avancer sa quête, l'ayant reçu du roi son père en cadeau juste avant de partir à la recherche de Blanchefleur. Ce qui en résulte, c'est un renouveau de l'emphase sur sa valeur marchande. Floire découvre lors de son arrivée à Babylone que son amie s'y trouve, enfermée dans la Tour aux Pucelles de l'émir. Il gagne ensuite accès à la tour grâce à la coupe, qu'il offre au portier pour qu'il l'aide à y pénétrer. La coupe est ainsi échangée à nouveau, pour une deuxième fois dans le récit. Cela fait valoir la cinquième étape du plan général de la vente de la fille. La même coupe, contre laquelle Blanchefleur est vendue, intervient encore une fois de manière à faciliter sa libération (et de l'émir et de l'esclavage).

Cette valorisation de la coupe indique les changements thématiques, et donc génériques, qu'insinuent les changements stylistiques et narratifs entre les deux ensembles de passages ekphrastiques. Dans la version aristocratique, la coupe renforce la *fin' amor*, admissible au conte grâce à Blanchefleur. Mais elle valorise pourtant dans la version populaire le personnage même de Blanchefleur, qui d'ailleurs exerce une énorme influence sur le déroulement du roman. Le héros dans les deux versions complète pour accéder à la tour. La coupe en est l'élément fondamental à cet égard. Le récit général de Floire à Babylone tourne autour de l'échange de la coupe, moyennant quoi le héros franchit le seuil de la tour-prison. Son passage littéral d'un monde à l'autre est à noter, car les mêmes développements communs du récit contribuent tout aussi bien à la symbolique divergente et distincte de chaque version : du foyer de son père à

l'école, de la présence de Blanchefleur à son absence, de la joie au désespoir, de l'envie de mourir au désir de la retrouver, de sa patrie à la Babylonie, de l'anonymat à l'identité réclamée, de l'extérieur de la tour à l'intérieur....

Dans la version aristocratique, nous observons une manipulation de la valeur aperçue de la coupe. Floire parie la coupe pendant la dernière d'une suite de parties d'échecs, suivant les conseils du pontonnier, son hôte babylonien. Le portier de la tour convoite la coupe aussitôt qu'il la voit, et, ayant perdu encore à une partie d'échecs, demande de l'acheter à Floire. Il portier brûle du désir de posséder la coupe, comme les marchands au port pour Blanchefleur. Floire en profite, la lui offrant sous prétexte d'amitié et non pas en conquérant. Ravi, le portier accepte. Floire lui révèle sa vraie identité et la raison pour laquelle il est à Babylone. Le portier prêche ensuite sa fidélité à Floire comme suzerain, et l'aide à parvenir à sa bien-aimée captive. Effectivement, la *valeur estimée* de la coupe peut se comprendre comme étant artificiellement gonflée. La demande —ici, le serment de fidélité—s'accroît arbitrairement en fonction de sa *valeur réelle* comme monument artistique.

Les deux occurrences de l'échange de la coupe révèlent la moralité des destinataires, le père de Floire et le portier de la tour. En vendant Blanchefleur, le roi sacrifie et vend l'avatar du bonheur de Floire, la dame-suzeraine de son cœur, en échange de la coupe. Il ne le fait que par souci de préserver la pureté de sa descendance. Le portier de la tour agit d'une façon analogue. Il renonce à l'alliance la plus considérable de son existence terrestre, celle du serment de féodalité envers l'émir, pour s'allier du côté de Floire, et en reçoit la coupe. Que ce soit le roi ou le portier, le récipient de la coupe en or a des motifs cachés. Le gain personnel s'objective ainsi en richesses physiques. Cela va à l'encontre des conventions des institutions divine, régale et curiale du Moyen Âge, ce qui provoquerait le jugement des lecteurs-auditeurs du poème. Mépriser les

règles codifiées du commerce sacré, civil et amoureux fait contraste avec le comportement exemplaire de Floire envers Blanche fleur. La valeur de la coupe dans la version aristocratique est ambiguë, comme l'*ethos* de ses récipients, le roi et le portier. La valeur marchande surestimée de la coupe en or, bien que son prix soit ambigu, est à l'opposé de *et* définit la dépravation du roi et du portier dans la version aristocratique.

Pour celer à Floire la vente de Blanche fleur, la reine conseille au roi son mari de faire construire un faux tombeau. Elle s'attend de manière prévoyante à la douleur qu'éprouvera son fils en apprenant que Blanche fleur n'est plus. Mais comme la coupe, le tombeau subit des changements non négligeables d'une version du récit à l'autre. Comme pour la coupe, la description du faux tombeau se réduit dans la version populaire. Il y a aussi de nouveaux éléments qui ne se trouvent pas dans la version aristocratique. Le remaniement de la description du tombeau importe autant, sinon davantage, que les changements apportés à la coupe en or. La description du tombeau est moins épisodique dans les deux versions que celle de la coupe, et encore moins dans la version populaire que dans la version aristocratique. Le passage ekphrastique y est bien plus direct et moins chargé. Une présentation des deux descriptions qualifiant le tombeau sera suivie d'une mise en avant des éléments narratifs tout aussi nouveaux qu'importants, qui se trouvent dans la version populaire.

La description consiste de trente-cinq vers dans la version populaire, par rapport aux 115 vers de la version aristocratique, soit une diminution de soixante-dix pour cent. Ils sont organisés selon le même schéma de couplets et de quatrains que la coupe. Le déroulement du récit se subordonne à l'organisation des quatrains et son développement dépend de l'enchaînement. Cela se conforme au style du *roman* médiéval (Baumgartner et Mela 114-115).

Une présentation de la description dans la version aristocratique en permettra une comparaison plus nuancée. La reine, qui conseille au roi de vendre la pucelle, lui conseille aussi de faire construire le tombeau après y avoir réfléchi. Le tombeau « aristocratique », construit par des ouvriers et des orfèvres savants, est en or, cristal et émail,. Des bêtes, des oiseaux, des serpents et des poissons « de douce aige et de mer » (v. 552, version aristocratique) l'ornent. Il est érigé devant une chapelle sous un arbre. La pierre tombale, sculptée en Phrygie et veinée de toutes sortes de couleurs, capte et reflète la lumière du soleil. Une image sculptée sous les traits de Floire est assise à côté d'une de Blanchefleur, également assise. Ils s'offrent tous les deux des fleurs : Blanchefleur tend une rose dorée vers son ami, et celui-ci tend une fleur de lys à la sienne. Au-dessus de la tête de Floire siège une escarboucle qui luit de jour comme de nuit : « Par nuit obscure veoit on / Une liue tot environ » (vv. 583-584, version aristocratique). On y voit aussi installés des tuyaux en or, ouverts aux quatre vents. Quand les vents soufflent à travers les tuyaux sur les enfants, ils se mettent « par ingremance » (v. 591, version aristocratique), ou par l'art de la magie, à converser. Floire dit : « Basiés moi, bele, par amor » (v. 594, version aristocratique). Blanchefleur lui répond : « Je vos aim plus que riens vivant » (v. 596, version aristocratique). Les statues font mine de rire, tant elles sont vives.

La description passe ensuite au jardin qui encadre le tombeau. Quatre arbres entourent le tombeau : « Cil que les quatre arbres planterent » (v. 621, version aristocratique) avaient conjuré leurs dieux de les rendre immortels, et donc tout le temps fleuris. Des oiseaux y affluent et sont en chant perpétuel. Le narrateur intervient pour en faire une image hyperbolique : tant est doux l'endroit que « Se damoisiaus les escoutast / Ne pucele, por qu'ele amast » (vv. 631-632, version aristocratique), des jeunes amants ne peuvent que se précipiter pour s'embrasser, en appréciation de la beauté du lieu. La description en revient à la tombe dont il ne « fust faite tant bele » (v. 644,

version aristocratique). Des pierres précieuses dotées de pouvoirs miraculeux embellissent le tombeau où est écrite en or d'Arabie l'épithaphe : « Ci gist la bele Blanceflor / A cui Flores ot grant amor » (vv. 659-650, version aristocratique). L'achèvement de la description annonce le retour de Floire. Une semaine serait passée, d'après la reine, entre la vente de la fille et le retour du héros. Mais le narrateur intervient pour préciser qu'il s'agit d'un mensonge de part le roi, que « Ele mentoit a essient / C'au roi en ot fait sairement » (vv. 685-686, version aristocratique). Le tombeau de Blanchefleur dans la version aristocratique sert effectivement de faux tombeau, plutôt que de tombeau vide. Certes, il est vide dans cette première version du récit, mais l'intégralité débordée, voire théâtrale, du tombeau affaiblit la signification de sa vacuité dans la version aristocratique.

Le tombeau vide dans la version populaire se réduit à une description linéaire. Chaque élément ornemental se décrit dans l'ordre. Il n'y a pas de reprises d'éléments, comme dans la version aristocratique. Le schéma de la description se généralise ainsi : la localisation, les matériaux, les figures animales, l'insistance sur la vacuité du tombeau, les statues de Floire et de Blanchefleur façonnées par la magie et liées par une chaîne, la statue de l'enfant en messenger au-dessus des deux amants adolescents, les tuyaux en or et les *deux* vents qui font déplacer le messenger entre Floire et Blanchefleur, et enfin l'état d'esprit de la duchesse mère de Blanchefleur au moment de regarder le tombeau. La description s'incorpore dans le récit général mieux que dans la version aristocratique. Elle sépare l'épisode de la vente de Blanchefleur et celui du retour de Floire, alors que dans la version populaire, le jeune prince revient le lendemain de la vente : « Icel jor fu faiz le tonbeaus / L'endemain vint li damoiseaus » (vv. 1468-1469, version populaire). Nous pouvons donc constater que la construction du tombeau s'est faite en une journée, le jour même du procès et de la vente de Blanchefleur. Ce constat est à l'opposé des

huit jours de construction dans la version aristocratique. En voici le premier départ. Les différences principales à considérer entre les deux versions sont le style narratif linéaire, le nouveau rôle de la reine auprès du roi, la disposition du tombeau (la localisation, la mise en scène des statues, l'émergence de la statue du messenger), et le sentiment qu'éprouve la duchesse d'Olenois en le voyant.

Remarquons d'abord le style narratif de la description. Comme déjà convenu, le passage racontant le tombeau ne s'écarte pas de la linéarité du récit. C'est une progression directe depuis le conseil de la reine jusqu'à la tristesse de la duchesse sa servante. Chaque étape est liée à celle qui suit, s'appuyant sur une procédure interne de progression directe et linéaire. Grâce à cette disposition narrative, des quatrains qui racontent un récit continu, on trouve partout dans le roman des échos d'évènements déjà passés, ainsi que des préfigurations d'épisodes à venir. L'ordre des quatrains gère donc la composition du passage. Il est invariable et ne peut se comprendre sans cette fondation, aussi méthodique que directe. Le caractère direct de la description populaire dévie des conventions de son homologue aristocratique. Tout en conservant le statut *monumental* du tombeau, la description dans la version populaire relève tout autant des évènements qui la précèdent et qui la suivent. Par ailleurs, elle sert à renforcer le mécanisme de dédoublement qui se manifeste bien plus fortement dans la deuxième version du récit que dans la première. La localisation est établie, suivie d'une présentation architectonique du tombeau :

Devant la tor, faite a ciment

En un arvolt qui molt ert gent

[...]

Et de soltis tresgiteüres

L'ont entaillié par dedefors

Mais dedenz n'i ot point de cors (vv. 1432-1439, version populaire).

Ce dernier vers annonçant le manque d'un corps à l'intérieur du tombeau sépare l'énumération des images et figures animales de la présentation des statues représentant des êtres humains. Ce vers au milieu de la description indique la hiérarchie qui structure le passage, tout à fait comme il y contribue. Bien qu'il n'y ait pas de corps enterré, la fonction du tombeau est accentuée. Avant le vers 1439, le narrateur ne présente que le cadre et l'ornementation animalière. Après ce vers se trouve une introduction des figures humaines ornant le tombeau. Malgré la linéarité narrative, la description se replie sur elle-même grâce à ce vers, se reflétant tout au cours du passage. L'emphase sur l'usage du tombeau au vers 1439 se rapporte à l'usage des statues humaines, animées « par nigromance » (v. 1440, version populaire) comme aux statues animées « par ingremance » (v. 591, version aristocratique) de la première version.

Dans chaque version, c'est la reine qui suggère de faire construire le tombeau. Tout comme pour la coupe, le contexte narratif qui mène à la construction du tombeau et celui qui la suit, diffèrent selon la version. On a déjà établi que la reine est aussi complice que le roi dans la version aristocratique : « La roïne s'est porpensee / et si parla comme senee » (vv. 523-524, version aristocratique). Or, dans la version populaire, le roi vend Blanchefleur à l'insu de la reine. Et quand il lui raconte le sort de la pucelle, elle lui répond « con irascue » (v. 1411, version populaire), et non pas *comme senee* qui le conseille. Toutefois, elle finit par le conseiller, comme dans la première version :

Quant s'amie ne trouvera

Sachiez qu' [Floire] se corrocera

Quant il n'i a nul recouvrier,

Or faites dont apareillier

Un gent tonbel en la cité (vv. 1416-1421, version populaire).

D'ailleurs, c'est la deuxième fois que la reine intercède auprès du roi au nom de Blanchefleur, ou du moins au nom de l'amour que Floire lui porte pour elle (la première fois se produit lors du procès de Blanchefleur). Et elle d'ajouter qu'une fois Floire rentré, ils seront contraints de l'avertir de la disparition de sa bien-aimée. Elle précise :

Si diron : 'Morte est Blancheflor

Messe avon faite por s'amor.'

Por le tonbel quil verra

Illueques se confortera (vv. 1426-1429, version populaire).

Dès lors, il y a une corrélation directe entre la célébration de la messe et la fausse tombe. Ceci ne se trouve point dans la version aristocratique où la reine sarrasine complotte avec le roi. En effet, c'est une réplique bien choquante, étant donné que la reine est censée être sarrasine—et donc musulmane. Cette inclination vers le christianisme introduit la notion de conversion—et donc du Baptême, rite nécessaire pour se convertir à la foi chrétienne. Le roman n'est pas achevé, et le récit s'arrête juste après le sauvetage de Blanchefleur et la délivrance de Babylone des assauts de Jonas de Handres. Or, on peut s'imaginer que le récit se termine par la conversion de Floire et, par la suite, de son royaume, comme dans la version aristocratique.

La disposition du tombeau dans la version populaire importe beaucoup. Grâce à la linéarité ordonnée, le tombeau occupe un espace bien développé : devant une tour de maçonnerie, placé soit dans une arcade soit sous une coupole voutée. La version aristocratique situe le tombeau au beau milieu d'un jardin paradisiaque. Ceci renforce le motif du *locus amoenus* présent dans la version aristocratique, et qui disparaît de la version populaire (Clemente 6 ; Labbé 107-112). Dans la deuxième version, il s'agit plutôt d'une réduction métaphysique du

cosmos *chrétien*. Depuis l'Antiquité la plus reculée, la voûte et le dôme représentent le dais céleste (Rezak 95-99 ; Labbé 211-216, 336-340, 475-477). Cette interprétation est restée dans le langage symbolique de l'occident dès l'emprise du christianisme avant même la chute de Rome. Elle s'est renforcée lors de l'avènement du style gothique en fonction de l'idéologie de l'abbé Suger (Brown, 64-74 ; Panofsky 32-37 ; Zinn 33-37). La décoration non-humaine y fait preuve : en construisant une voûte au-dessus des représentations d' « Oiseaus et bestes » (v. 1436, version populaire), le tombeau se façonne à la guise du jardin d'Éden. Cela renvoie aussi à la coupe en or où « Il n'ot en terre ne en mer / Oisel ne poisson qui n'i soit » (vv. 1359-1360, version populaire).

L'agencement du tombeau, plus précisément de ses figures humaines, contribue aussi à distinguer sa fonction dans la version populaire. Au lieu de ces statues idéales qui s'offrent des fleurs dans la version aristocratique, les statues-portraits de Floire et de Blanchefleur sont autrement représentées. Suivant la précision de la vacuité du tombeau, « Mais dedenz n'i ot point de cors » (v. 1439, version populaire), vient la disposition des figures. D'après la version populaire, les statues sont construites par la nécromancie, « par nigromance ». Même si ce mot désigne généralement la magie en ancien français, il comprend aussi l'idée de ressusciter. En effet, il importe de remarquer que la nécromancie—l'art magique de ressusciter les morts—a été employée dans la construction du tombeau. Même s'il s'agit d'une construction sarrasine, ce qui pourrait justifier son origine féerique dans un contexte décidément chrétien, l'essentiel de cette activité magique consiste encore à mettre en exergue une résurrection quelconque. Ce mot intervient

juste avant la description de la disposition des statues :

I ot faites par tel senblance

De Floires et Blanche flor

Il reconterent lor amors.

Au chié desor ert le vassal

Et la pucele contreval.

Une chaène i ot tendue,

Ainz plus bele ne fu veüe (vv. 1441-1447, version populaire).

La statue de Floire trône sur le tombeau, et au pied de la pierre tombale se trouve celle de Blanche fleur. C'est l'image de Floire qui est au cœur de la composition, étant sur le tombeau même. Curieusement, la statue de Floire sur le tombeau ne convient pas à ce que le tombeau est censé contenir. C'est Blanche fleur qui devrait figurer au-dessus de son tombeau, non pas à côté (Noga-Banai, 122-130). Les statues sont aussi immobiles, figées et immuables, au contraire de celles dans la version aristocratique qui sont poussées l'une vers l'autre par les vents.

Il n'y a que la troisième statue qui se déplace (par les vents qui soufflent dans les tuyaux en or) dans la version populaire : « ...un molt bel enfant » présenté sous le jour d'un messager « Apareilliez fu con message / Senblant faisoit que molt fust [saige] » (vv. 1448-1451, version populaire).¹⁰ L'enfant en messager ne figure pas dans la version aristocratique, où n'y a que deux statues, les portraits des amants adolescents. L'apparition d'une troisième statue annonce un leitmotiv qui sera repris tout au long du roman : la figure de l'intercesseur (Merceron 177-188). A plusieurs reprises, une tierce partie apparaît soudain pour rendre secours à Floire (comme Floire en rendra à Blanche fleur) pendant sa quête.

¹⁰ Dans le manuscrit 19152, le vers 1451 dépasse le bord de la page, et la ligne reste inachevée. Toutefois, M. Pelan constate qu'il s'agit probablement de *saige*, ce qui convient à la rime. Elle partage cet avis avec plusieurs spécialistes, dont F. Krüger, E. Du Méril et E. H. Robinson.

Ce messager travaille conjointement avec la vacuité emphatique du tombeau pour faire du tombeau une métaphore de l'état spirituel de l'âme de Floire-sarrasin dans la version populaire. C'est justement son image qui se trouve au-dessus de la tombe, comme s'il s'agissait de sa tombe à lui (Noga-Banai 122-130). C'est un élément clé dans l'analyse du tombeau du roman, le point d'appui qui sous-tend chaque développement ultérieur du récit. La présentation du tombeau est suivie d'une courte référence à la *duschoise* d'Olenois, la mère de Blanchefleur :

La duschoise ert dolente assez

Quant le tonbel vit atornez.

N'en ose plorer ne duel faire,

Quar li rois ert trop deputaire (vv. 1464-1467, version populaire).

Cette parenthèse coupe l'ekphrase et fait le pont entre la description du tombeau et le retour de Floire. Cette précision de la tristesse de la mère de Blanchefleur fait appel aux récits de la Résurrection du Christ dans les Évangiles (*La Sainte Bible*, Matthieu 27:51-28:3 ; Marc 16 ; Luc 24 ; Jean 20). La duchesse d'Olenois n'ose ni pleurer, n'ose ni déclarer son deuil. Le passage rappelle les quatre récits différents de la découverte du tombeau vide du Christ. Cela fait en sorte que le tombeau de Blanchefleur, grâce à tous ces éléments qui manquent à la version aristocratique, soit associé à la Passion du Christ. Une discussion traitant ces réseaux de signification suivra dans le chapitre suivant, ainsi qu'une analyse des allusions bibliques dans la description des deux objets d'art et ailleurs dans le récit.

CHAPITRE III

ALLÉGORIE AUGUSTINENNE ET EKPHRASES

Tout au long du roman, Floire et Blanchefleur sont représentés sous forme de personnages bibliques de l'Ancien Testament. Le roman adapte le récit en fonction de multiples allusions bibliques que le narrateur du conte aristocratique n'évoque pas, ou peu. Le roman réalise son but didactique par les réseaux symboliques que créent l'ensemble des personnages et des épisodes. La corrélation paradoxale entre le sarrasin Floire et les patriarches juifs de l'Ancien testament produit un cadre commun de références bibliques. Ce cadre biblique permet le développement contrôlé de dédoublements dans le récit. Il s'agit d'une spécularité narrative qui nuance chaque épisode et fournit un moyen d'interpréter les ekphrases de la coupe et du tombeau. Le motif qui en sort le plus fréquemment est celui de l'intercesseur divin. Dieu porte secours aux jeunes amants, parfois à leur insu, même au moment du plus grand péril. Floire et Blanchefleur personnifient donc la fondation biblique du roman. Cette fondation différencie même l'ekphrase de la coupe de celle du tombeau. Il y a trois épisodes dans le roman qui se rapportent aux ekphrases. Ces épisodes ne sont pas présents dans le roman tels qu'ils existent dans la version aristocratique (il y en a même qui ne sont pas dans la version aristocratique). Une lecture exégétique de ces événements permettra une analyse claire de la symbolique des ekphrases de la coupe en or et de celle du tombeau vide.

Nous proposons une méthodologie exégétique d'après Saint-Augustin, et la théologie de son œuvre *De civitate dei*. Ce cadre exégétique permettra d'identifier la spécularité narrative propre au roman et en faire une lecture approfondie. L'évêque d'Hippone, en distinguant

l'histoire humaine de la Cité terrestre du salut divin de la Cité céleste, prétend que la bassesse de la condition humaine trouve sa source dans l'esprit, et non pas dans le corps. Ce sont les pensées et les choix des hommes, et non pas leurs corps, qui les poussent au vice. L'exemple par excellence qu'il cite en est celui de Caïn et Abel. Le meurtre d'Abel aux mains de son frère fait de lui le premier représentant de la Cité céleste sur terre. La différence fondamentale entre leurs esprits (car ils ont la même origine, issus de la maternité d'Ève) se manifeste à travers le fratricide de Caïn. Son choix le distingue de l'innocence d'Abel, et le culpabilise (Saint-Augustin livres 14-15, livre 17). Une analogie bien plus générale suit dans les livres suivants. Saint-Augustin établit un rapport entre l'Empire romain en déclin, autre manifestation de la Cité terrestre, et la religion chrétienne croissante d'alors, représentation de la prééminence de la Cité céleste. Ainsi, Saint-Augustin fait l'analogie entre un peuple (les romains et les chrétiens) et la loi (la *Res publica* romaine et le christianisme avenant) afin d'illustrer de manière concrète la relation de la Cité terrestre à la Cité céleste (Saint-Augustin livres 18-19). À partir de cette fondation, l'analogie de la Cité terrestre et de la Cité céleste peut s'appliquer au jugement divin.

Dans le chapitre XVI du livre III de *De doctrina christiana*, Augustin précise que si une métaphore d'un texte reste ambiguë, on peut le déchiffrer en fonction d'un autre *signum* plus facilement interprété : « Ubi autem apertius ponuntur, ibi descendum est quo modo in locis intellegantur obscuris ». Voilà la fondation exégétique que nous employons pour interpréter l'allégorie selon la lettre, ou la représentation textuelle de la Cité terrestre. Pour ce faire, il faut analyser la spéculativité narrative dans le roman—les moments où le récit se replie sur lui-même et renvoie à d'autres épisodes dans le récit. D'après le chapitre suivant du livre III, l'allégorie divine se fait par la reconnaissance des *troporum*, des tropes. Des *signa figura*, les signes figurés, ou motifs métaphoriques, indiquent ceux-ci. Ils révèlent la nature allégorique que signifient les

tropes. L'allégorie de ce genre indique les vérités divines : « Quos tamen tropos qui noverunt agnoscunt in Litteris sanctis eorumque scientia ad eas intellegendas aliquantum adiuvantur » (Saint-Augustin livre XXIX ch. III). La représentation de la Cité céleste sont donc les dispositifs textuels qui renvoient au-delà d'un texte aux Écritures saintes, afin d'en approfondir le sens religieux. À partir de cette fondation, l'analogie de la Cité terrestre et de la Cité céleste peut s'appliquer au jugement divin, et, pour le roman, aux mystères fondamentaux de la religion chrétienne.

Saint-Augustin établit un rapport métaphysique entre les interprétations narrative et salvatrice qui peuvent exister dans un texte. Grâce à lui, une discussion du champ littéral du roman en permettra une analyse des champs allégoriques. Les trois épisodes narratifs qui se rapportent à l'ekphrase de la coupe en or et du tombeau vide sont les suivants : une tentation de suicide chez Floire qui, avant de découvrir le sort de Blanche fleur, cherche à se faire dévorer par les lions de son père ; l'arrivée de Floire à la Tour aux pucelles à Babylone et les retrouvailles des amants adolescents ; et le dénouement, un combat singulier entre Floire et un conquérant potentiel de la ville de Babylone. Comme convenu, ces épisodes ne se trouvent pas dans la version aristocratique tels qu'ils apparaissent dans le roman.¹¹

L'épisode de Floire dans la fosse aux lions (vv. 1542-1622, un ensemble de quatre-vingt vers) est bipartite, formant deux ensembles narratifs au milieu desquels se situe un passage clef. Dans la première partie (vv. 1542-1574), Floire *médite* sur son malheur tout en se rendant à la

¹¹ Il existe uniquement dans le manuscrit A de la version aristocratique un épisode de Floire dans une fosse aux lions. C'est une deuxième tentative de suicide, dont la première est bien plus importante au récit aristocratique en général. La mise en scène en est dépourvue de merveille chrétienne, à l'exception de la connotation de l'histoire du prophète Daniel. Dans ce manuscrit, il n'y a plus de rapports entre l'ekphrasis et l'épisode de la fosse aux lions, comme dans la version populaire. Voilà pourquoi nous nous en passons pour cette étude. Leclanche relègue cette scène de Floire dans la fosse aux appendices de son édition.

fosse. Dans le passage clef de l'épisode (vv. 1575-1586), le narrateur entre dans une zone intemporelle pour raconter l'avènement de la merveille chrétienne, grâce à l'intervention suppliante de Blanchefleur. Dans la seconde partie (vv. 1587-1622), Floire *agit* pour mettre un terme à son malheur et essaye de provoquer les lions. Quoiqu'il en fasse, il n'y peut rien faire : les lions sont apprivoisés par Dieu. La mise en scène et le langage de l'épisode révèlent la spécularité narrative du roman : les épisodes du récit populaire se renvoient les uns aux autres. L'agencement poétique fait replier le récit sur soi, renvoyant à d'autres événements du récit afin de renforcer la portée de sa symbolique chrétienne. C'est une structure de reprises épisodiques qui réalise un réseau narratif général pour le roman. Grâce à elle, la version populaire se manifeste à titre d'œuvre distincte de la version aristocratique.

Avant d'entamer une discussion de l'épisode, il convient d'identifier l'allusion biblique explicite qui s'y trouve, en l'occurrence une allusion directe au prophète Daniel. Il s'agit d'un jeune noble israélien qui se trouve à la cour babylonienne pendant la captivité du peuple juif. Là, il démontre la puissance de Dieu, étant le seul capable d'interpréter les rêves étranges des rois successifs. Il acquiert une certaine renommée, ce qui gêne fort les courtisans babyloniens.

Les courtisans babyloniens en veulent toujours à Daniel. Ils manipulent le roi Darius pour qu'il interdise l'adoration de toute idole ou dieu, à l'exception de la personne du roi même. Daniel refuse de respecter cet interdit et en souffre la conséquence. Malgré lui, Darius est contraint de le mettre à mort. Il le fait jeter dans une fosse aux lions. Il espère pourtant que Daniel sera délivré par la clémence du Dieu juif, ce qui se réalise. Daniel est épargné en vertu de son irréprochabilité aux yeux du Dieu tout-puissant. Darius, content de retrouver en vie celui qu'il estime tant, punit les intrigants, en les faisant jeter à leur tort aux lions par juste récompense.

L'allusion à Daniel, par ses connotations de prophétie (l'interprétation des rêves) et de délivrance par la foi (l'apprivoisement des lions), introduit dans le roman des courants thématiques puissants. Daniel sert de modèle vertueux à tout jeune prince : il se montre humble mais franc envers l'autorité, généreux de ses dons prophétiques, dévot à son Dieu et fidèle à son maître. Or, Floire est pourvu de toutes ces qualités—sauf d'une fidélité religieuse quelconque. Même si l'allusion explicite à Daniel ne se fait qu'une seule fois dans le roman, ces motifs se reprennent au fur et à mesure que le récit progresse.

L'épisode de Floire dans la fosse aux lions renvoie à la construction narrative du tombeau dont le passage clef s'ancre au vers 1439.¹² Ce système de renvois, voire de replis sur soi, revient d'ailleurs au cours du combat singulier entre Floire et Jonas de Handres, le troisième épisode d'importance à l'égard des ekphrases. Mais l'essentiel de cette partie, c'est la fonction d'intercesseur qu'assume Blanchefleur grâce à sa prière. En vertu de son intercession, le récit du suicide désiré s'arrête d'emblée, et de surcroît, se métamorphose. La supplication de Blanchefleur au nom de Floire délimite le seuil entre la première partie de l'épisode (la méditation) et la seconde (l'action). Le passage clef se trouve au milieu. Cette construction de méditation-action, coupée par l'intervention, revient au cours des deux autres épisodes traités dans ce chapitre.

L'épisode de la fosse aux lions se situe lors du retour de Floire après la vente de Blanchefleur. En apprenant la « mort » de sa bien-aimée, il désespère et pleure sa perte. Il résout donc de mettre fin à sa tristesse et esquisse la mise-en-scène de son suicide. Se souvenant des lions de son père, ce qu'il possédait « Por ses granz festes hennorer » (v. 1537, version populaire), Floire se précipite vers eux dans l'intention de s'y précipiter dans leur fosse. Et ainsi,

¹² « Mais dedenz n'i ot point de cors » (v. 1439, version populaire).

de se faire manger par eux : « Li damoiseaus s'est porpensez / Qu'il l'avroient tost devoré » (vv. 1540-1541, version populaire). Mais avant de s'y jeter, il fait preuve de rancœur et maudit désespérément le malheur de son sort :

Tot droit a la fosse est venuz.

Iluec se despoilla toz nuz ;

Les fieres bestes regarda

Oiez con il se regreta !

Haï, fait il, sens et beautez

Petit avez en moi duré

Mar fu onques mon vasselaige

Se ge venisse en grant aage (vv. 1542-1549, version populaire).

Le jeune héros se plaint de son manque de sagesse et de beauté. Ici, le narrateur intervient ici pour une rare fois. Il attire l'attention du lecteur-auditeur sur la manière dont Floire se décrit, intervention qui est une convention commune à la poétique du roman médiéval. Toutefois, la mise en valeur de cet autoportrait importe beaucoup en considérant son rapport à la description de Floire *au fond de la fosse*.

Dans la fosse aux lions, Floire est délivré de la mort grâce à la supplication de Blanchefleur. Courroucé que les lions ne le mangent pas, il les maudit : « Haï, fait il, signor leon / Tant soliez estre felon » (vv. 1607-1608, version populaire). La malédiction contre les lions rappelle ce que dit Blanchefleur au roi et aux marchands « quant [elle] se vit vendue » (v. 1374, version populaire). Floire résume dans la sienne les reproches redoublés que Blanchefleur fait à ses malfaiteurs : la félonie du roi et le manque de sagesse, voire la sottise, des marchands. Elle établit le principe des malédictions de Floire. Justement, il déplore aussi son manque de

sagesse et de beauté dans son auto-malédiction, ainsi que la félonie de ses parents qui ont séparé les amants.

Le roi Galériën et la reine sarrasine sont les agents principaux responsables de son malheur. Ainsi, il le blâme pour ce qu'il croit être sa mort. Le jeune prince, résolu, se venge de son destin dépossédé :

Seignor lion, recevez moi

Et delivrez le fill le roi

De mon cors vos faz livroison (vv. 1555-1557, version populaire).

Pour Floire, il ne s'agit pas de se suicider, mais de se délivrer. C'est la libération, la délivrance, qu'il cherche au fond de la fosse. Nous soulignons à ce stade les intentions et l'emplacement de Floire. C'est une descente dans la fosse, s'en laissant aller vers le bas.¹³ Il cherche sa délivrance affranchissante tout en s'abaissant au fond de la fosse aux lions. Finalement, c'est le soulagement de son âme en peine, le salut qui le délivrerait de sa tristesse.

Mais alors intervient le merveilleux chrétien, où commence le passage clef de l'épisode : Blanchefleur, entre les mains des marchands et à bord de leur navire, vogue vers Babylone où ils comptent la vendre. Le narrateur quitte Floire pour raconter l'état de la fille à bord (ou bien à l'intérieur de) le vaisseau des marchands.¹⁴ Blanchefleur s'adresse en oraison à Dieu, à ce qu'Il veille sur Floire :

¹³ Nous traduisons ici le vers 1562 du roman, pour que son effet littéraire n'y manque point :

Quant ne se set plus dementer

En la fosse se lait aler

O les lions en grief torment

Ja en sera li rois dolent (vv. 1561-1564, version populaire).

¹⁴ Il n'est pas clair que Blanchefleur soit à l'intérieure de la nef, ou même si la nef en est ainsi équipée. Or, la symétrie de Floire au fond de la fosse et Blanchefleur dans la cale du vaisseau conviendrait tout à fait au récit populaire, et, surtout, renforcerait notre argument. Mais enfin, le narrateur reste muet quant à ce détail.

Mais Dieus le regarda le jor

Por la priere Blanche flor

Qui en la nef estoit sor mer

Ele nel pooit oublier (vv. 1575-1578, version populaire).

Ici, la demande et l'octroi se font valoir à la lumière de l'intervention divine. Blanche fleur prie Dieu qu'Il préserve Floire des lions. Ainsi, Dieu leur ferme la bouche. Floire essayera de les provoquer dans la seconde partie de l'épisode, mais il n'y peut rien faire. Un rapport se crée ici entre Blanche fleur et la parole. La bouche est le siège de la langue, et donc de la pensée articulée. C'est la parole de Blanche fleur qui distingue la prière de la malédiction.

Les deux quatrains qui suivent la prière intervenante de Blanche fleur servent de prise pour la symbolique de l'épisode. Ils composent la suite du passage clef. Dans le premier, la merveille chrétienne est qualifiée telle la coupe en or échangée pour Blanche fleur :

La puet l'en miracles vëoir

Qui puis fu tant bele a savoir

Ne quit que nul home terrestre

Pooïst a nul jor plus bel estre (vv. 1579-1582, version populaire).

Il s'agit d'une qualification du miracle. C'est la liberté de Floire, sa délivrance, qui est au centre. Le miracle est beau parce qu'il conserve la vie d'un pécheur. Il rappelle la beauté inégalée de la coupe, ainsi que la décoration animale au bord. Cette béatitude, tant comme la beauté de la coupe, est si grande qu'il n'y a rien au monde qui puisse l'égaliser. Il dépasse le champ terrestre des hommes et des *oisel* et *poisson* et *beste en terre ne en mer*.¹⁵ C'est un mystère sacré

¹⁵ Cf. vv. 1359-1360, v. 1436, version populaire.

manifesté au champ terrestre. Certes, la beauté du miracle se fait reconnaître par sa tangibilité, comme l'esthétisme de la coupe indique sa grande valeur.

L'intervention de Blanchefleur renvoie aussi à l'ekphrase du tombeau. Telles sa propre statue-portrait et la statue du messenger, Blanchefleur conseille¹⁶ Floire, nu et désespéré, au fond de la fosse. Cette description de Floire fait appel au messenger-enfant, ainsi qu'à son portrait. Le narrateur indique que Floire y gît comme un *enfant*.¹⁷ Floire est *abaissiez* lorsqu'il se trouve au fond de la fosse. Il prend la même pose que sa statue-portrait sur le tombeau. La statue de Floire est normalement debout, au-dessus de la pierre tombale. Il s'abaisse (« *est abissiez* ») quand le messenger enfant, conseillant avec la statue de Blanchefleur, la quitte à force des vents soufflants. La prière de Blanchefleur sur mer, comme le soufflement du vent au tombeau, travaille invisiblement. Mais l'effet en reste quand même perceptible, en vertu de la délivrance de Floire, tout comme le déplacement de la statue du messenger. La magie qui anime le tombeau au moyen des vents n'est qu'une imitation faible du merveilleux chrétien, de la délivrance de Floire. De plus, le déplacement du messenger-enfant, et donc du conseille qu'il porte, s'opère au gré des vents—et cela au hasard—alors que la clémence divine s'octroie délibérément, en fonction de la volonté de Dieu.

La description du tombeau constitue par son langage un précédent pour l'épisode de la fosse aux lions. La statue de Floire sur le tombeau vide fait écho au personnage de Floire dans la fosse auprès des lions. L'usage général du tombeau se rapproche aussi de celui de la fosse aux lions : des abîmes où règne la mort. Ils sont par conséquent tous les deux la prérogative du père de Floire. Cela veut dire que ces lieux sont relégués au monde *sarrasin*, séparés de la grâce de

¹⁶ Selon le sens en ancien français : les saints qui supplient Dieu de la part des croyants.

¹⁷ Certes, le mot *enfant* ne paraît que trois fois dans le roman, seulement pour désigner Floire et la statue du messenger sur le tombeau.

Dieu dont se réjouissent la duchesse d'Olenois et sa fille Blanche fleur. Le droit de propriété tombe sous la « loi » (et confessionnelle et judiciaire) du père de Floire. Comme les marchands qui se précipitent à la rencontre au port, les lions font de même vers Floire dans la fosse. C'est l'appétit bestial de la convoitise : les marchands sont épris de la beauté de la pucelle, et les lions le sont de la chaire exposée du jeune prince. Cela renforce, du moins pour le public médiéval, combien le royaume natal de Floire (pendant les règnes de ses aïeux) souffre par manque de la vérité du Christianisme. Là, l'injustice règne, soutenue par l'emprise païenne du père de Floire.

Floire, dans la fosse aux lions, est littéralement au seuil de la mort, comme l'est figurativement son portrait au-dessus de la pierre tombale. Il est abaissé, étendu par terre, quand la prière de Blanche fleur assure sa délivrance des lions. Le corps de Floire fonctionne de la même manière que fait le non-corps au tombeau de Blanche fleur. Cette opposition fait allusion au mystère fondamental de la doctrine chrétienne : la Résurrection du Christ. Avant que le corps nu et vulnérable de Floire ne soit *sacrifié* au gré affamé des lions, Dieu lui accorde la vertu de Sa grâce, lui épargnant la vie. Il est révélateur du thème principal du roman : les bons princes sont capables de reconnaître la droite vertu.

Le merveilleux chrétien de la fosse aux lions se réalise dans un contexte paradoxal très marqué : le sarrasin et la chrétienne, la grâce divine et le désespoir, la prière et la malédiction. Ces contrastes, surtout le dernier, illustrent l'essentiel de *De civitate dei* : que la grâce de Dieu s'apprécie sous la lumière de Son jugement. Comme le Christ, Floire se sacrifie de plein gré aux lions.

L'arrivée de Floire à la Tour aux pucelles fait voir la même specularité que l'épisode de la fosse aux lions. Cette fois-ci, il s'agit d'un dédoublement de l'échange de la coupe en or ainsi que d'une allusion directe au tombeau vide. Floire, grâce à la coupe, pénètre à la Tour des

pucelles, où l'on garde Blanchefleur. La remise de la coupe au portier de la Tour est précédée par une partie d'échecs, que Floire gagne. La partie d'échecs est en opposition à la *folië* de Pâris : l'enlèvement d'Hélène. D'abord, ce sont deux formes d'agression qui aboutissent à des fins divergentes. La *folië* de Pâris est la cause primordiale de la Guerre de Troie. Et la vente de Blanchefleur pour la coupe, sur laquelle le mythe est représenté, suscite le malheur de Floire, ainsi que tous les dangers qu'il subit pendant sa quête. La partie d'échecs est une noble entreprise (dans le sens aristocratique *et* moral). C'est une affaire de l'esprit. La victoire, et donc la délivrance de Blanchefleur, sont assurées par l'habileté de son génie.¹⁸

La droiture de Floire se fait aussi voir par la partie d'échecs. Floire, en gagnant, se montre d'emblée courtois, comme il se doit d'un prince de son rang. Le fait que Floire cède tous ces gains, de plus de la coupe, lui vaut finalement la loyauté du portier. La coupe est derechef échangée. Mais au lieu de négocier la vente et l'enlèvement d'un être humain, la coupe agit comme instrument de conversion chez le portier. Elle le détourne de l'émir son souverain pour qu'il défende la cause des amants séparés :

Conquis m'avez par vostre avoir

Par vostre avoir m'avez conquis

La moie foi vos en plevis

Tote la volenté ferai

Ja por mavestié nel lerai (vv. 2644-2648, version populaire).

Floire arrive à convertir le portier par la droiture de sa victoire (c'est à dire, l'habileté de son esprit) et par sa largesse (la remise des gains). La conversion du portier se fait par l'échange de la coupe, comme l'appriivoisement des lions se fait par la prière de Blanchefleur. Le même schéma

¹⁸ Et de sa prouesse militaire, aussi, par les duels contre Maydiën et de Jonas de Handres ; mais la juxtaposition de la folie et de la sagesse en est au centre ici.

de méditation-action revient ici : la méditation, les échecs, précède l'action, la conversion du portier. L'homologue de la prière est la coupe que lui remet Floire.

L'affront cérébral intense que symbolisent la partie d'échecs et la largesse princière relèvent la thématique essentielle du roman : la droite justice et la juste récompense. Comme le sacrifice du Christ sur la croix, sa largesse, la cession des gains avec la coupe, rachète le portier. Ce combat intellectuel indique au-delà un combat bien plus spirituel. Après tout, le Christ en oraison au Mont des olives qualifie sa Passion d'une coupe.¹⁹ Floire, en étant bon prince et futur chrétien fait preuve de sa droite et ferme moralité.

L'épisode de son arrivée au beau milieu des fleurs fait allusion directe au tombeau vide de Blanchefleur. Cette allusion accompagne la remise de la coupe en or lorsqu'il accepte le serment de fidélité du portier. Celui-ci précise que les filles, toujours surveillées, ne sortent pas de la Tour, même pas par nécessité :

Li rois les a si essauciez

Qu'as tueaus d'or les fait pisser

Cil seulent les dames servir

Molt richement a lor plaisir (vv. 2671-2674, version populaire).

Ce détail est absent de la version aristocratique. La mention des *tueaus d'or* ne peut que renvoyer aux *tueaus d'or* du tombeau, rappelant les vents et le conseil du messenger-enfant. Car c'est Floire fait de même que la statue du messenger-enfant : il *conseille*, ou porte secours, à Blanchefleur. Les fleurs qui le cachent et lui permettent de parvenir jusqu'à Blanchefleur personnifient les vents qui font déplacer la statue du messenger.

¹⁹ Voir les Évangiles de Mathieu (26.39), Marc (14.36) et Luc (22.42).

Il faut rappeler qu'au niveau littéral, le tombeau, la fosse et la Tour sont tous les trois des constructions sarrasines. Elles ont beau être bâties à merveille, elles restent d'origine sarrasine. La parodie du tombeau (les tuyaux d'égout en or de la Tour) est appropriée, car elle ridiculise la fausseté du tombeau à titre de construction sarrasine. Les vents qui soufflent par le tombeau se métamorphosent en matière concrète qui indique, finalement, la dépravation morale de ses bâtisseurs. Ainsi, le tombeau vide de Blanchefleur et la rescousse de la fille par Floire s'unissent, pour doter Floire de la symbolique du messenger-enfant : l'intercesseur qui sauve, qui délivre.

Le motif du messenger revient de nouveau sous la forme de Claris, lorsque Floire parvient à la Tour. Grâce au conseil du portier, Floire se cache dans des fleurs et arrive dans la chambre de celle-ci. Par engin de mensonge Claris manipule la mise en scène, facilitant les retrouvailles des amants. Claris fait bien voir la dualité du mensonge dans le roman. Quand elle voit Floire caché dans les fleurs, elle pousse un cri. Pour s'expliquer aux gardiens, elle dit « conme senee » que « Des flors issi un papeillon » (v. 2765-2769, version populaire). Floire est de nouveau préservé. L'imposture que les parents de Floire lui font par la construction du tombeau aboutit presque à son suicide ; alors que dans la Tour, Claris ment justement pour le préserver des gardiens. Au début du roman, le mensonge des parents de Floire le pousse à la mort. Claris, tout en mentant, l'en préserve par l'intercession de sa sagesse. Comme la remise de la coupe au portier, le mensonge de Claris est en opposition paradoxale au mensonge du couple royal sarrasin. Cela fait de l'arrivée par fleurs une antithèse de la tentative de suicide chez Floire.

Le mensonge du papillon fait preuve du génie de Claris et, telle Blanchefleur, la puissance de sa parole. Il apprivoise les gardiens qui « retournerent atant » (v. 2773, version populaire). Il s'agit d'une reprise de la prière que Blanchefleur fait, suppliant la préservation de Floire. Comme Dieu apprivoise les lions en réponse à la prière, Claris satisfait l'inquisition des

gardiens. C'est encore le retour du schéma de la méditation (la reconnaissance de Floire) et de l'action (le mensonge du papillon), ce qui évoque l'intervention divine. Par leurs paroles, qu'elles soient suppliantes ou mensongères, les deux filles préservent Floire d'une mort certaine. C'est d'ailleurs la parole de Blanchefleur (qu'il entend entrer dans la chambre de Claris) qui pousse Floire à se révéler à elle.

La puissance de la parole se manifeste dans l'image du papillon, symbole par excellence de l'âme. Claris ment pour délivrer Floire et fait venir Blanchefleur. Elle œuvre donc, comme la coupe, pour réaliser les retrouvailles des amants. La fonction du papillon, l'appivoisement des gardiens de la tour, rappelle dans l'Évangile selon Mathieu la garde romaine au tombeau du Christ (27.65-28.10). Lorsque Marie Madeleine et l'autre Marie y arrivent, un tremblement de terre et un ange du Seigneur effrayent le gardien du tombeau, qui s'en fuit. L'ange annonce la nouvelle de la résurrection aux deux, précisant qu'elles cherchent un corps qui n'est plus là. Le Christ leur paraît d'emblée, miraculeusement ressuscité. Il les incite d'aller en répandre la nouvelle miraculeuse.

Claris reconnaît Floire sans l'avoir jamais vu—et par instinct, elle le protège par son mensonge. Le papillon, comme invention mensongère, et le mensonge même, à titre d'outil appivoisant, crée une mise en scène adoucie de la Résurrection du Christ selon Mathieu. Car ce n'est pas par la frayeur qu'elle parvient à sa fin, mais par la sagesse habile. Le Saint Esprit manifeste l'épiphanie divine de Dieu, la sagesse des cieux (Käsemann 162-166). On dirait que Claris jouit de cette sagesse, vu son identification perspicace de Floire et sa ruse maline envers les gardiens. Le papillon est un être ailé, comme la colombe qui représente traditionnellement le Saint Esprit. Mais, comme il s'agit de Claris—mortelle et humaine—qui invoque le papillon, il est tout à fait approprié que l'épiphanie divine se représente à titre de métaphore pour l'âme

humaine. Selon le dédoublement endémique du roman, le papillon représente le Saint Esprit grâce à la connotation de l'âme humaine et la sagesse qu'éprouve Claris.

Dans cette perspective, Floire connoterait le Christ. Il échappe à une mort certaine (dans la fosse aux lions, pendant son voyage vers Babylone, dans la Tour, et devant la cité). Dans l'arrivée par fleurs, c'est la même mise en scène que la Résurrection selon Mathieu : le gardien effrayé, les deux jeunes filles dévotes, et la surprise de l'avènement miraculeux. Il est clair dès l'ekphrase du tombeau que Floire est associé à la mort plus souvent que la pucelle : sa statue-portrait figure au-dessus de la pierre tombale, lieu réservé par tradition à celui qui repose dessous. Ainsi, la révélation de Floire surgissant de parmi les fleurs fait allusion au tombeau. La posture de la statue de Floire au-dessus du prétendu tombeau de Blanchefleur sert comme repoussoir de la posture du prince sarrasin émergeant du gros bouquet. Une complicité se tisse entre le personnage de Floire et le tombeau vide connotant la figure du Christ triomphant. Cette connotation se manifeste dans la position des statues sur le tombeau et la délivrance dédoublée de Floire. L'image du Christ triomphant revient de nouveau au cours du duel entre Floire et Jonas de Handres, ce que nous reprendrons dans la discussion de cet épisode.

Mais il convient de noter, avant d'aborder le troisième épisode rapportant aux ekphrases, que l'arrivée par fleurs se termine par l'indication d'une prophétie accomplie. L'épisode se termine par une allusion à la vente de Blanchefleur. Le narrateur écrit : « Or est la termine venue / Que Blancheflor ot attendue » (vv. 2825-2826, version populaire). Ce couplet sépare les retrouvailles de la scène suivante, les amants découverts par l'émir. C'est un rappel de la malédiction de Blanchefleur contre le roi Galériën, une fois le marché conclu. Elle s'assume la qualité de prophétie dans ce contexte :

Haï, fait ele, mauvais roi

[...]

Ja ne verroiz trois jors passer

Se vos me pooïez trouver

Vos ne me vendriëz noient (vv. 1378-1384, version populaire).

Il est déjà établi que, du jour au lendemain, le roi vend Blanchefleur et fait construire le tombeau vide. Il ne serait pas donc faux de prétendre que les retrouvailles ne se fassent pas, et que l'émir ne les découvre pas, dans l'espace des *trois jors* indiqués. C'est encore un accent sur la parole de la pucelle, désormais sibylline. Le fort courant prophétique chez Floire et Blanchefleur connote et renforce à la fois la symbolique du merveilleux chrétien dans le roman, tempéré par la spécularité narrative qui renvoie sans cesse à la coupe en or et au tombeau vide.

L'arrivée par fleurs est chargée de maintes connotations chrétiennes. L'épisode ne fait pas allusion à la Bible de manière explicite. Or, il est pourvu de plus de symbolique proprement chrétien que l'épisode de la fosse aux lions ou le duel entre Floire et Jonas de Handres. Le mensonge du papillon et Floire caché aux fleurs connotent le Saint Esprit et le Christ respectivement. L'ensemble de la symbolique connote finalement la Résurrection du Christ, par les qualités de prophétesse qu'assume Blanchefleur.

Toutefois, l'épisode du duel entre Floire et Jonas de Handres fait allusion explicite au récit biblique du jeune David contre le géant Goliath. Petit berger inconnu qui championne la cause des Israélites, David seul accepte de combattre en duel singulier le géant. Il sait que Dieu veille sur lui. C'est une victoire assurée, envers et contre tous. David est éclipsé par la grandeur de son adversaire. Mais avec la sûreté de Dieu et la précision de son tir, David défait le géant. Il lui coupe sa tête, prend ses armes et rentre au camp du roi Saul qui l'accueille avec joie. Il convient de rappeler le destin de David que son duel réalise : ce jeune berger deviendrait bientôt

roi d'Israël, et engendrerait le roi Salomon. Celui-ci construit le Temple de Jérusalem, privilège que Dieu lui réserve. Dieu va jusqu'à refuser à David le droit de construire le temple, en lui expliquant que c'est pour un roi plus grand—Salomon donc—à venir.

Le combat singulier entre Floire et Jonas de Handres interrompt le procès de Floire et Blanche fleur devant la cour babylonienne. L'émir les découvre au lit et les condamne donc tous les deux à la mort. Ils sont menés au procès. C'est alors l'exacte mise-en-scène du procès de Blanche fleur : un messenger arrive de la part de l'ennemi le plus redoutable de l'émir, Jonas de Handres, interrompre le procès et annoncer l'avènement d'une catastrophe. Le prince sarrasin, comme David, est le seul qui prétend entreprendre une telle tâche dangereuse. Avant de sortir de la ville combattre Jonas, Floire exige de l'émir que Blanche fleur soit mise à une fenêtre, pour qu'elle puisse l'encourager de loin pendant le duel.

Faites amener Blanche flor

A ces fenestre de la tor

Quar tant con ge verrai m'amie

Ne penserai a coardie (vv. 3119-3122, version aristocratique).

La disposition des figures lors du duel est ainsi à l'opposé de leurs statues-portraits sur le tombeau vide. Blanche fleur se trouve alors en haut, et Floire, en bas, sur la plaine devant la ville. La vue de son amie l'encourage. En effet, Floire a failli perdre, mais arrive à vaincre l'adversaire presque par miracle : Blanche fleur l'appelle depuis la fenêtre. Elle l'exhorte à se souvenir d'un nœud de cheveux qu'elle avait préparé pour lui au début du récit—objet qui n'est point présent dans la version aristocratique. Grâce au souvenir de ses cheveux qu'il porte sur lui, Floire vainc Jonas de Handres, libère la ville, et gagne sa liberté, avec celle de Blanche fleur, de l'émir reconnaissant.

Floire entreprend ce duel contre Jonas de Handres pour effectuer une double délivrance : sa bien-aimée est de nouveau persécutée à tort (le procès que l'émir mène contre eux deux). La ville de Babylone est ensuite menacée. Si la ville échouait, Blanchefleur tomberait aussi avec elle. Se combattre contre Jonas ne se fait pas donc par fidélité envers l'émir ; c'est plutôt par besoin. Protéger la ville, c'est gagner la clémence de l'émir pour qu'il libère les amants, et assurer la sûreté de Blanchefleur—et, de surcroît, le peuple de Babylone.

La mise en scène invoque le gouffre spirituel entre Floire et Blanchefleur : Floire, prince sarrasin, se trouve hors de la ville, alors que Blanchefleur, chrétienne, se trouve à l'intérieur. D'autant plus, le combat en lui-même connote de nouveau le thème de la juste récompense. On peut bien songer à d'autres combats dans la mythologie chrétienne, tels Saint-Michel et Saint-Georges terrassant les dragons. Il s'agit d'une lutte fort réduite, voire sommaire, du bien contre le mal dans le cas de ces deux saints. Il en est ainsi pour Floire : le prince vertueux, quoique sarrasin, qui lutte contre un ennemi redoutable. Par sa religion natale, Floire appartient à la Cité terrestre, selon Augustin—le monde hors la grâce divine. Or, le prince sarrasin fait preuve ultime de sa vertu que lui inspire la chrétienne Blanchefleur. La fille se trouve dans une position qui la joint à ses parents le duc et la duchesse d'Olenois. Au début du roman, ceux-ci se réfugient à l'intérieur d'un castel, lors de l'attaque sarrasine que le roi Galériën père de Floire mène contre eux. Elle résulte dans la capture et l'asservissement de la duchesse et, ainsi, de Blanchefleur. Floire, devant les murailles de Babylone, remédie donc le tort de son père—et ainsi celui de ses aïeux. C'est un double tort religieux : l'attaque sarrasine contre des chrétiens vertueux et la foi erronée (d'après le contexte chrétien) de la maison d'Aumarie. Le prince sarrasin Floire délaisse les contraintes spirituelles de sa maison pour survenir à la défense de la princesse chrétienne Blanchefleur et, par extension, de Babylone.

La ville de Babylone (malgré son statut de ville essentiellement sarrasine) assume *ad hoc* et paradoxalement la symbolique de la Cité céleste. Cela s'explique par l'allégorie qu'évoque le combat. Floire agit selon ce qu'exige le droit : défendre l'intégrité de la ville et, en plus, de sa bien-aimée chrétienne. La métaphore de Babylone en tant que la Cité céleste se renforce aussi en fonction de son titre de symbole de l'Église. C'est Blanchefleur qui permet cette conclusion ; non seulement selon sa foi, mais grâce au nœud de cheveux qu'elle rappelle à Floire depuis la fenêtre. Les tresses de cheveux occupent la même fonction que la prière intervenante de Blanchefleur, lorsque Floire se trouve au fond de la fosse aux lions. De loin, les cheveux représentent la fille auprès de Floire, de même que la prière fait auprès de Dieu. C'est l'assurance divine du triomphe vertueux, de la victoire juste.

Blanchefleur occupe physiquement une position qui symbolise la puissance divine : les hauteurs de la tour, convention générale qui indique les cieux. De là, Blanchefleur sert d'une sorte d'icône à Floire, son gonfanon sacrosaint. Le profil esquissé contre le ciel fonctionne de la même façon qu'auraient fait les reliques et les icônes aux champs de bataille de la Chrétienté médiévale : assurer la victoire par la supplication de la grâce de Dieu. Dans le rappel des cheveux de Blanchefleur, il s'agit d'une relique. Comme les reliques des saints chrétiens, les cheveux de Blanchefleur font bien plus que la représenter tout simplement. Ils représentent les souffrances de son amie martyrisée. Par ailleurs, le nœud de cheveux fait le pont entre les amants, comme le font les reliques entre croyants et Dieu. Le rappel des cheveux de Blanchefleur ainsi que sa localisation connotent l'intercession des saints, pratique importante à la foi médiévale. Les saints, et surtout la Vierge, supplient le Christ de la part des croyants. Les reliques—morceaux de cheveux, ossements, vêtements, objets sanctifiés ayant appartenu au

saint—eux-mêmes représentent les saints et agissent auprès de Dieu au nom de ceux qui les adorent.

La princesse chrétienne, depuis sa fenêtre, préconise vivement la victoire de son amant sarrasin contre l'ennemi. L'allusion directe à David trouve ici une signifiante croissante : c'est la connotation de la souveraineté royale issue d'une victoire. David dépasse le statut de simple berger—ou sarrasin, dans le cas de Floire—pour parvenir au trône ordonné et oint par Dieu. La victoire juste de Floire contre Jonas de Handres indique, en fonction de l'allusion biblique, le gain de son triomphe.²⁰ Le berger qui devient grand roi évoque la fin inachevée du roman : que Floire épouserait Blanchefleur et se convertirait à la vraie foi, tel le dénouement de la version aristocratique.

Nous avons déjà établi que les reliques se trouvaient près de l'autel, sinon en-dessous. En vertu de la Liturgie qui s'y célèbre, l'autel représente le tombeau du Christ. Car la Liturgie rappelle non seulement Sa Passion, mais, surtout Sa Résurrection. C'est la mise en relation de l'histoire du salut du Nouveau testament et les objets ecclésiastiques. Dans le roman, la victoire de Floire contre Jonas de Handres effectue la délivrance de Babylone et assure la double délivrance de Blanchefleur (de l'émir et de son asservissement). Il est clair que la victoire de Floire connote le triomphe du Christ : Sa Résurrection. Floire échappe à la mort à maintes reprises dans le roman. Sa conversion par baptême est aussi évoquée par les connotations sépulcrales liées à Floire. On s'aperçoit de la Résurrection dans le rapport étroit qui se crée entre la chute (la vente de Blanchefleur et le désespoir de Floire pendant sa quête) et la délivrance (les retrouvailles et le triomphe contre Jonas de Handres). Tous les événements dans le récit mènent au triomphe de Floire contre Jonas de Handres, et donc à la délivrance de Blanchefleur.

²⁰ Ou plutôt sacrifice : il met sa vie en danger au profit de Babylone, comme fait le Christ pendant Sa Passion au profit du salut des croyants.

Au point de vue symbolique, il y a de multiples aspects qui favorisent une interprétation allégorique de cet épisode. La ville de Babylone obtient le double statut de symbole et de la pucelle et de l'Église chrétienne, grâce aux connotations qui se rapportent à la Cité céleste selon la théorie d'Augustin. L'étendue physique de l'épisode et les tresses de cheveux de Blanchefleur contribuent à cette interprétation. Le combat dans cette scène allégorise l'acte de prier : se soumettre physiquement à la volonté divine et supplier Sa clémence, fait important à retenir au cours de cette discussion.

Les descriptions ekphrastiques de la coupe en or et du tombeau vide se comprennent en fonction de la spécularité narrative du roman. Dans ces deux objets d'art, il s'agit d'une préfiguration claire du baptême de Floire. Elles sont les pièces maîtresses qui *concrétisent* la délivrance, voire le salut, du prince. À un niveau la *folië* de Pâris au bord de la coupe, associée à la vente de Blanchefleur, devient par les souffrances et les retrouvailles des amants une image du Christ triomphant. Qu'importe la mort du corps, l'amour de Floire et Blanchefleur persistera car il est pur. La pureté de leur amour fait preuve de leur vertu auprès de Dieu. Ainsi, la mort n'atteindra jamais les amants qui persisteront grâce à cet amour céleste.

Les *deus damoiseaus* aux poignets de la coupe font contraste à l'allusion à Hélène et Pâris. L'enlèvement d'Hélène évoque la vente de Blanchefleur. D'après la théologie de Saint-Augustin, la *folië de Paris* indique l'infériorité morale des païens, des juifs... et (au Moyen âge) des sarrasins, tels les parents de Floire. Mais elle indique aussi l'amélioration continue de l'Antiquité, par l'avènement du Christianisme. La coupe condense l'histoire du salut. D'après une lecture à la lettre du texte, la coupe préfigure la délivrance de Blanchefleur. La parole des deux *damoiseaux* se rapporte aux prières de Blanchefleur. Et c'est par ses prières que Floire

acquiert ses victoires. La coupe résume ainsi le tort fait à la fille, ce que la persévérance de Floire remédie.

Les damoiseaux bénéficient des connotations du Christ triomphant au cours du roman. Elles font en sorte que la coupe devienne une allégorie de la Cité terrestre et de la Cité céleste. Comme les deux figures se parlant au-dessus du gouffre du récipient, l'église fait le pont entre les croyants sur terre et Dieu au ciel. Il est probable dans cette optique que les *damoiseaux* parlent de l'Écriture sainte, et donc de la délivrance de l'âme par le sacrifice du Christ.

Le tombeau préfigure aussi la délivrance des amants. La statue de Floire au-dessus de la pierre tombale préfigure sa conversion imminente, absente pourtant du roman inachevé. Il est déjà convenu que Floire jouit à plusieurs reprises de la grâce divine, malgré sa foi natale. Le tombeau représente ceci : la mort spirituelle dans laquelle il est né, et la vie spirituelle qu'il aura par le baptême. La vacuité du tombeau fait appel, finalement, à la Résurrection du Christ, grâce à laquelle les croyants trouvent le salut—dont Floire aussi, éventuellement.

Les pratiques de l'église sont connotées de manière bien plus explicite dans l'ekphrase du tombeau. L'implication de la Résurrection permet une interprétation du tombeau comme un autel, où se célèbre la Liturgie chrétienne. L'Eucharistie et la célébration de la Liturgie miment le miracle de la Résurrection, et donc de l'histoire du salut. Elles la reproduisent en vertu de la transsubstantiation. Ainsi, l'histoire du salut telle qu'elle est représentée sur la coupe trouve son écho dans l'allégorie du tombeau comme une condensation des mystères chrétiens.

La coupe ressemble à un reliquaire. Le tombeau agit comme symbole du maître autel. Tous les deux travaillent ensemble pour occasionner les retrouvailles des amants, et donc l'allégorie de Blanchefleur comme symbole de la Cité céleste. Les reliques de prestige se trouvent normalement en-dessous de l'autel. Et le tombeau-autel de Blanchefleur est vide,

dépourvu de son reliquaire, la coupe. Par la conversion de Floire, il s'agit de la *receptio*, la mise en place, de la relique de leur amour dans l'autel : la coupe dans le tombeau. Au-delà de la mort physique, leur amour épuré et sincère, consacré par Dieu, endure. *Amors*, la personnification de l'amour, fait une adresse aux amants qui vise le salut de l'outre-tombe : « Vos que chaut se vos i morez / Quant ensamble vos tenez ? » (vv. 2954-2955, version populaire). La coupe et le tombeau réunis, comme les amants, indiquent la double nature, voire le didactisme, de la délivrance dans le roman : c'est bien la libération physique, mais ce qui compte davantage est la délivrance de la mort par laquelle on rejoint Dieu.

BIBLIOGRAPHIE

- Alpers, Svetlana. « Ut Pictura Noesis? Criticism in Literary Studies and Art History. » *New Literary History*, vol. 3, 1972, pp. 437-59.
- Adams, Tracy. « The Cunningly Intelligent Characters of BnF fr. 19152. » *MLN*, vol. 120, 2005, pp. 896-924.
- Arranz, Miguel. « Évolution des rites d'incorporation et de réadmission dans l'Église selon l'Euchologe byzantin ». *Gestes et paroles dans les diverses familles liturgiques*. Éd. A. Andronikof. Centro Liturgico Vincenziano, 1978, pp. 31-75.
- Saint-Augustin d'Hippone. *De civitate dei*. Éd. et trad. Patrick Gerard Walsh. Oxford, Aris & Phillips, 2005.
- Baldwin, Charles S. *Medieval Rhetoric and Poetic*. The Macmillan Company, 1928.
- Bann, Stephen. *The True Vine. On Visual Representation and the Western Tradition*. Cambridge University Press, 1989.
- Baumgartner, Emmanuèle. *L'Arbre et le Pain*. Bibliothèque du Moyen Age. Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1981.
- , « Le temps des automates. » *Le nombre du temps en hommage à Paul Zumthor*. Éd. Emmanuèle Baumgartner, Giuseppe Di Stefano, Françoise Ferrand, Serge Lusignan, Christiane Marchello-Nizia et Michèle Perret. Champion, 1988, pp. 15-21.
- , « Peinture et Ecriture: La Description de la Tente dans les Romans Antiques. » *De l'Histoire de Troie au Livre du Graal. Le Temps, le récit (XIIe –XIIIe siècles)*. Paradigme, 1994, pp. 179-189.

- . « Tombeaux pour guerriers et amazones: sur un motif descriptif de l'Eneas et du Roman de Troie. » *De l'Histoire de Troie au Livre du Graal. Le Temps, le récit (XIIe – XIIIe siècles)*. Paradigme, 1994, pp. 189-203.
- Baumgartner, Emmanuèle et Charles Mela. « La mise en roman ». *Précis de littérature française*. Éd. Daniel Poirion. Presses Universitaires de France, 1983, pp. 83-127.
- Baxandall, Michael. *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*. Yale University Press, 1985.
- Beard, Mary. *SPQR : A History of Ancient Rome*. Liveright Publishing Corporation, 2016.
- Beaujour, Michel. « Some Paradoxes of Description. » *Yale French Studies*, vol. 61, 1981, pp. 27-59.
- Bibliothèque nationale de France, Mss. fr. 12562 et fr. 19152.
- Blanchot, Maurice. *L'Espace littéraire*. Gallimard, 1955.
- Bossuat, Robert. « Floire et Blancheflor et le chemin de Compostelle ». *Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti*, t. 1. Éd. Karl J. Bottke. Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1962, pp. 263-273.
- Brightman, Frank Edward. *Liturgies, Eastern and Western*, Vol. 1. Clarendon Press, 1891.
- Brown, Elizabeth A. R.. *Saint Denis, la basilique*. Trad. Divina Cabo. Zodiaque, 2001.
- Brown-Grant, Rosalind. *French Romance of the Later Middle Ages: Gender, Morality, and Desire*. Oxford University Press, 2008.
- Bruckner, Matilda Tomaryn. *Narrative Invention in Twelfth-Century French Romance: The Convention of Hospitality (1160-1200)*. French Forum, 1980.
- Buckbee, Edward John. *Genteel Entertainment in Old French Romance Narrative: Registers of Learned Playfulness in Floire et Blancheflor*. » Ph. D. dissertation, University of

- Princeton, 1974.
- Busby, Keith. *Codex and Context : Reading Old French Verse Narrative in Manuscript*, 2 Vols.. Editions Rodopi B.V., 2002.
- Calin, William C. « Flower Imagery in *Floire et Blancheflor*. » *French Studies*, vol. 18, no. 2, 1964, pp. 103-111.
- Camille, Michael. « Before the Gaze: The Internal Senses and Late Medieval Practices of Seeing. » *Visuality Before and Beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw*. Éd. Robert S. Nelson. Cambridge University Press, 2000, pp. 197-224.
- . *Gothic Art. Glorious Visions*. Calmann and King, Ltd., 1996.
- Casey, Edward S. « Literary Descriptions and Phenomenological Method. » *Yale French Studies*, vol. 61, 1981, pp. 176-201.
- Caviness, Madeline Harrison. « Suger's Glass at Saint-Denis : The State of Research. » *Abbot Suger and Saint-Denis*. Éd. Paula Lieber Gerson. Metropolitan Museum of Art, 1987, pp. 257-272.
- Clemente, Linda. *Literary Objets d'Art: Ekphrasis in Medieval French Romance 1150-1210*. Peter Lang Publishing Inc., 1992.
- Clüver, Claus. « Quotation, Enargeia, and the Function of Ekphrasis. » *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Ed. Valerie Robillard and Els Jongeneel. VU University Press, 1998, pp. 35-53.
- Copleston, F.C. *Medieval Philosophy. An Introduction*. New York : Dover Publications, 2001.
- Cormier, Raymond J. « Death by stylus: a note on the *Roman de Floire et Blanchefleur*. » *Romania*, vol. 96, 1975, pp. 403-405.
- Delcourt, Denyse. « Swords and flowers: conversion in *La chanson de Roland* and *Floire et*

Blanchefleur. » *MLN*, vol. 127, no. 5, 2012, pp. S34-S53.

Delbouille, Maurice. « À propos de la patrie et de la date de *Floire et Blancheflor* (version aristocratique). » *Mélanges de linguistique et de littérature romanes offerts à Mario Roques par ses amis, ses collègues et ses anciens élèves de France et de l'étranger*. T. 1. Bade, 1952, pp. 53-99.

Duggan, Lawrence G. « Was Art Really the 'Book of the Illiterate'? » *Word & Image. A Journal of Verbal / Visual Inquiry*, vol. 5, no. 3, 1989, pp. 227-252.

Eco, Umberto. *Art and Beauty in the Middle Ages*. Yale University Press, 1986.

Elkins, James. *The Object Stares Back : On the Nature of Seeing*. Harcourt Brace, 1996.

Elsner, Jás. « Between Mimesis and Divine Power: Visuality in the Greco-Roman World. » *Visuality Before and Beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw*. Ed. Robert S. Nelson. Cambridge University Press, 2000, pp. 45-70.

Eneas, roman du XIIe siècle. Ed. J.-J. Salverda de Grave. Champion, 1997.

Féry-Hue, Françoise. « La description de la "pierre précieuse" au Moyen Age: encyclopédies, lapidaires et textes littéraires. » *La Description au Moyen Age. Bien Dire et Bien Apprendre*, 11. Centre d'Etudes Médiévales et Dialectales de Lille III, 1993, pp. 147-176.

Floire et Blancheflor : poèmes du XIII^e siècle, Éd. Édélestand Du Méril, Paris, Jannet, 1856.

Floire et Blancheflor, seconde version. Éd. Margaret M. Pelan. Ophrys, 1975.

Fowler, D. P. « Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis. » *Roman Constructions: Readings in Postmodern Latin*. Oxford University Press, 2000, pp. 64-86.

François, Charles, « *Floire et Blancheflor*: du chemin de Compostelle au chemin de la Mecque. » *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 44, no. 3, 1966, pp. 833-858.

- Frappier, Jean. « Remarques sur la peinture de la vie et des héros antiques dans la littérature française du XIIe et du XIIIe siècle. » *L'Humanisme médiéval dans les Littératures Romanes du XIIe au XIVe siècle*. 1964, pp. 13-54.
- Gaffiot Felix. *Dictionnaire abrégé Latin-Français illustré*. Hachette, 1936.
- Gaffney, Phyllis. « When the wind blows: youthful automata in three Old French poems. » *The Medieval Imagination, "Mirabile dictu": Essays in Honour of Yolande de Pontarcy Sexton*. Ed. Phyllis Gaffney et Jean-Michel Picard. Four Courts Press, 2012, pp. 57-67.
- Gerson, Paula Lieber. « Suger as Iconographer : The Central Portal of the West Façade of Saint-Denis. » Gerson. *Abbot Suger*, pp. 183-198.
- Gervasius, of Melcheley, and Hans-Jürgen Gräbener. *Ars Poetica: Kritische Ausg.* Münster/Westfalen: Aschendorff, 1965.
- Gilbert, Jane. « Boys will be... what ? Gender, sexuality and childhood in *Floire et Blancheflor* and *Flors et Lyriope*. » *Exemplaria*, vol. 9, no. 1, 1997, pp. 39-61.
- Gingras, Francis. « Errances maritimes et explorations romanesques dans *Apollonius de Tyr* et *Floire et Blancheflor*. » *Mondes marins du Moyen Âge*. Ed. Chantal Connochie-Bourgne. *Senefiance*, vol. 52, 2006, pp. 169-185.
- Godefroy, Frédéric. *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle*. 2nd ed. 10 vols. Paris : Librairie des Sciences et Arts, 1937-1938.
- Gontero, Valérie. « La tour aux pucelles dans *Le conte de Floire et Blancheflor*. » *Architecture et discours*. UL3, 2006, pp. 19-30.
- Haidu, Peter. « Narrative structure in *Floire et Blancheflor* : a comparison with two romances of Chrétien de Troyes. » *Romance Notes*, vol. 14, no. 2, 1972, pp. 383-386.

- Haidu, Peter. « Narrativity and language in some XIIIth century romances. » *Approches to Medieval Romance, Yale French Studies*, vol. 51, 1974, pp. 133-146.
- Homère, *Iliade et Odyssée*. Éditions Gallimard, 1995.
- Horace. « *Ars poetica* ». Vol. 1, *Œuvres*. 2 Vols. Éd et trad. Leconte De Lisle. Alphonse Lemaire, 1873.
- Johnston, Oliver M., « The Description of the Emir's Orchard in *Floire and Blancheflor*. » *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. 32, 1908, pp. 705-710.
- Jones, Catherine M. « Blazon and Allegory in the *Livre du Cœur d'Amours Espris*. » *Conjunctures: Medieval Studies in Honor of Douglas Kelly*. Ed. Keith Busby and Norris J. Lacy. Rodopi, 1994, pp. 193-204.
- .. « Floire and Blancheflor in the Epic Imagination. » *The Epic Imagination in Medieval Literature*. Romance Monographs S-5. The University of Mississippi, 2016, pp. 179-192.
- . « Le héros lettré dans les chansons de geste. » *Chansons de geste et savoirs savants*. *Convergences et interferences*. Éd. Philippe Haugeard et Bernard Ribémont. Classiques Garnier, 2016, pp. 99-112.
- Käsemann, Ernst. « Die Anfänge christlicher Theologie. » *Zeitschrift für Theologie und Kirche*, vol. 57, no. 2, 1960, pp. 162-185.
- Kelly, Douglas. *The Art of Medieval French Romance*. The University of Wisconsin Press, 1992.
- . « The Art of Description. » *The Legacy of Chrétien de Troyes*. Ed. Norris Lacy, Douglas Kelly et Keith Busby. Vol I. Rodopi, 1987, pp. 191-221.
- . *The Conspiracy of Allusion. Description, Rewriting, and Authorship from Macrobius to Medieval Romance*. Studies in the History of Christian Thought. Brill, 1999.

- Kinoshita, Sharon. « In the beginning was the road: *Floire et Blanchefleur* and the politics of *translatio*. » *The Medieval Translator = Traduire au Moyen Âge*. Ed. Rosalynn Voaden, René Tixier, Teresa Sanchez Roura et Jenny Rebecca Rytting. Brepols, 2003, pp 223–234.
- . *Medieval Boundaries: Rethinking Difference in Old French Literature*. University of Philadelphia Press, 2006.
- Kitzinger, Ernst. « The Cult of Images in the Age Before Iconoclasm. » *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 8, 1954, pp. 85-150.
- Kobiélus, Stanislaw. « La Jérusalem céleste dans l'art medieval. » *Le Mythe de Jérusalem du Moyen âge à la Renaissance*. Éd. Evelyne Berriot-Salvadore. Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1995, pp. 101-122.
- Krueger, Roberta L., « *Floire et Blancheflor's* literary subtext: the « version aristocratique ». » *Romance Notes*, vol. 24, 1983, pp. 65-70.
- Kurman, George. « Ecphrasis in Epic Poetry. » *Comparative Literature*, vol. 26, 1974, pp. 1-13.
- Labbé, Alain. *L'architecture des palais et des jardins dans les chansons de geste*. Champion, 1987.
- Lacroix, Jean. « L'archétype hiérosolymitain dans la pensée italienne. » Berriot-Salvadore. *Le Mythe de Jérusalem*, 1995, pp. 153-180.
- Lacy, Norris J. « The flowering (and misreading) of romance : *Floire et Blancheflor*. » *South Central Review*, vol. 9, no. 2, 1992, pp. 19-26.
- La Sainte Bible*. École Biblique de Jérusalem, 1961.
- Leclanche, Jean-Luc. « Encore anc. Fr. *mesitre*, « verser à boire ». » *Romania*, vol. 93, 1972, pp. 129-130.

- . « La date du conte de *Floire et Blancheflor*. » *Romania*, vol. 92, 1971, pp. 19-26.
- . « Remarques sur la versification du *Conte de Floire et Blancheflor*. » *Romania*, vol. 95, 1974, pp. 114-127.
- Le Goff, Jacques. *L'Imaginaire Médiéval*. Gallimard, 1985.
- Le Rider, Jacques. *Les Couleurs et les Mots*. PUF, 1997.
- Mâle, Émile. *L'art religieux du XIII^e siècle en France*. Livre de Poche, 1998. Armand Collin, 1948.
- Mango, Cyril. *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453*. Toronto University Press, 1997.
- McCaffrey, Phillip. « Sexual identity in *Floire et Blancheflor* and *Ami et Amile*. » *Gender Transgressions: Crossing the Normative Barrier in Old French Literature*. Ed. Karen J. Taylor. Garland, 1998, pp. 129-152.
- Medieval France : An Encyclopedia*. Éds. William W. Kibler et Grover A. Zinn, Jr., et al., Routledge, 1995.
- Méla, Charles. *Blanchefleur et le saint homme ou la semblance des reliques*. Paris: Seuil, 1979.
- Mendola, Tara. « Mediterranean mediations: language and cultural (ex)change in BNF, MS fr. 19152. » *The Modern Language Review*, vol. 109, no. w, 2014, pp. 375-391.
- Merceron, Jacques. *Le message et sa fiction, La communication par messenger dans la littérature française des XII^e - XIII^e siècles*. *Modern Philology* 128 (1998).
- Mitchell, W. J. T. *Iconology. Image, Text, Ideology*. The University of Chicago Press, 1986.
- Moignet, Gérard. « Sur le v. 177 de *Floire et Blancheflor*. » *Romania*, vol. 80, 1959, pp. 254-255.
- Nichols, Stephen G. « Ekphrasis, Iconoclasm and Desire. » *Rethinking the Romance of the Rose. Text, Image, Reception*. Ed. Devin Brownlee et Sylvia Huot. University of Pennsylvania

- Press, 1992, pp. 133-167.
- Noga-Banai, Galit. *The Trophies of the Martyrs : An Art Historical Study of Early Christian Silver Reliquaries*. Oxford University Press, 2008.
- Notz, Marie-Françoise, « Le verger merveilleux, un mode original de la description. » *Études de philologie romane et d'histoire littéraire offertes à Jules Horrent à l'occasion de son soixantième anniversaire*. Ed. Jean-Marie D'Heur et Nicoletta Cherubini. 1980, pp. 317-324.
- Œuvres de Virgile*. Éd. M. Félix Lemaistre. Garnier Frères, 1859.
- Panofsky, Erwin. *Abbot Suger. On the Abbey Church of St.-Denis and Its Art Treasures*. Ed. Trans. and annotated. Princeton U Press, 1978.
- . *Meaning in the Visual Arts*. Doubleday, 1955.
- Pastoureau, Michel. *Figures et Couleurs: Etudes sur la symbolique et la sensibilité médiévales*. Le Léopard d'Or, 1986.
- Patriologiae cursus completus, series latina, Sancti Ambrosii mediolanensis episcopi, Opera omnia*, Vol, 16. Éd. Jacques-Paul Migne. Excudebat Vrayet, 1845.
- Plato. *Phaedrus*. Éd. W. G Helmbold. Liberal Arts Press, 1956.
- Poirion, Daniel. « Chansons de geste ou épopée ? Remarques sur la définition d'un genre. » *Travaux de linguistique et de littérature*, Centre de philologie et de littérature romanes de l'Université de Strasbourg, vol. 10, no. 2, 1972, pp. 7-20.
- . « La chanson de geste. » Poirion. *Précis*, pp. 59-82.
- Rezak, Brigitte Bedos. « Suger and Symbolism of Royal Power : The Seal of Louis VII. » Gerson. *Abbot Suger*, pp. 95-104.
- Robert D'Orbigny, *Le conte de Floire et Blanchefleur*. Ed. Jean-Luc Leclanche. Champion,

2003.

Robillard, Valerie. « In Pursuit of Ekphrasis: An Intertextual Approach. » *Pictures into Words.*

Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis. Éd. Valerie Robillard et Els

Jongeneel. VU University Press, 1998, pp. 53-73.

Ruby, Christine, « *Floire et Blancheflor* ». *Dictionnaire des lettres françaises: le Moyen Âge.*

Ed. Geneviève Hasenohr et Michel Zink. Fayard, 1992, pp. 449-450.

Saint John of Damascus. *On The Divine Images. Three Apologies Against Those Who Attack the*

Divine Images. Trad. David Anderson. St Vladimir's Seminary Press, 2000.

Schmitt, Jean-Claude. « Écriture et Image: Les avatars médiévaux du modèle grégorien. »

Théories et Pratiques de l'Écriture au Moyen Âge. Actes du Colloque Palais du

Luxembourg. Ed. Emmanuèle Baumgartner and Christiane Marchello-Nizia. Centre de

recherches du Département de français de Paris X-Nanterre, 1988, pp. 119-154.

Shutters, Lynn. « Christian love or Pagan transgression? Marriage and conversion in *Floire et*

Blancheflor. » *Discourses on Love, Marriage, and Transgression in Medieval and Early*

Modern Literature. Ed. Albrecht Classen. Arizona Center for Medieval and Renaissance

Studies, 2004, pp. 85-108.

Spensley, Ronald M. « Allusion as a structural device in three Old French romances. » *Romance*

Notes, vol. 15, 1973-1974, pp. 349-354.

Spiegel, Gabrielle M. « History as Enlightenment. » Gerson. *Abbot Suger*, pp. 151-158.

Strubel, Armand. « La littérature allégorique. » Poirion, *Précis*, pp. 236-274.

Suger de Saint-Denis. « *De administratione.* » *Œuvres complètes de Suger.* Éd. A. Lecoy De La

Marche. Libraire de la Société de l'histoire de France, 1867.

Van der Meer, Frederick. *Augustine the Bishop.* Sheed & Ward, 1961.

- Viollet-Le-Duc, Eugène-Emmanuel. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e – XVI^e siècle*, Vol. 9. Bance-Morel, 1875.
- Webb, Ruth and Liz James. « To Understand Ultimate Things and to Enter Secret Places. » *Art History. Journal of the Association of Art Historians*, vol. 14, no. 1, 1991, pp. 1-18.
- Winkler, Alexandre. *Le Tropisme de Jérusalem dans la prose et la poésie (XII^e – XIV^e siècle)*. Champion, 2006.
- Wolf, Bryan. « Confessions of a Closet Ekphrastic: Literature, Painting and Other Unnatural Relations. » *The Yale Journal of Criticism*, vol. 3, 1990, pp. 181-203.
- Wolfzettel, Friedrich. « Le paradis retrouvé: pour une typologie du roman idyllique. » *Le récit idyllique. Aux sources du roman modern*. Ed. Jean-Jacques Vincensini et Claudio Galderisi. Classiques Garnier, 2009, pp. 59-77.
- Zinn, Grover A., Jr. « Suger, Theology, and the Dionysian Tradition. » Gerson. *Abbot Suger* pp. 33-40.

APPENDICES

Appendice A

Le Conte de Floire et Blanchefleur, Ekphrase de la coupe en or, vv. 428-522

Li marceans au port s'en vait
 Et a teus offre la pucele
 Qui l'acatent, car molt ert bele,
 Trente mars d'or et vint d'argent,
 Et vint pailes de Bonivent,
 Et vint mantiaus vairs osterins,
 Et vint bliaus indes porprins,
 Et une ciere coupe d'or
 Qui fu emblee du tresor
 Au rice empereour de Rome,
 Ainc a plus ciere ne but home.

A grant mervelle fu bien faite
 Et molt fu soutiument portraite
 Par menue neeleüre ;
 Vulcans le fist, s'i mist sa cure.
 El hanap ot paint environ
 Troies et le rice doignon,

Et com li Griu dehors l'assaillent,
Com au mur par grant aï maillent,
Et com cil dedens se deffendent,
Quariaus et peus agus lor rendent.
En l'eur après fu painte Helaine,
Comment Paris ses drus l'en maine.
D'un blanc esmail ot fait l'image,
Assise en l'or par artimage.
Aprés i est com ses maris,
Et l'os des Grius com il nagoit
Enes el covercle de desus,
Illoec ert paint comme Venus,
Pallas et Juno ensement
Vinrent oïr le jugement
De Paris, car eles troverent
Une pume, dont estriverent
De fin or, u escrit estoit
La plus bele d'eles l'aroit.
Cele pume a Paris livrerent
Et en après li conjurerent
Que la plus bele le donast
Et celi qu il mius prisast.
Cascune li promet granment,

Que vers li soit au jugement :

Juno pleinté de grant avoir

Et pallas prouece et savoir,

Et Venus li promet la feme

Que de totes autres ert geme,

Paris le pume li dona

Et de sa feme le hasta

Assés le voloit mius avoir

Que sens, proëce ne avoir.

Et tres bien mostroit la peinture

L'amor Paris et la grant cure,

Com il ses nés aparilloit

Et com por li par mer nagoit.

Li coupiers ert ciers et vaillans,

D'une escarboucle reluisans ;

N'est soussiel si orbes celiers,

S'il i estoit, li boutilliers

Ne peüst sans autre clarté

Cler vin connoistre d'ysopé.

D'or avoit deseure un oisel

Trifoire, qui molt par ert bel,

Qui en son pié tenoit la geme,

C'ert vis celui qui l'esgardoit
Que vis estoit, si voletoit.
Li rois Eneas l'em porta
De Troies quant il s'en ala,
Si le dona en Lombardie
A Lavine, qui du s'amie.
Puis l'orent tot li ancissour
Qui de Rome furent signor
Dusqu'a Cesar, a cui l'embla
Uns leres, qui la l'aporte
U li marceant l'acaterent
Et por Blanceflor le donerent.
Çou l'en donent par doit marcié,
Et il s'en font joiant et lié,
K'a double cuident gaaignier
Se il s'en pueent repairier.
Li marceant ont bon oré,
En lor païs sont retorné,
En Babilonie l'ont menee,
A l'amiral l'ont presentee,
Et il l'a tant bien acatee,
De son or l'a set fois pesee :
Cele a gent cors et cler visage,

Bien sanle feme de parage.

Por sa grant biauté molt l'ama

Et bien garder le commanda.

Li marceant en sont tout lié,

Car assés i ont gaaigné.

Et li borgois est revenus,

Au roi du tous l'avoirs rendus.

Appendice B

Le Conte de Floire et Blanchefleur, Ekphrase du faux tombeau, vv. 535-662

-Sire, fait ele, a moi entent :

Car faisons faire un tomblel gent,

Fais soit de marbre et de cristal,

Et d'or et d'argent li esmal.

« Morte est Blanceflor », ce dirons,

Et nostre fils conforterons.

-Dame, fait il, tost l'estuet faire,

car Flores, çou saciés, repaire. »

Dont manderent macons vaillans

Et boins orfevres bien sachans.

Faire lor fait un tel tomblel,

Nus hom de char ne vit se bel.

La tombe fu molt bien ovree,

D'or et d'argent iest neelee.

N'a soussiel beste ne oisel

Ne soit escrit en cel tomblel.

Ne serpent c'on sace nomer,

Poisson de douche aige et de mer.

Devant un mostier, sos un arbre,

Sist la tombe, qui fu de marbre.
Une pierre ont dessus assise
Que orfevre fissent de Frise.
Cele pierre qui sus gisoit
De tres fin marbre faite estoit,
Inde, vert et gausne, vermal ;
Molt reluisoit contre soleil,
Si fu entaillie environ
De la trifoire Salemon.
Entremis i sont a cristal
D'or et d'argent tot li esmal.
Desor la tombe ot tresjetés
Deus biaux enfans tres bien mollés.
Onques nus hom si bien sanlans
D'or ne vit faire deus enfans.
Li uns des deus Flore sanloit
Plus que riens nule qui ja soit.
L'autre ymage ert ensi mollee
Comme Blanceflor ert formee.
Et li ymage Blanceflor
Devant Floire tint une flor ;
Devant son ami tint la bele
Une rose d'or fin novele.

Flores li tint devant son vis
D'or une gente flor de lis.
L'uns joust l'autre se seoit,
Gente contenance faisoit.
Desor le chief Flore l'enfant
Ot un escarboucle luisant ;
Par nuit obscure veoit on
Une liue tot environ.
En la tombe ot quatre tuiaus
As quatre cors, bien fais et biaux,
Es quans li quatre vent feroient
Cascuns aussi com il ventoient.
Quant li vens les enfans toucoit,
L'un baisoit l'autre et acoloit
Si disoient par ingremance
Trestout lor bon et lor enfance.
Ce dist Floires a Blanceflor :
« Basiés moi, bele, par amor. »
Blanceflor respont en baisant :
« Je vos aim plus que riens vivant. »
Tant com li vent les atoucoient
Et li enfant s'entrebaisoient,
Et quant il laissent le venter,

Dont se reposent de parler.
Tant doucement s'entresgardoient
Que c'ert avis que il rioient.
Au cieuf desus de cel tomblel
Avoit planté un arbrisel ;
Molt estoit biaux et bien foillis
Et de flores ert adés garnis ;
Totes sont cargies les brances
Et les flors noveles et blances ;
Ja un seul point n'en ardra fus.
As piés par devers le solel
Avoit un turabim vermel ;
Soussiel nen a plus bele cose,
Plus ert bele que flors de rose.
A destre part ot un crespier
Et a senestre un balsamier ;
N'ert en cest siecle tele odour
Qui causist cele de la flour,
Car de l'un basmes decouroit
Et de l'autre cresmes caoit.
Cil qui les quatre arbres planterent
Trestos es dieus en conjurerent,
Au planter tel conjur i firent

Que toustant cil arbre florirent.
Bien sont flouri cil arbrisel,
Tous tans i cantent mil oisel.
La oïssiés tel melodie,
Onques tele ne fu oïe.
Tel melodie demenoient
Li oisel qui olloec cantoient,
Se damoisiaus les escoutast
Ne pucele, por qu'ele amast,
De ces dous cans que il oïssent
D'amors si tres fort espresissent
Qu'il se courussent embracier
L'uns l'autre doucement baisier.
Se nules gens les escoutaissent
Qui ja d'amor ne se penaissent,
De la douçor que il oïssent
Isnellepas s'en endormssent.
Entre ces quatre arbres seoit
Cele tombe qui faite estoit.
Onques mais por une pucele
Ne cuit que fust faite tant bele.
De rices listes ert listee.
De ciers esmaus avironee.

Pieres i a qui vertus ont
Et molt grans miracles i font,
Jagonses, saffirs, calcedoines,
Et esmeraudes et sardoines,
Pelles coraus, et crisolites
Et diamans et ametites,
Et ciers bericles et filates,
Jaspes topaces et acates.
Toute ert la tombe neelee,
De l'or d'Arrabe bien letree.
Les letres de fin or estoient,
Et en lisant çou racontoient :
« Ci gist la bele Blanceflor,
A cui Fores ot grant amor. »
A tant es Flore repairié,
Quant de son pere ot le congié.

Appendice C

Le Roman de Floire et Blanchefleur, Ekphrase de la coupe en or, vv. 1340-1404

Li marchëant voient le roi

Qui la pucele moine o soi.

A merveille l'ont convoitïe,

Qu'el ert molt bien apareillïe.

Quant de pres virent sa beauté,

Si li ont molt tost demandé :

« Sire, » font il, « venez avant.

La pucele est molt avenant.

Se por vendre l'i amenez,

Avoir vos en dorrons assez. »

Et lor a dit apertement :

« Ge la vos vendrai voirement. »

Cil covoitent le gaaignier ;

N'i ot noient del bargenier.

Mil onces d'or de maintenant

Li donerent li marchëant

Et une coupe bien ouvree ;

Onques sa per ne fu trouvee.

Onques nus hon ne vit sa per.
 Il n'ot en terre ne en mer
 Oisel ne poisson qui n'i soit
 Par devisaon toz fait a droit.
 Desor le bort qui si respent
 Fu devisé molt soltiment
 Si con Helaine fu ravie
 (Et) que Paris prist par folië.
 El cercle d'or ot deus pommeaus
 Portraiz i sont deus damoiseaus
 Qui devisoient par nature
 Tote maniere d'escriture.
 Li rois ot la coupe molt chiere
 Et molt l'ama de grant maniere ;
 Et Blancheflor lor a livree,
 Si l'ont dedenz lor nef menee.

Quant Blancheflor se vit vendue
 Pasmee chiet, la coulor mue,
 Et quant el se fu redreciee
 Demanta soi, molt fu iriee :
 « Haï, fait ele, mauvais roi,
 Grant felonie as fait de moi

Qui por avoir m'avez donee
 Mar me veïstes onques nee.
 Ja ne verroiz trois jours passer
 Se vos me pooïez trouver
 Vos ne me vendrïez noient
 Por mes quatorze pois d'argent.
 Floires ne s'en gavera mie.
 Por quoi li tolez vos s'amie ?
 Haï, fait ele, marchëant,
 Quant tant par estes nonsachant
 Que vos donez por moi looier,
 Certes Vos le conparroiz chier.
 Se Floires puet a tens venir
 Vos venroiz tart au repentir. »
 Quant li rois la parole entent,
 Il lor a dit isnelement :
 « Alez vos en, gel vos conmant,
 Quar ge ne vos sui plus garant ;
 Teus porra ci endroit venir,
 Ne vos porroie garantir. »
 Cil entendirent la novele
 Qui sont saisi de la pucele.
 Lor engre sachent du gravier

Et font la voile amont drecier.

Vont s'en a joie et a baudor.

Appendice D

Le Roman de Floire et Blanchefleur, Ekphrase du tombeau vide, vv. 1431-1467

Du demorer n'i ot il rien.
 Devant la tor, faite a ciment,
 En un arvolt qui molt ert gent,
 Fontun tombel apareillier.
 De marbre fist entaillier ;
 D'oiseaus et bestes et pointures
 Et de soltis tresgitüres
 L'ont entaillié par dedefors,
 Mais dedenz n'i ot point de cors.
 Deus ymages par nigromance
 I ot gaites par tel senblance
 De Floires et de Blancheflor
 Il reconterent lor amors.
 Au chié desor ert le vassal
 Et la pucele contreval.
 Une chaêne i ot tendue,
 Ainz plus bele ne fu veüe.
 Desor ot un molt bel enfant ;
 Molt fu bien faiz, n'ert pas trop grant ;

Apareilliez fu con messaige.
Senblant faisoit que fult fust...
Deus venz avoit apareilliez
A tueaus d'or bien entailliez,
Qui le messaige conduisoient
Tot ensemment com il voloient.
Quant li venz le destre ventoit,
A la pucele s'en aloit.
Senblant faisoit que il parloit
Et ensamble li conseilloit.
Quant li vallez est abaissiez
L'autre vent est apareilliez
Qui conduisoit au damoisel.
Ice desoz estoit molt bel.
La duschoise ert dolente assez
Quant le tonbel vit atornez.
N'en ose plorer ne duel faire,
Quar li rois ert trop deputaire.