

LEO SPITZER · ROMANISCHE LITERATURSTUDIEN

ROMANISCHE LITERATURSTUDIEN

1936-1956

von

LEO SPITZER



MAX NIEMEYER VERLAG / TUBINGEN 1959

Alle Rechte, auch das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten

Copyright by Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1959

Printed in Germany

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft

Satz und Druck: H. Laupp jr Tübingen

Vorwort

Auf die Anregung Professor Hugo Friedrichs hin und mit der Unterstützung der Herrn Kollegen Gerhard Hess und Harri Meier hat sich die Deutsche Forschungsgemeinschaft bereit gefunden, eine Sammlung der literaturkritisch-stilistischen Aufsätze, die ich in den Jahren 1936 bis 1956 in den Vereinigten Staaten geschrieben und in verschiedenen Zeitschriften und Sprachen publiziert habe, zu unterstützen. Es werden also hier einem deutschen Publikum Aufsätze vorgelegt, in der Sprachform, in der sie ursprünglich erschienen, mit gelegentlichen Nachträgen bibliographischer oder kritischer Art, die dem jetzigen Stande meines Wissens entsprechen. Widersprüche und Wiederholungen in einem Werk, das seiner Natur nach sich über Jahre erstreckt und daher nicht aus einem Guß sein kann, sind unvermeidbar, da jeder Aufsatz von selbst einem gewissen theoretischen Radikalismus zutreibt, der durch die Radikalismen anderer Aufsätze neutralisiert wird, mag es auch vielleicht mehr Wiederholungen als Widersprüche geben.

Die Anordnung der Aufsätze gehorcht nicht der Chronologie des ersten Erscheinens, sondern der Einteilung in romanische Stoffgebiete. Ausgeschaltet werden alle Aufsätze, die in anderen Sammelbänden erschienen sind („Linguistics and Literary History“, Princeton, 1948; „A Method of Interpreting Literature“, Smith College 1949; „Critica stilistica e storia del linguaggio“, Bari 1954; „Lingüística e historia literaria“, Madrid 1955), mit Ausnahme von I/11, dem Artikel über La Fontaine, einem der wenigen in deutscher Sprache geschriebenen. Ebenso wurde der Stoff auf die Romania beschränkt, Aufsätze über englische Literatur (mittelenglische Gedichte, Donne, Marvell, Keats, Walt Whitman, Yeats) blieben fern. In bezug auf die angewendeten literaturwissenschaftlichen Methoden huldige ich mit fortschreitendem Alter mehr und mehr einem Eklektizismus, der um der vorherrschenden Bemühung (der stilistischen) willen andere Betrachtungsweisen (Quellenstudium, Textkritik, littérature comparée, folkloristische Rekonstruktion, Geistesgeschichte) nicht ausschließt. (Studien über die Theorie der Literaturwissenschaft sind hier nicht aufgenommen worden.)

Auch in weltanschaulicher Beziehung hat sich im Lauf von zwanzig Jahren manches gewandelt: aus einem den Verlust des Glaubens und die Renaissance halb bedauernden Intellektuellen ist ein entschiedener Freund des Lichts und der klaren Form geworden, der *belle lumière du monde*, wie Ronsard sagt, oder in Worten des deutschen Dichters:

„Das stolze Licht, das nun der Mutter Nacht
Den alten Rang, den Raum ihr streitig macht,
Von Körpern strömt's, die Körper macht es schön.“

Es bleibt mir nur noch übrig, außer den oben genannten Herren dem rührigen Max Niemeyer Verlag dafür zu danken, daß mir auf so großzügige Weise die Rückkehr zu meinem deutschen Publikum ermöglicht wurde.

Bei der Abfassung meiner englisch geschriebenen Artikel ist mir lange Jahre hindurch Professor Anna Hatcher (Johns Hopkins University) zur Seite gestanden; das Italienisch mehrerer Artikel hat Frau Dr. Cesi Kellinger (Chambersburg, Pa.) überwacht.

Johns Hopkins University
Baltimore, im Dezember 1958

Leo Spitzer

Inhaltsverzeichnis

I. FRANZÖSISCHE LITERATUR:

1. The Prologue to the <i>Lais</i> of Marie de France and Medieval Poetics. MODERN PHILOLOGY 41, 96-102	3
2. La lettre sur la baguette du coudrier dans le <i>Lai du Chievrefueil</i> . ROMANIA 69, 80-90	15
3. Un hapax ne peut être expliqué par la linguistique seule: Gormont et Isembard. MODERN PHILOLOGY 52, 133-136 und 54	26
4. Des guillemets qui changent le climat poétique [note au fragment d'Alexandre d'Albéric]. PUBL. OF THE MOD. LANGUAGE ASSOCIATION 59, 335-348	34
5. Aucassin et Nicolette, v. 2. MODERN PHILOLOGY 45, 1 ff. und 48, 154-6	49
6. Die Branche VIII des Roman de Renart. ARCHIVUM ROMANICUM 24, 206-237	64
7. Le style 'circulaire'. MODERN LANGUAGE NOTES 56, 110-3	95
8. Note on the poetic and empirical 'I' in medieval authors. TRADITIO 4, 414-22	100
9. Etude a-historique d'un texte: 'Ballade des dames du temps jadis' MODERN LANGUAGE QUARTERLY 1, 7-22	113
10. The Poetic Treatment of a Platonic-Christian Theme [Du Bellay's sonett of the Idea]. COMPARATIVE LITERATURE VI, 193-217	130
11. Die Kunst des Übergangs bei La Fontaine. PUBL. OF THE MOD. LANGUAGE ASSOCIATION 53, 393-433; Studi francesi 7, 86-88	160
12. Les lettres portugaises. ROMAN. FORSCHUNGEN 65, 94-135	210
13. <i>La Vie de Marianne</i> . ROMANIC REVIEW 49, 102-106	248
14. Zu Victor Hugo's 'Le rouet d'Omphale'. NEUPHILOLOG. MITTEILUN- GEN 37, 98-107	277
15. Baudelaire's 'Spleen.' HOPKINS REVIEW 6, 33-39	286

16. Patterns of Thought in the Style of Albert Thibaudet. MODERN LANGUAGE QUARTERLY 9, 259-272 und 478-491	294
17. Le style chez Ch.-F. Ramuz: le raccourci mystique. AGONÍA 6, 12-26	329
18. La genèse d'une poésie de Paul Valéry. RENAISSANCE 2-3, 311-321	343
19. L'étymologie d'un cri de Paris [chez Proust]. ROMANIC REVIEW 35, 244-250	353

II. PROVENZALISCHE LITERATUR:

1. L'amour lointain de Jaufré Rudel (NORTH CAROLINA STUDIES, 1944)	363
2. <i>Parelh paria</i> chez Marcabrun. ROMANIA 73, 78-82	418

III. ITALIENISCHE LITERATUR:

1. The Text and Artistic Value of the Ritmo cassinese. STUDI MEDIEVALI 18, 23-54	425
2. Il Cantico di Frate Sole. CONVIVIAM 23, 257-270; 24, 234-5; 25, 84-87	464
3. Il Detto del 'Gatto lupesco'. GIORNALE STORICO 133, 1-24 u. 134, 460	488
4. A proposito del Mare anoroso. CULTURA NEOLATINA 16, 179-199 und 17, 175-6	508
5. L'episodio di Travale. LINGUA NOSTRA 13, 1-2	535
6. 'For de la bella cayba' (una questione estetica). LO SPETTATORE ITALIANO IX	537
7. Speech and Language in <i>Inferno XIII</i> . ITALICA 19, 81-104	544
8. Farical Elements in <i>Inferno</i> , c. XXI-XXIII. MODERN LANGUAGE NOTES 59, 83-88	569
9. The Addresses to the Reader in the Commedia. ITALICA 32, 143-165	574
10. <i>Crai, poscrai, posquacquera</i> [Pulci]. ITALICA 21, 154-169 und 24, 253	596
11. Zum Aufbau von Petrarca's 'Trionfi'. NEUPHIL. MITT. 47, 49-60	614
12. L'originalità dell narrazione de 'I Malavoglia' di Verga. BELFAGOR 11, 37-53	624

IV. SPANISCH-PORTUGIESISCHE LITERATUR:

1. Sobre el carácter histórico del <i>Cantar de Myo Cid</i> . NUEVA REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA 2, 105-117	647
---	-----

2. 'Razón de amor'. ROMANIA 71, 145-165	664
3. 'Eya velar'. NUEVA REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA 4, 50-56	683
4. El romance de Abenámar. ASOMANTE 1, 7-29	694
5. A folkloristic pre-stage of the romance 'Conde Arnaldos'. HISPANIC REVIEW 23, 137-187 und 24, 64-66	717
6. Fray Luis de León, 'Profecía del Tajo'. ROMAN. FORSCH. 64, 225 bis 240	732
7. 'No me mueve, mi Dios'. NUEVA REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA 7, 608-617	749
8. A Central Theme in Lope's 'Fuenteovejuna'. HISPANIC REVIEW 23, 274-292	760
9. Lope de Vega's 'Al triunfo de Judit'. MODERN LANGUAGE NOTES 69, 1-10	778
10. El barroco español. BOLETÍN DEL INST. DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS (Buenos Aires) 28, 12-30	789
11. Die <i>cantiga da garvaya</i> . REVISTA DE FILOLOGIA PORTUGUESA 3 und ROMANIA 74, 512-519	803
12. Fleur et rose. ESTUDIOS DEDICADOS A MENÉNDEZ PIDAL 1, 135-165	810

V. RUMÄNISCHE LITERATUR:

'Miorița'. CAHIERS PUSCARIU 2, 95-120	835
---	-----

VI. MITTEL- UND NEULATEINISCHE LITERATUR:

1. The Epic Style of the Pilgrim Aetheria. COMPARATIVE LITERATURE 1, 225-258	871
2. Zu Pontans Latinität. ROM. FORSCH. 63, 61-71	913
3. The Problem of Latin Renaissance Poetry. STUDIES IN THE RENAISSANCE 2, 118-138	923

I. FRANZÖSISCHE LITERATUR

1. The Prologue to the *Lais* of Marie de France and medieval poetics

In an earlier article, "Zur Auffassung der Kunst des Arcipreste de Hita" (*ZRPh*, LIV, 237), I had occasion to cite strophe 1631 of the *Libro de buen amor*:

... pequeño libro de testo; mas la glosa
Non creo que es pequeña; ante es muy gran prosa,
Que sobre cada fabla se entiende otra cosa,
Sin la que se alega en la razón fermosa,

and to question the "modernistic" interpretation offered by Castro¹ who would see therein the relativistic idea that the work of art depends upon the interpretations of its readers; as proof of the medieval cast of mind of the debonair Archpriest, I compared these lines with the Prologue to the *Lais* of Marie de France, who likewise speaks of the "gloss" added by the reader to the text. I sought to show that the idea of an interpretation superadded to the work of art by the reader was connected with the gloss technique of biblical exegesis which, over the course of centuries, develops the whole meaning implied or latent in the text – the progress achieved by the latest readers being foreseen, as it were, by divine inspiration: even such "this-worldly" poets as Marie de France and Juan Ruiz could not help but see their secular works in the same light as that of the sacred book, the Bible²; these

¹ For a more recent discussion of Juan Ruiz, the reader may consult the excellent remarks of Maria Rosa Lida de Malkiel in *RFH*, II, 106, and in her edition (*Colección de textos literarios* [Buenos Aires: Losada, 1941]).

² From the necessity of glossing the Scriptures (which are written in languages inaccessible to the common believer) arose the feeling that the word of God in its objectivity ranks high above any particular interpretation imagined by human beings (commentators, etc.). Hence the opinion developed that any teaching is subject to more or less "subjective" glosses: in the *Image du monde* (13th cent., ed. Hilka, *Sammlung rom. Übungstexte*, Vol. XIII) the philosopher Secundus has heard the "sentence": "every woman is a fornicatrix": "De la parole tex sens naist | Ou li pluisours metent

tel *glose* [follows one paraphrase]. *Autrement* dire le poez | Par *autres* *moz*,
se vous voules [follows another one]. *De la glose et de la sentence* | Fu cil
philosofe en tence ('in doubt'). The next step is: our whole visible world
is to truth in the relationship of the gloss to the text: in the same *Image du*
monde St. Brandan has seen wondrous birds, and he prays to God: "Diex
qui connois *les choses*, | *Dont nus fors toi ne set les gloses*, | . . . Je te pri que
cest pecheur, sire, | Par ta pitié reveler daignes | *Ce qu'aux iex voi*." What he
has seen is only one possible version of God's truth. Thus a thought pattern
very similar to the Platonic ideology comes into existence: in any phenomenon
of the visible world (also in a book) we find only approximations to the
Idea, however "subtle" our "gloss" may be. From glossing of a purely moral
character, such as that to which the Rabbi Sem Tob refers,

[the reader]

"Fallará nueva cosa
de buen saber onest
y mucha sutil glosa
que fisieron al testo [sc. *los filósofos*],"

we come to the point where any work of imagination may become a gloss:
according to an apocryphal version of a strophe of the *Coplas a la muerte*
de su padre of Jorge Manrique (which W. Krauss, *ZRPh*, LX, 19, considers
to be in the spirit of the sixteenth century), the Spanish poet applies the
word "gloss" to his own poetry – which he opposes to the "fantastic fa-
bulations" of others:

"No quiero seguir la vía
del poetico fingir
en mis *glosas*
dexo todas phantasias
de novelas enxerir
fabulosas."

And already in the Middle Ages the treating of historical subject matter
in the manner of a romance had been considered as a variety of glossing;
cf. vss. 4916–19 of *Gille de Chyn* (ed. Place):

"... la glose dist, et la *some*:
Gilles de Cyn fu si parfaits
C'aïnc par parole ne par fais
Ne fu onquez en lui repris."

Here *la some* would seem to be the gist of the legend surrounding the hero;
la glose, the totality of written versions (for this meaning of *some* cf. Schultz-
Gora, *Arch. f. n. Spr.*, CXXXV, 415). If we consider a gloss as being based
upon an original text, then, in such a case, this "text" must be the life
actually lived by the hero: the hero becoming thereby a "source" of mani-
fold legends (glosses). From every hero, as from every saint, there emanates
a legendary tradition, a "gloss" superadded to the original text of his life.
Every exemplary life is a Bible – and who says Bible says exegesis; cf. the
epithet dedicated by the Marquis de Santillana to the Virgin of Guadalupe:
texto e admirabil glosa (cited by M. R. Lida de Malkiel).

A last vestige of this medieval or Platonic idea of the gloss may be found

"clercs malgré eux" saw their books glossed, scanned by eyes eager to penetrate to the "substantifique moelle."¹

in Mallarmé's *Après-midi d'un faune*; the Faun, wondering if the nymphs have been dreamed by him or were a reality, says:

"Réfléchissons
ou si les femmes dont tu gloses
Figurent un souhait de tes sens fabuleux!"

We may, perhaps, assume the following proportion: the figure of speech which paraphrases an idea is to this idea as a gloss to an original text; the different women imagined by the Faun are "fabulous" figures, glosses of the Platonic idea of Woman.

I pointed out in *Travaux du sémin. de phil. rom.* (Istanbul), I, 172, that Dante considers himself as a *chiosatore* of his *libro de la memoria*; he glosses, that is, in his *Vita nuova*, the ideal pattern of the events which must necessarily transcend his narrative (cf. *ibid.* for other Dante texts). On the gloss in medieval music cf. Bukofzer, *Speculum*, XVII, 165 ff.

We should not forget the fact that even as late as in Calderón (in the *Mágico prodigioso*, *El Joseph de las mujeres*, etc.) and in Marlowe's *Doctor Faustus* (and Goethe's *Faust*) we find the medieval type of the scholar who, in order to find the real truth, "glosses" a text. J. M. de Cossío in "Siglo XVII" (Madrid, 1939), in an article entitled "Racionalismo del arte dramático de Calderón," points out a typical sequence of dramatic situations in the latter: "(a) Un personaje de vocación intelectual que lee un libro y al tropezar con un pasaje de problemática interpretación interrumpe su lectura. (b) Una digresión de rigurosa dialéctica sobre tal pasaje. (c) Una lucha íntima en su mente. . . . (d) Un varón justo que interviene para aclarar las dudas que ocurren al personaje intelectualmente preocupado. (e) Finalmente, su conversión debida a las luces racionales que tal varón le proporciona." The struggle between knowledge and faith starts, then, from a text for which different explanations can be given. The presence of the same type of situations in different countries points to medieval dramatic patterns. In Spain the word *apurar* ('to bring out the pure truth, the real explanation') is characteristic: a Segismundo, too ('apurar, cielos, pretendo'), starts from a text of Augustine, as is well known.

¹ See my article for the models of this expression of Rabelais (and of Berceo: *tolgamos la corteza, al meollo entremos*). I may add the following three passages:

Tertullian: "Quis nunc medullam scripturarum magis nosset quam ipsa Christi schola?"

Renclus de Moiliens, *Miserere*, str. IX:

"Merveille est coment hom repose,
Se il entent com j'ai enclose
Grande matere en ches briés mos. . . .
Hom, entent a che ke tu os!
Dusqu'a la moële desos
T'en toukera ancui le glose.

In my Interpretation of lines 9–22 of the Prologue –

Costume fu as anciens,
 ceo testimoine Preciens,
 es livres que jadis faisoient
 assez oscurement diseient
 pur cels ki a venir esteient
 e ki aprendre les deveient,
 que peüssent gloser la letre
 e de lur sen le surplus metre.
 Li philosophe le saveient,
 par els meïsme l'entendeient,
 cum plus trespasereit li tens,
 plus serreient sutil de sens
 e plus se savreient garder
 de ceo qu'i ert a trespasser –

I adopted in large part the explanation of R. Meissner (*Die Strengleikar*, pp. 280 ff.):

“[In dem Satz über Priscian] werden deutlich den schriftstellern die später lebenden gegenübergestellt (*pur cels ki a venir esteient*). Und dieser satz soll . . . offenbar durch v. 17–22 erläutert werden. Ein klarer fortgang wird nur festgestellt, wenn man diese verse nicht auf das eigene leben der philosophen, sondern verschiedene generationen von philosophen bezieht. Dass meine auffassung die richtige ist, dafür sprechen die von Warnke angeführten worte des Priscian, die der Marie de France offenbar vorschweben: *grammatica ars . . . , cuius auctores, quanto sunt iuniores, tanto perspicaciores, et ingeniis floruisse et deligentia valuisse omnium iudicio confirmantur*. . . . Die verse 21–22 . . . beziehen sich nicht auf moralische, sondern wissenschaftliche verfehlungen; die philo-

Quant le sens t'en avrai desclos.
 Se bien l'as en ten cuer enclos,
 Ja mais te vie n'iert desclose”

(the pair “gloss” – “text” is parallel to that of “marrow” – “bark”).

Placides et Timeo (cf. Langlois, *La Connaissance de la nature et du monde*, p. 311): “D’aucuns prétendent que ‘la vieille loi et la nouvelle est toute une meïsme chose,’ comme une noix, dont l’écorce et l’amande n’ont pas la même saveur. Les Hébreux sont dans l’écorce et les Chrétiens dans l’amande.”

For a similar contrast of letter and spirit, one may also consult H. Pflaum, *Arch. rom.*, XVII, 301. The figure of the marrow as opposed to the bark (which I have attested in Aulus Gellius) is quite in the Latin tradition; also *materies*, which originally referred to “la partie dure de l’arbre, opposée à l’écorce, aux feuilles, le tronc de l’arbre, en tant que produisant des rejets” (Ernout-Meillet) – that is, the life-principle (etymological connection with *mater*, ‘mother’).

sophen wussten, dass die jüngeren (und daher klügeren) geschlechter sich besser als sie selbst vor dem würden in acht nehmen können, wobei versehen leicht eintreten; sie wussten es *par els meisme[s]*, wenn sie nämlich ihr eignes verständnis mit dem ihrer vorgänger verglichen. Die dichterin will also sagen: schon die alten wussten, dass die nachwelt klüger sein würde, und dass daher ein schriftsteller nicht das urteil der gegenwart, sondern das feinere verständnis und die höheren ansprüche zukünftiger geschlechter vor augen haben und mit um so grösserem ernst an sein werk gehen müsse. Wir müssen also zu *serreient* (v. 20) ein allgemeines subjekt: die gelehrten, die schriftsteller o. ä. ergänzen, das wird meines erachtens durch die nordische übersetzung und die Priscianstelle erwiesen. . . . Über das missverstehen der Priscianstelle, mit der Marie ihr werk würdig einleiten will, kann man wohl lächeln, aber was sie herausliest, ist doch ein schöner und tiefer gedanke: der schriftsteller soll sich für strengere und weisere richter rüsten, als er sie in der gegenwart findet."

I was content to modify the opinion of this scholar only in a matter of detail: lines 20-22 I took to mean "those to come [whether readers or authors I did not attempt to decide] would take care not to deviate in their glosses from the true sense of the text;" with this I compared the frequent exhortations of the Archpriest to his readers, of the type: *La manera del libro entiéndelo sutil*.

It was Meissner's opinion (which, tacitly, I accepted) that *li philosophe* were actually philosophers, scholars – an opinion which seemed confirmed by Marie's mention of the grammarian Priscian. But the patient investigations over the last ten years of E. R. Curtius into medieval aesthetics and poetics, in which this scholar has shown the unity of thought in the literary productions, both Latin and Romance, of the Middle Ages, cast a new light on this Prologue; in particular, his excellent article, "Theologische Poetik im italienischen Trecento" (*ZRPh*, LX [1940], 1 ff.), forces us to recognize a new meaning for *li philosophe*.

Taking as his point of departure a Latin epitaph on Dante composed by his friend, the poet and professor of Bologna, Giovanni del Virgilio,

Theologus Dantes, nullius *dogmatis* expers
Quod foveat claro *philosophia* sinu,
Gloria *musarum*, vulgo gratissimus auctor,
Hic iacet. . . .

Curtius establishes the significance of the terms *theologus*, *dogma*, and

philosophia; contrary to what we might naïvely suppose, these mean, respectively, "poet," "teachings of philosophy," and "poetry." Indeed, Giovanni del Virgilio was anticipating the theories of the "Padova group" – in particular, those of Mussato (1261–1329), who had proclaimed the unity and identity of philology, theology, and poetry, and with whom we find the alternative definitions: *Poesis, / Altera quae quondam Philosophia fuit* – *Poesis, / Altera quae quondam Theologia fuit*.

Curtius distinguishes in the theories of Mussato and Giovanni del Virgilio five motifs or *topoi* which may be found constantly in the Latin literature of the seventh to twelfth centuries:

1. The equation *poetry* = *theology*, a commonplace, known to Thomas Aquinas, which was to be found with Cicero, Varro, Augustine, Isidore, Papias, and which goes back ultimately to Aristotle (cf. *θεολογῆσαντες* applied to the poets treating mythology; *θεόλογοι* mentioned along with the *ποιηταί*¹. The Church Fathers were easily enabled to justify the pagan poets by declaring them to be *poetae theologi*; this *theologus* could then be applied to the Christian theologian-poets.

2. The equation *poetry* = *philosophy*; this was an idea of late antiquity, attested in the Middle Ages as late as the thirteenth century – for example, in the epitaph which Baudri de Bourgueil composed on the "scholaster" Godefroy de Reims († 1095):

Jocundus magnae thesaurus *philosophiae*
Magnaue *musa* perit, cum Godefredus obit,

and in his lament on the failure of the age to appreciate the value of "divine poetry":

... doleo qui gloria nulla *poetis* ...
Sunt dii, non homines quos lactat *philosophia*,

– here *alma mater* is evidently "science," identified with "poetry."

3. Harmonization of pagan mythology with Christian dogmas: since the Jewish and Christian apologists had taught that the poets of antiquity, whom they supposed to have lived after the biblical writers, had borrowed from the latter, so it could come about that the legends told by ancient poets were paralleled with biblical accounts: for ex-

¹ This identification is even older: Demokritos read his philosophy into Homer (with "halsbrecherischen Interpretationskünsten," says E. Frank (*Plato und die sogenannten Pythagoreer* [Halle, 1923], p. 73), and it is thanks to this presocratic philosopher that surveys of Greek philosophy even yet proclaim him the "Father of Philosophy."

ample, in the *ecloga Theoduli* (ca. 1000 A.D.), *gigantomachy* = the Tower of Babel; according to Aldhelm, Hercules = Samson. We find with Mussatus, who mentions the first of these examples, the formula:

Quae Genesis planis memorat primordia verbis,
Nigmate [= aenigmate] maiori mystica Musa docet

– the “mystic” or allegorical Muse shall seek to discover a Christian stock in pagan mythology. Or, in the words of Dante (*Inf.*, X, 61):

O voi che avete gl'intelletti sani,
Mirate la dottrina che s'asconde
Sotto il velame degli versi strani.¹

4. “Biblical Poetics” (“Bibelpoetik”). The theory which held that many parts of the Old Testament (the Song of Songs, Psalms, etc.), as well as the parables of Christ, were, like the Homeric poems, originally written in verse had gained acceptance as early as the time of Josephus and was to win over the Church Fathers. According to these apologists, the sacred texts of Christianity are not inferior in poetic beauty to those of antiquity. Motifs 3 and 4 are in sum only two partial aspects of the general tendency of harmonization (the theological literature of Christianity is poetic, and the poetic literature of paganism is theological), and are subordinated to motifs 1 and 2 (*poetry* = *theology* = *philosophy*), which seek to unify the spiritual activities of creative man,

5. – all the *artes* come from God (Cassiodorus).

¹ May not these *versi strani* of Dante, with their allusions to pagan mythology (in this particular passage, to the myths of Medusa and the Furies), be compared with the *fablas y versos estraños*, which, in strophe 1634 of his *Libro del buen amor*, Juan Ruiz presents to the *simples* among his readers – and which he opposes to his (other) stories of stratagems and wiles whose numerous heroes are creatures of flesh and blood?

“fue conpuesto el romance, por muchos males e daños que fassen muchos e muchas a otras con sus engaños, e por mostrar a los simples fablas e versos estraños.”

M. R. Lida sees in these lines evidence of a threefold division of subject matter: moral, epic, and lyrical. But is there not rather involved a dichotomy: on the one hand, stories of (human) trickery; on the other, fables and “strange” verse, that is, myths that are pagan and mysterious – needing allegorical interpretation (cf. the words of Marot in his Preface to the *Romance of the rose*, cited in my article, p. 282: “Fables sont faictes et inventées pour les exposer au sens mystique”)? But I would not insist on this interpretation.

If now we turn back to the Prologue of Marie de France, we will recognize in lines 9–16 her own development of motif 3: she tells us that the ancients (probably the pagan poets)¹ expressed themselves *obscurement* . . . *pur cels qui a venir esteient*, that is to say, for future interpreters or readers (not only for the *authors* to come, as Meissner would have it). Marie de France, thinking “medievally” as did the Archpriest, sees her own book as only another “text,” which will be “glossed,” after the model of the Old Testament commented on by Tertullian, Augustine, Jerome, etc. – after the model of Virgil and Ovid “moralized.” The *lur sen* (*sen* < Germ. *sin*, ‘sense’) is obviously the “Christian” attitude (the *intelletto sano* of Dante) in which the interpreters consult the pagan authors – authors whose *purpose* it was (what a teleological bent she attributes to the imagination of the ancients!)

¹ Compare the Prologue to the fables of Marie de France:

“Cil ki sevent de letreüre
devreient bien metre leur cure
es bons livres et es escriz
e es essamples e es diz,
que *li philosophe* troverent
e escristrent e remembrerent . . .
ceo firent *li ancien pere*.”

Then follows a mention of the emperor Romulus composing admonitory tales for his son and of Aesop writing fables for his master. Thus *li philosophe*, *li ancien pere* = the pagan authors. This typically medieval apologetic reappears in vs. 23:

“mes n'i a fable de folie
u il nen ait philosophie
es essamples ki sunt apres”

(cf. the *loco amor* justified by the author of the *Libro de buen amor*).

And we find in Brunetto Latini: “*Philosophie* est verais encercement des choses naturels et des divines et des humaines, tant comme à homme est pooir d’entendre.” And in *Placides et Timeo* (cf. Langlois, p. 298) Ovid, when dealing with the elements, is considered a philosopher: “Ainsi explique *le philosophe Naso* qui reçut le nom d’Ovide pour avoir assimilé le monde à un œuf (d’*ovum* et *divido*)” – it seems as though he got his name only by philosophizing. (Cf. also Du Cange, s. v. *philosophia*, No. 2, and *philosophus*, No. 1). I have already cited (*ZRPh*, LIV, 243) the passage, which Curtius failed to mention, of the humanist Politianus, who affirmed that the “theologians” Homer, Orpheus, Pythagoras, Plato, etc., had hidden their “philosophy” in fables. As late as the fifteenth century there appeared in Madrid a *Philosophia antiqua poetica* of Lopes Pinciano. I imagine that the Spanish word *sabio*, which means not only ‘savant’ but also ‘theologian’ (cf. *sabio*, ‘rabbi,’ with the Spanish Jews of Africa and the Orient), is only a translation of this same *philosophus*, ‘medieval encyclopedist.’

to veil, with the obscurity of poetic form, the eternal verities; doubtless, Marie feels constrained to excuse, in harmony with the apologists, the fictional matter of which she treats as well as the poetic form of her *lais*¹.

Thus the *philosophes* of verse 16 are not savants but precisely those *poetae theologi-philosophi* revealed to us by Curtius – i.e., the “clerks” of antiquity, whom Marie naïvely invests with medieval trappings. These philosophical poets have themselves experienced the changes brought about by time: time has given the correct, the Christian, interpretation of the ancient authors, and Homer and Hesiod (i.e., a Homer and a Hesiod conceived of as potential Christians) have undergone the salutary experience of an “improved” explanation of the gigantomachy which they sang. Marie, like all her contemporaries, is free of any taint of nineteenth-century historicism: the Christian fact has been of all times; if this does not appear at first glance, it will be revealed “in time” by some commentator of a more enlightened age. (Here we are in the presence of the unilinear conception of human history as taught by Augustine.)

For *cels qui a venir esteient*, the generations to come, interpreters or “just readers,” will guard against deviating, in their “glosses,” from the true contents (*ceo qu’i ert*) of the ancient works. All the instinctive orthodoxy of the Middle Ages is here in this *ceo qu’i ert*; in any poetic work there is only one doctrine, the Christian doctrine, the “right” (“*Paiens unt tort, Chrestiens unt dreit*”). Marie knows that her poetic tales have a Christian significance and that the “subtlety” of future commentators will be exercised to discover that immutable Christian truth; in this conception of a continuity beyond history there is no place for the “*mes vers ont le sens qu’on leur prête*” of such a subtle relativist of the modern brand as Paul Valéry. The subtlety of future generations will be no weapon of attack against the building erected

¹ Justifications of belles-lettres, with the same moralizing tone, are familiar to us from the works of Juan Ruiz, Boccaccio, and Chaucer. The persistence of this *topos* in the Spanish romances may now be studied, thanks to the article of Krauss, “*Novela – Novelle – Roman*,” *ZRPh*, LX, 16 ff.; we learn, for example, that the author of *Oliveros de Castilla* (1499) compares his romance of chivalry to the works of theology and philosophy. I may add the words of Lope which I have found cited by Madariaga, *Guía del lector del Don Quijote*, p. 49: “*Riense muchos de los libros de caballerías y tienen razón si los consideran por la exterior superficie . . . ; pero penetrando los corazones de aquella corteza, se hallan todas partes de la filosofía. . .*”

by their ancestors; it will only enable them to discern more clearly the archetypal architecture; the grandsons will grow in wisdom, not in skepticism¹.

But why is Marie herself guilty (if indeed she is the one responsible) of a false interpretation of the "ceo qu'i ert" in Priscian; for Priscian was clearly speaking of the "later authors" of *ars grammatica* – i. e., of "grammarians [not readers or interpreters] to come"? The answer to this question may be found in Curtius once more, who, in an earlier work (*ZRPh*, LVIII, 443 ff.), has explained the historical genesis and development of this *ars grammatica*: originally *γραμματική* (*τέχνη*) and *litteratura* (the Latin word is a translation of the Greek term) were identical in meaning; since Quintilian the terms have represented, between them, *recte loquendi scientiam et poetarum enarrationem* – that is, exercises of grammar (and style), and explanations of poetry (hermeneutics), or, in modern terminology, linguistics and literary history²;

¹ I have called attention in my earlier article to a comparable expression, in the Mohammedan and talmudic Hagada, of confidence in the commentators still to come. As for the Jewish "progressivism" which, in attributing to the founder of their religion all the possible ideas of future commentators, can lead only to a quasi-Jesuitic "possibilism," compare the following passage from E. Fleg, *Pourquoi je suis juif* (1928), p. 58:

"Moïse à l'école d'Akiba: quel beau symbole dans ce conte talmudique (*Menachoth*, 296)! Dieu montre à Moïse, avant sa mort, son disciple Akiba, qui vivra un siècle après Jésus-Christ. Le prophète s'assied à la dernière des huit rangées, dans l'école d'Akiba et il écoute la leçon du Rabbi. Akiba commente la loi de Moïse. Moïse ne la reconnaît pas; c'est pourtant la loi de Moïse. Ainsi, la révélation divine, venue par les patriarches et les prophètes, se continuerait dans la tradition, et, comme l'autre, cette révélation continuée ne parlerait à chaque siècle que le langage qu'il peut comprendre; *son expression se développerait, en l'épurant, avec la connaissance humaine* [italics mine]. De même que le Nouveau Testament ne contient pas tout le catholicisme, l'Ancien ne contient pas tout le judaïsme."

Moreover, in the Christian works of the Middle Ages the non-Christian divinities or allegories are shown as consulting their own books: not only do we find with Juan Ruiz (str. 612): *El Amor leo a Ovidio en la escuela*, but also in the medieval debates between Church and Synagogue, the latter allegory is represented as consulting its own *auctoritates* (the Old Testament; cf. Pflaum, *Arch. rom.*, XVII, 304).

² Schuchardt (*Baskisch u. Romanisch*, p. 56) has explained the Basque *letranta*, 'élégant,' as equivalent to *litteratus* + *elegans* (REW, s. v. *litteratus*); to me this seems to reflect less a popular opinion about the "elegant" man of letters ("der Gebildete pflegt elegant zu sein") than the cultural fact that in the Middle Ages the *litteratus* was one who explained the *elegantiae* of

even under Charlemagne, *enarratio* was an integral part of *ars grammatica*. Thus it is only logical that Marie should have chosen a grammarian as a type of *homo litteratus*; and, of the two authors of Latin grammar current in the Middle Ages, Donatus and Priscian, she has valid reasons for preferring the latter as an authority in matters of "explication de texte." Whereas Donatus has left us nothing on poetics, Priscian included in his *Praeexercitamina* (which were in essence exercises of Latin style) remnants of ancient rhetorics and poetics that he had been able to garner in the East; through him these were transferred to the poets of the Middle Ages¹. As Curtius says in his lapidary style:

"Als Mensch und Bürger ist man Christ, als Rhetor Heide: dieses spannungslose Nebeneinander wurde durch Priscian als Möglichkeit dem abendländischen MA. dargeboten. . . . Ein Augustinus hätte die *Praeexercitamina* als skandalös empfunden."

Priscian, then, was himself one of those philologists² in whom the Middle Ages had to see a philosopher leaving to his commentators the task of discovering the true Christian background – which he had veiled. If the exact text of Priscian was misunderstood by Marie (or by some predecessor unknown to us)³, she has not failed to understand

the poets. Cf. the Andalusian and popular Spanish *litri*, 'presumptuous, affected' (with -i as in *cursi*, which is derived from *cursar* and harks back to the same scholastic environment). For the evolution of *grammaticus* in Italian (REW, 3838) cf. E. G. Wahlgren, *Evoluzione semasiologica d'alcune parole dotte* (Upsala, 1936).

¹ Curtius believes, e. g., that the numerous laurel and olive trees of medieval French epic poetry have their origin in the chapter "De laude" of Priscian, where the grammarian admonishes the poets who write in praise of trees (a current *topos*) to choose in preference the laurel tree of Apollo and the olive tree of Minerva.

² Cf. in Godefroy, s. v. *philosophien*, the two passages taken from the *Barlaam* of Gui de Cambray:

"Oïes, signor rectoriens.
Gramariens, phyllosoften. . . ."
"Contre Nachor ierent contraire
Phyllosophien et li gramair
Et trestout li rectorien."

³ This error is not so difficult to understand in the light of that idea of "progressivism" which we have characterized above: Priscian's words, . . . *cuius auctores, quanto sunt iuniores, tanto perspicaciores*, intended simply as a factual statement about the progress which had actually been achieved in grammar during the last centuries of Latinity, came to be attracted into the orbit of this dominant medieval idea.

the role of *homo litteratus* which the grammarian was seen to play by the Middle Ages.

We need not, then, be surprised, if, to these *lais* vibrating with humanity, the first woman-poet of the Middle Ages has affixed a prologue containing so much of "literary science," of "literary philosophy," of medieval encyclopedic lore; no less than Juan Ruiz, Boccaccio, Chaucer, and Villon, this great teller of tales of the twelfth century is a "clerc," a *poeta philosophus et theologus*¹.

¹ Elena Eberwein, *Zum Problem der mittelalterlichen Existenz* (Cologne-1932), has shown that the conception of the "aventure" in the *Lais* was not so fundamentally secular as had been thought; the atmosphere of the supernatural in love is not unlike that of the supernatural in religion, as found in the hagiographical legends. The *forma mentis* of Marie is that of an *anima naturaliter christiana*.

* *

*

With this article compare the *magnum opus* of Curtius.

La «Lettre sur la Baguette de Coudrier» dans le lai du Chievrefueil

Marie de France nous dit aux vers 51-78 du lai du *Chievrefueil* (éd. Warnke):

Une coldre trencha par mi,
 tute quarree la fendi.
 Quant il a paré le bastun,
 de sun cultel escrit sun nun.
 55 Se la reine s'apareit,
 ki mult grant garde s'en perneit,
 de sun ami bien conuistra
 le bastun quant el le verra;
 altre feiz li fu avenu
 60 que si l'aveit aparceü.
 Ceo fu la sume de l'escrit
 (ms. *H*) qu'il li aveit mandé et dit, (ms. *S*) qui fu el baston
 que j'é dit,
 que lunges ot ilec esté
 e attendu e surjurné
 65 pur espier e pur saveir
 coment il la peüst veoir
 kar ne poeit vivre senz li.
 D'els dous fu il tut altres
 cume del chievrefueil esteit
 70 ki a la coldre se perneit.
 Quant il s'i est lacies e pris
 e tut entour le fust s'est mis,
 ensemble poent bien durer;
 mes ki puis les vult desevrer,
 75 la coldre muert hastivement
 et li chievrefueilz ensement.
 «Bele amie, si est de nus:
 ne vuz senz mei ne jeo senz vus!»

Et dans l'épilogue, aux vers 107–113, elle dit encore:

Pur la joie qu'il ot eüe
de l'amie qu'il ot veüe

(ms. *H*) et pur ceo qu'il aveit escrit, (ms. *S*) par le baston qu'il
 si cum la reïne li ot dit (+ 1), ot escrit,
 pur les paroles remembrer,
 Tristram ki bien saveit harper,
 en aveit fet un nuvel lai.

M. Foulet écrit (*ZRP*h., XXXIX, 278 sq.): «Où se trouvait cet «escrit qu'il li aveit mandé et dit»? Il semble bien, à suivre l'ordre des événements tel qu'il nous est donné dans le récit, que ce dut être sur le bâton: Tristan n'y grave pas seulement son nom, il y fait savoir à la reine sa présence dans la forêt et son impatience de la revoir, il y compare leur amour au chèvrefeuille et à la coudre qu'on ne peut séparer sans les faire périr: «Bele amie . . .» . . . Et pourtant combien il est peu vraisemblable que Tristan ait pu faire tenir tant de choses sur une baguette de coudrier! . . . Le message envoyé à Iseut consistait probablement dans le symbolisme de la coudre et du chèvrefeuille. Il est certain que nulle part Marie ne dit expressément que Tristan eût écrit sur le bâton la matière des vers 67-78; au vers 54 elle mentionne simplement qu'il y écrit son nom.» Et M. Foulet conclut que cette matière, y inclus les deux beaux vers de la fin, devait avoir été communiquée à Iseut par Tristan dans une lettre expédiée quelques jours avant (ce qui serait exprimé par les vers 61-2: «Ceo fu la sume de l'escrit qu'il li aveit *mandé* et dit», avec *mandé* souligné par M. Foulet): «Si attentive que fût Iseut, pouvait-elle se douter que son ami était soudainement revenu d'exil après une longue année d'attente? Ne risquait-elle pas de passer à côté de la branche sans la voir? Prévenue au contraire, elle ne pouvait manquer de reconnaître un signal que Tristan avait au contraire autrefois employé avec elle (v. 59-60).» Quant aux vers de l'épilogue, M. Foulet accepte au v. 109 le texte de *H* et comprend le passage ainsi: «Pour conserver le souvenir de la joie qu'il avait eue à revoir la reine et des paroles qu'il lui avait envoyées (par écrit), Tristan, sur la demande de la reine . . ., fit un lai nouvel.»

Gertrud Schoepperle (*Romania*, XXXVI, 196 sq.), après avoir étudié toutes les variantes occidentales de notre épisode, distingue trois groupes: A) le groupe qui lui semble le plus primitif et qui est représenté par le *Chievrufueil*, où un morceau d'écorce est placé sur le chemin d'Iseut et où la reine trouve le signal par hasard, B) le groupe où une communication préalable avertit la reine du signal du morceau d'écorce qui se trouvera sur son chemin à un moment précis et à une place déterminée (Eilhart von Oberg, Heinrich von Freiberg), C) le groupe

où le morceau d'écorce sera remplacé par un signal plus conventionnel ou manquera entièrement (*Sir Tristrem, Saga*, Ulrich von Türheim). Au contraire de M. Foulet, Miss Schoepperle accepte la leçon du ms. *S* comme répondant à l'archétype de l'épisode et considère la version de *H* ainsi que les versions du groupe B et C comme des remaniements « rationalistes », obéissant à des préoccupations réalistes du genre de celles du critique moderne Foulet : longueur du message soi-disant écrit sur la baguette, impossibilité pour Iseut de trouver sur son chemin la branche-signal sans avertissement préalable, etc. L'archétype de l'épisode, reconstruit par Miss Schoepperle, se retrouverait dans la poésie ancienne irlandaise, où un morceau d'écorce (avec une inscription ogamique), une branche de saule, etc., placés sur le chemin d'une troupe, ont la force magique de l'arrêter. Cette pratique d'interdiction primitive (*geis, fir-fer*), typique de l'ancienne Irlande, aurait donc été transportée dans le *lai* français et courtois par Marie, qui aurait remplacé l'injonction à une armée par un message amoureux : « The French poet is forced to take it for granted that it will fall into the hands of exactly the person for whom it is intended. To a true listener of romance the question would perhaps not occur as to how the bark could be counted upon to reach the person for whom it was designed in the midst of the hostile troop without incurring suspicion. »

Miss Schoepperle a donc écarté les préoccupations réalistes-rationalistes de M. Foulet et a senti le charme naïf de ce détail de conte de fées : une branche mise sur le chemin de la bien-aimée et reconnue par l'œil de l'amante toujours attentive à ce qui pourrait émaner de l'amoureux. Mais Miss Schoepperle semble admettre que *toute la matière* des vers 67-78 était écrite sur la coudre (cf. sa paraphrase du *lai* aux pp. 197/8, la phrase p. 203 « once Tristan . . . carved on a hazel rod a pretty simile about their love », et le résumé des vers de l'épilogue à la p. 203 : « In order to remember the pretty verse that he had thus carved . . . ») Malheureusement, l'orientation folklorique de la savante américaine lui a barré le chemin à l'intelligence d'un *topos*, nullement celtique, mais typiquement médiéval et ancien français.

J'alléguerai un texte qui n'est aucunement suspect d'influences celtiques et qui traite d'exégèse biblique, – texte qui pourra nous renseigner, je l'espère, sur le rapport entre le message effectif de Tristan (par le moyen de la baguette de coudrier gravée de son nom) et le sens de ce message. Macé de la Charité (XIII^e–XIV^e s.), dans sa *Bible* (vv. 2059 sq. ; voir E. Herzog, *Sitzungsberichte* de Vienne, CXLII, 6, p. 1), écrit, après

avoir raconté l'histoire de la ruse employée par Jacob pour s'approprier les troupeaux d'agneaux de son beau-père :

Ordener doivent tel ator
 Cil qui d'eglise sont pastor:
 Quar il doivent metre lor cures
 Pour deffermer les escriptures
 Des evangilles aus oroilles
 De lor sogiez, de lor ooilles.
Quar en l'escorce des bastons
Solement la letre notons;
Mes sachez bien que sous l'escorce
Gist li sens moranz [corr. *morauz*] et la force; –
 La voirge [= verge] apert blanche et aperte
 Quant de l'escorce est descoverte;
 Mes quant l'escorce est par-dessus,
 Riens fors la letre n'i voit nus.

L'écorce des bâtons ! Il est entendu que ce commentateur de la Bible avait vu des bâtons portant une inscription (un nom), comme en peuvent fabriquer les amoureux de tout pays, sans être influencé par les *geis* irlandais (ni même par le *lai* de Marie de France, dont nous ne savons pas qu'il ait connu l'existence), et qu'il en avait compris la portée symbolique : de la dualité « baguette gravée » – « sens du message » il n'y avait pour lui qu'un pas au couple « lettre-esprit », qui, par une longue habitude de pensée patristique, était associé au couple « écorce-moelle » (cf. sur l'origine de ces métaphores *ZRPh.*, LIV, 237, et plus haut I/1). Nous ne nous arrêterons pas ici à la jolie trouvaille de Macé, qui remplace la substantifique moelle par le bois blanc sous l'écorce, l'aubier, et nous nous contenterons d'observer que sur l'écorce des bâtons « seulement la letre notons » – ce que fait Tristan en y gravant son nom, avec toute la confiance que pouvait avoir l'homme du moyen âge que le « sens de la lettre » serait découvert, et, dans son cas, que l'amour ferait même découvrir à Iseut la présence d'un message. Là-dessus, en effet, Marie, interprétant la pensée de son héros en style indirect libre, nous fournit un renseignement précis : « Se la reine s'aparceit, / *qui mult grant garde en perneit*, / de sun ami *bien conuistra* / le bastun quant el le verra; *altre feiz li fu avenu* / que si l'aveit aparceü. » Le signe a toujours opéré le même miracle, – car l'amour lui-même opère ces sortes de miracles (c'est une des thèses fondamentales de Marie) et les amoureux le savent d'avance. Le miracle s'accomplit en effet et les mots qui le décrivent, répètent textuellement les expressions qui nous l'avaient fait anticiper, et avec leur brièveté rapide (le style de *veni, vidi, vici*)

réussissent à nous communiquer l'impression de la rapidité miraculeuse avec laquelle Iseut s'aperçoit du message: Iseut *tutes* (!) *les letres i conut*, et elle agira avec la rapidité de l'illuminée. Tout ce qui suit donc après *Ceo fu la sume de l'escrit / qu'il lui aveit mandé et dit* (et ces verbes *mander* et *dire* ne se rapportent pas à une lettre antérieure, imaginée par Foulet, mais à notre message même, effectué par la baguette de coudrier), soit les vers 62-78, est la « substantifique moelle », le sens du message – ce qu'exprime le terme médiéval *la sume* « la teneur » (cf. sur ce mot Schulz-Gora, *Archiv. f. neu. Spr.*, CXXXV, 415, et mon article ici I/1). Il n'y avait sur la baguette de coudrier comme *lettre* que le nom « Tristan », c'était à Iseut de découvrir le sens du message, et c'est l'amour seul qui, Tristan le sait, aiguïsera l'intelligence de l'amante, au point de lui faire découvrir l'image du coudrier et du chèvrefeuille (ce dernier n'apparaît pas dans le « texte » du message – il appartient entièrement à son « esprit ») et de lui faire murmurer les deux beaux vers finaux, comme si elle les avait entendus de la bouche de Tristan: le sens du message « parle à ses oreilles ». Il n'y a pas ici ce que le grammairien sec – sans poésie – appellerait ¹ passage, de la part de l'auteur, du style indirect (*que . . . que . . .*), au direct, mais passage, dans l'âme de l'amante sensible, d'un message intellectuellement compris à un message parlant à ses oreilles: c'est l'amour qui évoque la voix de l'amant, le cri sorti de ses entrailles, c'est l'amour qui fait trouver des vers immortels (et ce passage d'un type de discours à un autre avait été préparé par le v. 68, où le sentiment personnel est transformé en vérité générale et indépendante et où seul le verbe *fu* indique une transposition). On remarquera aussi que le sens du message de Tristan ne comprend pas directement une invitation à un rendez-vous,

¹ Cf. Tobler, *V. B.*, I², p. 268: p. ex. « Erec respont qu'il a a feire / Mout longue voie et grant jornee, / Por ce a sa voie atornee; / Que mout an *sui* an grant espans. » Au fond, les catégories « discours direct » – « discours indirect » n'existent pas à l'état séparé en a. fr.: l'individu qui raconte ne les sépare pas dans son esprit; il « imite » plus ou moins l'individu qui a parlé et l'imitation plus intense amène la reproduction textuelle du discours, sans transposition à la 3^e personne: transposer étant plus difficile qu'imiter directement, il est naturel que, quand on a à rendre un long discours, on tende à s'affranchir du discours indirect, des *que* amenant la subordination et de la transposition du discours direct. Tobler n'a pas inclus notre beau passage dans sa riche collection. Ce qui est caractéristique dans celui-ci, c'est que ce qui parle ici c'est un *message*, pas une personne – mais, il est vrai, un message qui forme l'essence vitale d'une personne.

comme les mots de Miss Schoepperle l'impliquent («once Tristan, in order to secure a meeting with Isolt, carved on a hazel rod a pretty simile about their love . . .»), mais que c'est Iseut qui en tire les conséquences pratiques: ce que Tristan veut faire comprendre à Iseut, c'est une vérité éternelle, la vérité de cet amour «plus fort que la mort» (cf. vv. 8-10, que j'ai interprétés dans mes *Romanische Stil- u. Literaturstudien*, II, 71); l'épisode décrit doit être placé dans la totalité du roman et la résume. Nous sommes ici en présence de ce que Marie de France appelle une «aventure»: M^{me} Elena Eberwein, *Zum Problem der mittelalterlichen Existenz* (1932), a montré combien ces aventures d'un amour séculier tiennent encore de l'*adventus*, de l'événement miraculeux, de l'irruption, on dirait presque de l'assaut, d'un monde transcendant. Marie de France est le peintre du «merveilleux humain».

On aura remarqué que le chèvrefeuille n'apparaît que dans la partie symbolique, dans le passage élaborant le sens du message: le chèvrefeuille est, pour ainsi dire, amené par le coudrier, il est le complément nécessaire et vital de celui-ci. Nous pouvons étudier ici le développement et le mouvement, à l'intérieur de l'organisme poétique, frêle et pourtant si bien construit qu'est un «lai» de Marie de France, du symbole, élément de base dans toutes ces compositions: d'abord le coudrier n'est qu'un moyen de communication, un signal, pas plus poétique qu'un signal de chemin de fer moderne¹, mais, à mesure que la poésie progresse, il devient un symbole essentiellement poétique, acquiert une sorte de vie à lui, un mouvement propre à lui, attire le symbole complémentaire du chèvrefeuille et, accouplé à celui-ci en fin de compte, il se grave dans notre mémoire d'une façon si impérieuse que le reste des détails du conte s'y efface: nous voyons désormais Tristan et Iseut sous forme des deux plantes entrelacées mourant à la suite de leur séparation ultime. Voilà cette *Eigenbewegung* du symbole si caractéristique des «lais» (à comparer l'anneau et la ceinture d'*Eliduc*, le paille du *Fresne*, le petit oiseau de *Laüstic*) que j'ai étudiée dans l'article mentionné plus haut et qui prélude au symbole central du «faucon» de la nouvelle de Boccace (symbole que Paul Heyse déclarait constitutif de la «nouvelle»). Au fond la naissance et le développement autonome du symbole dans notre «lai» n'est que le mouvement poétique de l'âme humaine qui crée à partir du visible et du tangible

¹ Ou peut-être faudrait-il dire que le signal pur est inconnu au moyen âge, que la valeur vitale et transcendante du signe est toujours latente, comme dans l'antiquité.

des entités spirituelles, un autre monde tout spirituel transcendant, gardant seulement de faibles attaches avec le monde visible.

Et maintenant abordons l'épilogue tout hérissé qu'il est de difficultés que je ne me flatte pas de résoudre entièrement. De l'aveu de Miss Schoepperle ainsi que du Warnke de la 3^e édition la version que donne le ms. *S* est préférable à celle de *H*, qui a embrouillé tout le contexte par l'introduction d'un *pour* au lieu de *par* au v. 119. Tour-nons-nous donc vers *S*! Nous reconnaissons immédiatement le fait que *S* insiste sur l'idée de l'efficacité du message symbolique: c'est *par le baston qu'il ot escrit*¹ que Tristan a pu voir Iseut et connaître tant de joie (de même *S* avait insisté au v. 62 sur le fait que l'*escrit* était *el baston que j'é dit*); de sorte que l'épilogue semble donner raison à mon interprétation de la force miraculeuse résidant dans le *baston* gravé. La leçon de *S* au vers 110: *si cum la reine li ot dit* est évidemment fautive (il faut élider pour arriver à un vers métriquement correct l'i de *li*, cf. *l'en = li en* chez Marie de France, cf. Warnke *gloss.*) mais elle est précieuse par l'interprétation qu'elle nous permet de donner au texte correct de *H*: *si cum la reine l'ot dit*, non pas «comme la reine l'avait dit» mais «comme la reine le lui avait dit». Je comprends *li = (le) li*, acc. du neutre (omis en a. fr., aussi chez Marie de France, v. Warnke, *gloss.*) + datif du pron. masc. Ce que la reine avait dit à Tristan, n'aura pas été son désir que Tristan mît en vers leur aventure (*dire* «commander», bien qu'attesté dans Tobler-Lommatzsch, n'est pas très fréquent en a. fr.), mais le plaisir, la joie que les amants ont trouvés dans leurs longs entretiens, dans le rendez-vous même que le message miraculeux avait préparé: vv. 94-6 «Entre els meinent joie mult grant. / A li parla tut a *leisir*, / et ele li dist *son plaisir*». Le vers 110 doit être groupé avec 111 et l'anticipe – il y a là une légère inconcinnité que je ne puis éliminer; *pur les paroles remembrer* indique plus clairement ce que le «le» (omis d'après la règle a. fr.) suggérerait: les paroles pleines de joie (cf. 96 *et ele li dist son plaisir*). Je traduirais donc tout le passage: «A cause de la joie de Tristan d'avoir réussi à voir son amie par le message de la baguette, joie que la reine lui avait exprimée lors de leur rendez-vous, et pour conserver les paroles telles

¹ L'emploi d'*escrire* transitif, avec un régime indiquant la matière sur laquelle on écrit, n'est pourtant pas aussi inouï que semblait le considérer Georg Cohn: l'anc. prov. *una boyta escricha de son nom* (Levy, *Suppl.-Wb.*, s. v. *escriure*) nous fait supposer un *escriure la boyta* parallèle au latin *inscribere librum*.

qu'elle les lui avait dites, Tristan . . . » Ce sur quoi le poète voulait insister, c'était évidemment l'efficacité du message: l'intelligence amoureuse apporte la joie¹ – joie d'ailleurs éphémère pour ces existences toujours menacées de la mort (v. 7–10; v. 75): notre épisode est une rare éclaircie dans la noire forêt de la douleur et des tourments. Le bonheur de ces amants aura été, comme l'écrira beaucoup plus tard de son propre amour un Sainte-Beuve, «un malheur plus ou moins consolé»². Sur le procédé littéraire, qui consiste à représenter le «lai» comme issu du protagoniste même, telle une légende hagiographique s'autorisant d'un écrit du saint lui-même, cf. mes *Studien*, loc. cit. On comprend maintenant que Tristan, poétisant sa propre expérience, ne pouvait appeler le «lai» que *Chievrefueil*, puisque le chèvrefeuille représente Iseut – la femme vers laquelle tend sa nostalgie morbide et

¹ *Joie et deduit* (v. 42), c'est ce qu'on s'attend de la fête de Pentecôte («Pfingsten, das liebliche Fest, war gekommen», dit Goethe) – notre épisode est une «pentecôte» pour ces amants tourmentés.

² On ne pourra pas, je crois, au moins en lisant le *lai* de Marie, approuver M. Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident* (1939), quand il attribue au mythe de Tristan et Iseut une intention de glorifier l'amour qui se veut malheureux, l'amour égoïste qui préfère une sorte de *amabam amare* à l'amour d'un être. M. de Rougemont écrit (p. 46 de l'édition anglaise, publiée en Amérique sous le titre «Love in the Western World»): «They love one another, but each loves the other from the standpoint of self and not from the other's standpoint» (souligné par l'auteur). Notre «lai» montre que les deux amoureux aspirent à la joie, mais que la situation les condamne à la séparation et à la mort; et ensuite que chacun des deux sent si bien en soi l'essence de l'être de l'autre, qu'ils se comprennent à demi-mot. Les arguments tirés du grand roman par M. de Rougemont pèchent quelquefois par une connaissance insuffisante de la langue et de la littérature françaises anciennes: ainsi (p. 30) quand Iseut confesse à l'ermite Ogin: «Sire, por Dieu omnipotent, / Il ne m'aime pas, ne je lui, / Fors par un herbé dont je bui / Et il en but: ce fu pechiez», M. de Rougemont de s'exclamer: «Their admission is explicit enough: «Il ne m'aime pas, ne je lui» «They love, but not another». L'auteur ne s'est pas rendu compte du sens du composé à distance «ne . . . pas . . . fors»: Iseut ne dit pas qu'elle n'aime *pas* Tristan, mais que, si elle l'aime comme elle l'aime (*et ceci est un fait!*), c'est la faute exclusive du philtre. Plus loin, M. de Rougemont remarque que les deux protagonistes nous sont dépeints d'une façon toute conventionnelle et rhétorique (Tristan est «le plus fort», Iseut «la plus belle») – comment des êtres aussi rudimentaires peuvent-ils s'aimer? L'auteur confond ici des habitudes de style communes à toute la poésie anc. française (qui dépeint des êtres parfaits, idéaux, non pas des individus intéressants) avec le fond de leurs caractères: Tristan et Iseut s'aiment précisément parce que ce sont des êtres parfaits, le parfait gentilhomme et troubadour, la parfaite princesse et amante.

dont il se voit à jamais « enlacé » : puisque la poésie est conçue de son point de vue, il devait discrètement omettre le coudrier, pourtant inséparable du chèvrefeuille, dans l'image poétique¹.

Est-il trop osé d'attribuer à Marie de France la distinction « letre » – « sume » (= écorce-moelle) courante chez les exégètes de la Sainte Ecriture ? Je le crois d'autant moins que j'ai pu relever chez la poétesse (dans *ZRPh.* et ici, I, 1) la distinction typique des exégètes entre *lettre* et *glose* (v. 15 du prologue des *Lais* : « gloser la letre »). Nous ferons bien, dans beaucoup de cas similaires à venir, de faire attention davantage à ces *topoi*, que M. Curtius nous a appris à prendre au sérieux, quand il s'agit d'œuvres médiévales, au lieu de nous égarer, comme dans le cas qui nous occupe, soit dans des considérations rationalistes, plausibles au critique moderne, soit dans l'exotisme folkloriste qui nous détourne des habitudes de pensée consubstantielles avec les poètes français du moyen âge. Il faudra voir désormais dans Marie de France, plutôt qu'un poète rationaliste ou un folklorisant moderne, une *anima naturaliter christiana*, qui a appliqué ses habitudes de pensée théologiques à un sujet qui au premier abord semblerait devoir les exclure : à l'idéologie amoureuse. Et, s'il traite d'œuvres médiévales, le critique moderne devra apprendre ce que le moyen âge a si bien connu : le sens du miracle.

Il nous faut reconnaître ici l'importance de la pensée théologique (exégétique) pour la poésie du moyen âge en général. L'exégèse biblique avait introduit dans les habitudes de pensée une considération de la plurivalence du monde : un récit biblique (particulièrement un récit réaliste de l'Ancien Testament) avait, en plus du sens littéral, un sens symbolique et transcendant (la ruse de Jacob est placée sur le plan terrestre, mais Macé nous engage à y voir une autre vérité sur le plan théologique). Transposée dans le domaine de la littérature laïque, la vue « plurivalente » du monde ajoutait aux choses, et aux événements d'un récit, une valeur hautement poétique : la baguette-signal se transformait en une entité poétique, ayant une vie à elle. Nous sentons, comme poétique, dans la nature comme dans l'art, – que nous regardions un écureuil évoluant apparemment libre de la loi de gravité ou

¹ Cette image nous offre une sorte de métamorphose ovidienne, seulement il n'y a pas chez le poète médiéval le libre échange, supposé réel, entre les formes humaines, animales et végétales, comme chez les anciens : il ne s'agit que d'une *image poétique* transposant l'amour fatal dans le règne végétal. La création selon la Bible ne conçoit plus le libre passage d'une âme créée humaine à une âme animale ou à une plante, cf. mes remarques sur Dante dans *Italica*, XIX, 81 (ici III/7).

que nous entendions chanter la chanson du roi de Thulé proclamant, à l'heure de la mort, la sainteté inviolable de la coupe à laquelle son amante avait bu –, tout ce qui évoque un autre monde, soustrait aux lois de la causalité et à l'emprise des sens, régi par des lois qui ne sont pas celles de notre vie journalière. Dans notre civilisation, la poésie, de par l'évocation d'autres mondes créés ou suggérés par notre imagination, est une libération, grâce à laquelle nous pouvons nous échapper du monde que nous sentons peser sur nous. Reconnaissons que ce sentiment – sentiment, qui a gardé toute sa force chez nous autres modernes – a été préparé par l'ancienne habitude théologique des Pères de l'Eglise de chercher un sens second dans les récits de la Sainte Ecriture: «quis nunc medullam scripturarum magis nosset quam Christi schola?», dit Tertullien; nous pouvons ajouter: qui saurait mieux que le chrétien connaître la valeur poétique du monde?

* *

*

Cette étude devrait-être complétée (et corrigée) par l'article publié par Miss Anna Hatcher (*Romania* 1950, pp. 330 seq.), qui, tout en acceptant mon interprétation des vv. 61-78, refuse d'expliquer les paroles... du v. 111 par – à 15 lignes de distance! – le vers 96: *ele li dist son plaisir*, et admet, en harmonie avec la logique poétique, que les paroles dites par la reine à Tristan (et que celui-ci convertit en lai) sont précisément les mots du message de Tristan qui formaient la 'somme de son écrit': «This is Marie's way of giving us to understand, now, that the miracle has taken place: the message intended for Yseut has been fully understood by her... and now Tristram is able to hear, from Yseut's lips, the words born in his heart, conveyed by a symbol – and divined by the eye of love.» Contre l'explication Spitzer-Hatcher M. Pierre Le Gentil (dans *Mélanges Chamard*, 1951) a fait valoir deux arguments: 1) pourquoi le sens du symbole nous est-il révélé au moment où Tristan façonne la baguette, non au moment où la reine la découvre (vv. 79 seq.)?; 2) pourquoi apprenons nous le fait que la reine répéta les paroles mêmes de Tristan au v. 110, quand elle lui suggère de composer un lai, non pas lors du rendez-vous (l. 95)? Je répondrais que tout le poème de Marie est conçu à partir de l'optique de Tristan (c'est pourquoi il s'appelle, selon Tristan pensant à Iseut, *Chievrefueil*, non *Coudre*): des deux amants, c'est Tristan le poète, qui est le principe actif, qui imagine le 'miracle' (éprouvé déjà auparavant) et le met en scène, tandis qu'Iseut, le principe féminin, n'est qu'attentive au miracle et en est l'objet. Ainsi Marie, qui s'est elle-même dédoublée en un poète et en une femme, nous expliquera la pensée poétique de Tristan au moment de sa naissance et nous révélera la compréhension de cette pensée par Iseut au moment où il est appelé à composer son lai.

Une explication de Ana-Maria Valero, reprise par István Frank (*Romania*

1954), de *non* au v. 54 = *nons* < *nuntius* au sens de 'message' se heurte au simple fait phonétique: *nuntius* donne en a. fr. *noins* (rimant avec *loins*).

* *

*

A-t'on élucidé l'origine du symbole 'coudrier-chevrefeuille'? Reinhold Köhler dans ses notes publiées dans l'édition Warnke ne nous donne pas de parallèle. Il me semble que notre symbole est une variante du symbole courant depuis l'antiquité (cf. l'épithalame de Catulle) de l'orme et de la vigne (voir l'étude approfondie de Peter Demetz: «the Elm and the Vine: notes toward the History of a Marriage topos», *PMLA* LXXIII (1958), pp. 521 sequ., étude qui, chose singulière, ne mentionne pas le passage d'Ovide, *Métamorphoses* XIV, sur Vertumnus et Pomona). M. Demetz ne cite qu'une seule survivance du topos au moyen-âge (*Roman de la Rose* vv. 5995-6) et suggère, comme raison de la presque-extinction du motif pendant à peu près 10 siècles (5^e-15^e s.), la possibilité que «the Biblical symbolism of the vine as a good wife (Psalm 128) and as the mystical *figura* of Christ (John XV. 1) swept aside all other typological possibilities». En poursuivant cette idée, on peut penser que le couple 'coudrier - chevrefeuille' est une variante du couple 'orme - vigne', mais sans attaches bibliques: le symbole 'orme - vigne', dont l'essentiel est la *fécondité* du mariage (qu'on souhaite aux époux dans un épithalame) n'aurait pas été à sa place dans un poème célébrant l'amour plus fort que la mort d'un couple adultère. Pourtant il reste à voir si Marie de France est la première à avoir introduit notre symbole dans la littérature médiévale.

* *

*

I have been asked by my friend the American poet Elliott Coleman why I consider beautiful the lines:

Bele dame, si est de nus:
Ne vus sens mei ne mei sens vus.

I think they represent the sublime as defined by Longinus and exemplified by the lines of Genesis:

And God said, Let there be light:
and there was light.

Solemn truth is in both cases expressed simply. In Genesis it is the *parallelism* of the two lines connected by 'and' which makes us realize the power of God's word. In our *lai* it is the *chiastic* order in which the two members of the group *nus* are presented that gives us the conviction that indeed the existences of *vus* and *mei* are intertwined like honeysuckle and hazel-rod.

3. Un hapax ne peut être expliqué par la linguistique seule: *espaciun* dans Gormont et Isembart

Le mot *espaciun* du v. 269 de la vieille chanson de geste n'est pas encore suffisamment expliqué. Le roi païen Gormont dit au chevalier chrétien Hugon (je transcris le texte critique de M. Bayot dans l'édition des *Classiques français du moyen âge*, en supprimant, pour le moment, les virgules du dernier vers):

Morz t'en girras sur le sablun;
ne diras mais ne o ne nun,
ne, por nul mire de cest munt,
nen avras mais guarantisun
ne por tun Deu espaciun.

Bartsch-Wiese impriment *espaciun*, comme l'avait proposé Foerster (*ZFSL*, XXIV, 204), et admettent le nom d'un dieu païen – ce qui est impossible, rien que pour le fait que c'est le Sarrazin Gormont qui parle au chrétien, et que les Sarrazins des chansons de geste se montrent assez versés dans la théologie chrétienne pour ne pas imaginer des divinités fantaisistes. M. Bayot (d'accord avec Vollmöller, *Rom. Forsch.*, II, 360; G. Paris, *Rom.*, XVI, 605; Tobler, *Berliner Sitzungsber.*, 1904, p. 1265) explique au glossaire: « mot savant, au sens de 'répit' » et imprime: *ne, por tun Deu, espaciun* (« tu n'auras, par ton Dieu, nul répit »).

Mais pourquoi y aurait-il dans notre texte un latinisme aussi cru (lat. *spatium* > **espaciun*) ? A concéder à Tobler que l'anc. fr. *espace* a en effet eu le sens de 'répit', pourquoi trouverions-nous ce hapax latinisant dans un texte par ailleurs nullement entaché de latinismes (comme le sont p. ex. la chanson de Sainte Eulalie et le fragment d'Alexandre d'Albéric) ? Le seul que j'y trouve est *Genitrix* au v. 651 dans une prière inspirée, comme de coutume dans ce cas, par des textes liturgiques (*Sainte Marie, genitrix* . . . ; auparavant [v. 646] il y a le *resurrexis* rituel bien connu, qui se compare au *surrexist* du v. 191). Mais *spatium* ne figure pas, que je sache, dans des textes liturgiques ou bibliques comme

p.ex. les *vanitas*, *enfirmitas*, *pecunia*, *genuit* du fragment d'Alexandre.

Les païens se montrent versés en théologie chrétienne – reprenons cette idée au sujet de notre poème! Un témoignage frappant nous en est offert par les vers que Gormont « li Arabis » prononce après avoir tué le chevalier chrétien Ernalt (vv. 187–95):

Vos estes tot en duel finis.
N'avrez guarant pur icelui
qui fut par force enz en cruiz mis,
e ja l'unt fol Jüeu ocis.
Quidies vus dunc qu'il surrexist,
ne qu'il vus puisse garantir?
Mal guarira, par Apollin,
qui sul sun cors ne pot guarir
lui n'estoüst de mort murir.

Voilà donc un païen qui récapitule toute l'histoire de la Passion pour en déduire l'argument spécieux que le Christ ne peut aider autrui puisqu'il n'a pu s'aider soi-même. Et chose curieuse, ce païen puise ses arguments dans la Bible chrétienne: car c'est l'argument classique des Juifs contre le Christ qu'il réédite: « Médecin, aide-toi toi-même » (Luc 4:23). Voilà donc un Sarrazin bien calé en matière de controverses théologiques chrétiennes! La couleur locale païenne est uniquement fournie par le jurement *par Apollin* (évidemment bien à sa place ici, même du point de vue grec, puisqu'Apollon est le dieu de la médecine, le père de'Asclépius, donc un « guérisseur »), mais le reste est foncièrement chrétien, même l'expression, traditionnelle chez les prédicateurs chrétiens, *fol Jüeu* est mécaniquement acceptée par cet antithéologien sarrazin. La raison d'être de tels passages est facile à voir: ce n'est pas seulement l'orthodoxie de l'auteur chrétien qui s'y montre (aux dépens du vraisemblable, tel que nous l'entendons aujourd'hui), mais aussi ce trait de psychologie humaine que, pour mortellement offenser quelqu'un, il faut d'abord camper une figure *vivante* devant lui – pour l'écraser ensuite par l'insulte. « Laidir Damne Deu » (v. 198), offenser le Dieu chrétien n'est possible qu'après avoir *évoqué* sa figure de martyr, telle qu'elle apparaît à l'adversaire croyant. Toute insulte suppose une sorte de réalisme: je dois faire voir (et voir moi-même) le personnage avant de l'abattre. Je le fais *exister*, puis je l'anéantis. Les insultes les plus triviales ne se départent pas de cette loi: si un Espagnol appelle son adversaire *hijo de puta*, c'est qu'il en évoque le personnage jusqu'à en reconstruire la « préhistoire » (l'histoire de sa mère).

La même connaissance du point de vue chrétien doit inspirer les vers 265-69: Gormont sait évidemment que les chrétiens vivent sur deux plans: l'au-delà et l'ici-bas: il faudra donc leur montrer que la partie est perdue sur les deux échiquiers. *Ne por nul mire . . . de cest munt* (v. 267) exprime l'ici-bas – *ne por tun Deu espaciun* doit être réservé à l'au-delà, et l'idée de tout le passage doit être: rien ne peut t'aider (comme au v. 197: *vos estes tos en duel finis*), ni l'ici-bas ni l'au-delà. Et pour évoquer l'au-delà, il faudra tout simplement évoquer l'omniprésence et la toute-puissance de ce Dieu qui ne cesse jamais de se faire sentir au peuple élu judéo-chrétien: *ne por tun Deu espaciun* doit donc signifier quelque chose comme «[tu n'échapperas pas] même si (la présence de) ton Dieu intervenait».

Je soutiens donc que *espaciun* est un latin *aspectio*, attesté dans saint Augustin (*ruina mihi fuit aspectio ipsius*, «de le voir fut ma ruine» [*ThLL*; *CglL*, ed. Goetz]: *aspectio* = *Θεωρία*) et dans le latin médiéval de Guibert de Nogent, XII^e siècle (dans «*Epistula de Bucella Judae*», chap. iii, texte qui m'est inaccessible, mais qui est mentionné par DuCange, s. v. *aspectio*, 'pro *aspectus*'), cf. *conspexio* à côté de *conspexus*. *Aspectus* lui-même apparaît souvent chez les Pères et au moyen âge dans les sens les plus différents, parallèles au *δρασις* des modèles grecs: ce mot grec signifie dans le Nouveau Testament d'après W. Bauer (*Gr.-deutsches Wb.* [1937]): (1) 'das Sehorgan', 'die Augen', 'das ganze Gesicht'; (2) 'das, was gesehen wird', 'das Aussehen'; (3) 'das Gesicht, die Vision' (*δρασιν ἰδεῖν*). Ce *δρασις* correspond aux mots hébreux *mar'eh* et *chasôn*, il est rendu en latin aussi par *visio*, *species*. D'autre part, il y a le mot hébreu *pānim*, 'visage (particulièrement de Dieu)', 'présence effective (de Dieu)', qui est rendu en grec par *πρόσωπον* ou *ὄψις*, en latin par *facies*, *vultus*, qui ainsi bénéficieront du sens élargi du mot hébreu: ainsi *πρόσωπον* signifie 'visage', particulièrement dans les expressions «voir la face de Dieu» (*ὁρᾶν τὸ πρόσωπον Θεοῦ*), «devant la face du Christ» (*ἐν προσώπῳ Χριστοῦ*, «vor dem Angesicht Christi, d. billigend niederblickt» [Bauer]), et aussi 'aspect, surface, personne'. Il est évident que *δρασις* et *πρόσωπον*, et de même les synonymes latins, se télescopaient partiellement¹. D'après le *ThLL*, l'*Itala* a eu *in aspectu* là où Vulgate porte *in visione*, 'en vision'; et même dans la Vulgate *aspectus* dans ce sens alterne avec *visio* (ce *visio* a laissé des traces en judéo-

¹ Pour un télescopage semblable voir le développement de *gloria* dans Rheinfelder, *Kultsprache u. Profansprache*, p. 282.

roman, v. Blondheim, *Les parlers judéoromans*, p. 131); *aspectus* est glosé par *facies*, *vultus*. Au sens de 'présence effective' nous avons *aspectus* dans l'*Itala* (*aut quis resistet in aspectu domini; a cuius aspectu fugit terra et caelum*, où la Vulgate à *conspectu*, tous deux rendant οὗ ἀπὸ τοῦ προσώπου). Le *conspectus* qui apparaît ici, a laissé sa trace en italien: *cospetto d'Iddio!* (puis par euphémisme *cáspita*, etc.), y est même devenu un juron vulgaire, invoquant « en vain » la face, la présence, le regard de Dieu.

Pourquoi donc notre *aspectus*, et même un *aspectio* (> a.fr. *espaciūn*), ne pourrait-il pas être l'équivalent de l'it. *cospetto* et signifier 'visage, œil, regard, présence', de même que les équivalents grecs ὄψις, πρόσωπον, ὄρασις, et hébreux *mar'eh*, *chasōn*, *pānim*? La face de Dieu, sa bouche, sa main sont toujours en mouvement dans cet Ancien Testament juif, qui emploie tous les termes concrets et physiques pour rendre palpable l'activité de l'Invisible. L'âme de ce Dieu juif, jaloux de son peuple élu, ne le perdant jamais de vue, est toujours en mouvement quand il s'agit de se faire sentir « effectivement »; cette face ne se montre en général que métaphoriquement, mais alors exprime de la colère ou prodigue des bénédictions; le peuple juif vivra vraiment dans sa Présence, « sous la face de Dieu », l'observant anxieusement, jalousement observé d'elle. Trénel (*L'Ancien Testament et la langue française*) nous cite des vers de psaumes comme (*Psautier de Metz*, XIV^e siècle): « Montre nous ta face, et nous serons sauvés ». Faut-il encore davantage pour nous convaincre que l'*aspectio*, l'*aspectus Dei* est une source de « guérison » pour le chrétien, qui a hérité de ces conceptions et de ces expressions de l'Ancien Testament? Dans l'*Ecclesiasticus* (Jésus Sirach) 18:20 nous trouvons encore un passage, qui a dû renforcer l'idée du divin guérisseur: « *Ante languorem adhibe medicinam*, et ante iudicium interroga te ipsum, et in conspectu Dei invenies propitiationem » – passage qui contenait en germe l'idée du *conspectus Dei* garantissant la santé. *Conspectus Dei* aura été rendu *aspectus Dei* dans l'*Itala*¹, comme dans les cas cités, et *aspectio* insistait encore davantage sur le caractère agissant de la présence divine. Si notre théorie est juste, le hapax ancien français n'est plus un latinisme cru, mais un latinisme adapté au français (suffixe

¹ Ce n'est pas la première fois qu'on trouve dans l'*Itala* des types lexicaux conservés en roman. Blondheim les exploitait naguère pour sa théorie du judéoroman. Mais des traces sont restées aussi dans les parlers romans des chrétiens, p. ex. cet *exemplare* de l'*Itala* que j'ai signalé en portugais dans *Anales del Inst. de linguística* (Mendoza, Argentine), I, 51.

-ion/), qui a derrière lui une longue tradition biblique. Gormont l'Arabi sait, encore une fois, sa Bible: il nie l'efficacité mystique de la divinité judéo-chrétienne.

Dans une expression *ne por tun Deu espaciun*, « ni pour la présence de ton Dieu », on s'attendrait peut-être à l'article défini devant *tun Deu*, mais je n'ai qu'à renvoyer à l'article de M. Bajec dans les *Actes de la société humaniste* de Ljubljana (*Rasprave*, etc., II [1929], 363): « 'Filius regi' en roman: l'article défini peut être omis en a. fr. dans les constructions avec cas oblique, « lorsque le substantif déterminant est Dieu, un nom propre ou employé au sens indéterminé (*par angre annuncion* [= par l'a. d'un ange] . .) s'il y a une préposition sur laquelle la locution peut s'appuyer (*de rei cort* mais jamais **roi cort*) » – notre cas se place dans deux de ces catégories à la fois: préposition et présence du déterminant « Dieu ». Quant au déterminant formé par deux mots intercalés entre la préposition et le substantif déterminé, cf. *selon mon pere tor* dans la chanson de toile *Bele Erembors. Espaciun* (< **aspeciun*) reste un *hapax*¹, mais autorisé aussi bien au point de vue sémantique que syntaxique, par le latin et l'anc. français.

Quant à la forme phonétique de *espaciun*, au lieu de **aspeciun* à laquelle on s'attendrait (forme qui serait mi-savante, comme p.ex. *passiun* trisyllabique dans la *Passion* anc. française, comme a. fr. *avisiun*, *precieux*, etc.), on sait que les manuscrits anglo-normands offrent souvent des altérations *a* > *e* et *e* > *a* (cf. Suchier, *Vie de Saint Auban* [1876], p. 36: *ebeissée*, *essemblé* ~ *asmerveillé*, *aspessement*). M. Bayot a enregistré dans son relevé des formes anglo-normandes du MS de *Gormont et Isembart* (p. 50), au paragraphe intitulé « confusion ou chute des préfixes *a-*, *en-*, *es-* », d'un côté *s'eset* pour *s'aset*, 'assied' (cette dernière forme se trouve dans une copie du même passage, insérée dans le MS et puis biffée), de l'autre côté *asart* (v. 579) pour *essart*. *Espaciun*, expliqué comme forme métathétique de **aspeciun*, est donc tout ce qu'il y a de

¹ On se rappelle que *corneille*, 'diaphragme', qui se trouve au v. 412 de notre poème, est aussi un *hapax* en a. fr., dans lequel A. Thomas (*Rom.*, XLVI, 581), a retrouvé l'écho d'un terme technique médical. – Il faut noter que le verbe *aspectare*, se rattachant à *aspicere*, *aspectus*, *aspectio*, a remplacé *exspectare*, lui-même devenu homonyme de *spectare*, en ital. (*aspettare*), mais aussi des deux côtés de la frontière linguistique du français et du provençal, v. *FEW*, s. v. *exspectare* (prov. *apeitar*, 'attendre'; Varennes, *apiter*, 'écouter, épier, guetter'). Au fond, cet *aspectare* roman, issu de *exspectare*, n'est que la continuation du latin *aspectare*, enrichi du sens d'attendre de *exspectare*.

plus régulier dans un MS anglo-normand. Le -e- de *aspeçon serait parallèle à celui de *suspectio* > a. fr. *souspeçon*, fr. mod. *soupçon*. Ce n'est pas un effet du hasard si le sens religieux de notre passage a échappé jusqu'ici aux commentateurs: ils pensaient trop en grammairiens ou linguistes spécialisés, sans épouser la *forma mentis* du moyen âge chrétien.

* *

*

J'avais indiqué dans mon article¹ que le hapax *espaciun* du v. 269 («nen avras mais guarantisun/ne por tun Deu espaciun») doit être compris comme *aspectio* au sens de «guérison» par la «face de Dieu.» M. Américo Castro, dans une lettre courtoise et suggestive, tout en acceptant l'étymon proposé, suggère un sématisme un peu différent:

En la iglesia del pueblo hay una imagen de la Veronica a la cual llama el cura «aspectio Domini»; la gente entonces hizo con *aspectio* el mismo destrozo que vemos en tantos otros latinismos. El *Deu espaciun* es simplemente la «cara de Dios.» ... Verónica, que curó a Vespasiano de la lepra, y habría seguido curando a mucha gente. Hay todavía romerías en la fiesta de la «Cara de Dios.»

Il y a ici une indication précieuse, bien que je ne croie pas que *ne por tun Deu espaciun* puisse être une allusion directe au *sudarium* de Véronique; d'abord l'expression ne semble pas encore cristallisée dans le vers en question («tu ne pourras te sauver par la contemplation de ton Dieu»), et puis E. von Dobschütz, dans son traité «Christusbilder,»² nous enseigne, non seulement que la légende de sainte Véronique (localisée à Rome) ne s'est cristallisée qu'à partir du XII^e siècle (alors que le poème a. fr. est considéré de la fin du XI^e), mais, chose plus importante, que le nom de cette image du Christ est dans les textes du moyen âge *sudarium*, (*vultus*) *effigies*, *vultus imago*, *vultus* (cf. le *Voeu de Lucques* et *veronica* – cette dernière désignation étant la plus fréquente de toutes (on l'explique par le nom grec *Bérénice* avec immixtion d'une étymologie populaire: *vera icona*). Jamais le *mouchoir* de sainte Véronique n'est vraiment appelé *aspectio Dei*.

¹ «Un Hapax ne peut être expliqué par la linguistique seule: *espaciun* dans *Gormont et Isembart*, » *MP*, XLII (February, 1945), 133–36.

² *Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur*, t. III (1899).

Pourtant, c'est dans le complexe d'idées qui a *donné naissance* à la légende de sainte Véronique, que nous devons chercher la solution de notre problème. Dobschütz montre que les vertus mirifiques d'images laissées par le Seigneur, du temps qu'il était encore sur terre, à des croyants chrétiens, sont relevées dans tout un groupe de légendes, dont la forme typique du christianisme oriental est représentée par l'histoire de l'image « pas faite par des mains humaines », que le Christ Pantokrator aurait envoyée au roi Abgar d'Edesse, tandis que la forme caractéristique du christianisme occidental nous est transmise précisément par la légende de sainte Véronique, où l'image du Sauveur est incorporée à l'histoire de la Passion: dans les deux cas c'est la contemplation de l'image du Christ vivant qui est censée produire des miracles.

Ainsi, d'après un discours du pape Étienne III,¹ le roi d'Edesse s'adresse au Christ vivant pour avoir une image corporelle du Sauveur et pour pouvoir confirmer devant son peuple les guérisons miraculeuses et autres miracles dont les rumeurs s'étaient répandues dans son pays; et le Christ répond: « quod si faciem meam corporaliter *cernere* cupis, en tibi vultus mei speciem ['mon image'] in linteo dirigo, per quam et desiderii tui fervorem refrigeres, et, quod de me audisti ['les miracles'], impossibile nequaquam fieri existimes. » De même nous lisons dans la version la plus ancienne de la légende de sainte Véronique², que Tibère malade est guéri par la vue de l'image que lui porte Véronique: « *aspi-ciens imaginem Jhesu Christi contremuit et cadens in terram cum lacrimis adoravit imaginem Jhesu Christi ... at ubi virtutem deitatis eius sensisset per sanitatem corporis sui in visione imaginis ...* » et, dans une prose latine de 1050,³ Véronique raconte à Volusien, confident de Tibère, l'histoire de l'image et conclut par cette phrase: « *igitur imaginis huius aspectum si dominus tuus devote intuetur procul dubio postremo sanitati reddetur.* »

Ainsi, l'expression *ne por tun Deu espaciun* (« ni par la contemplation [de l'image] de ton Dieu ») doit vraiment, comme le suppose mon savant ami, faire allusion à une croyance populaire, répandue au XI^e siècle en France, à une guérison possible à la suite de l'*aspectio*, *visio*, *intuitio*, de la « contemplation » d'une image du Christ (que ce soit l'image d'Edesse ou le *sudarium* de Véronique). Il faudra donc voir dans *tun Deu* un cas

¹ Ca. 769; Dobschütz, p. 191*.

² «Cura Sanitatis Tiberi, » VI^e siècle; Dobschütz, p. 180**.

³ *Ibid.*, p. 279*.

oblique au sens du génitif objectif: "par la contemplation de l'image de Dieu," non pas, comme je l'admettais, d'un génitif subjectif (dépendant d'un *aspectio*, *'face'). Il est entendu que ces miracles un peu matériels s'aurorisent de passages bibliques tout spirituels comme ceux que je citais dans mon premier article: «Montre-nous ta face, et nous serons sauvés.»

Le Christ descendu dans la chair, n'est-il pas une matérialisation historique du Dieu éternel et invisible, une *imago* ou *figura Dei*, qui a eu une face visible et qui a laissé des images visibles de cette image à l'humanité sauvée ?

* *

*

Arrigo Castellani, *Studi di filologia italiana* XVI (1958), p. 16, dopo aver riesaminato il manoscritto del *Detto*, è riuscito a leggere il primo verso così:

Sì com' altr' uomini vanno.

«Il *sì* come con cui comincia il poemetto è ripreso dal *così* del v. 4: *Si com' altr' uomini vanno... così m'andava l'altra dia*». Con questa lezione definitiva cade la mia interpretatione del primo verso («*Es wär zu schön gewesen...*»), ma viene rinforzata la mia idea sul tema del detto («andare – cercare il mondo»).

4. Des guillemets qui changent le climat poétique

(Correction et commentaire à la première strophe du Fragment d'Alexandre d'Albéric)

Dans la X^e édition de la *Chrestomathie de l'ancien français* de Bartsch-Wiese on lit le début du plus ancien texte a. fr. traitant la matière d'Alexandre, dans la forme suivante :

Dit Salomon al primier pas,
quant de son libre mot lo clas,
'est *vanitatum vanitas*
et universa vanitas.
poyst lou me fay m'enfirmitas,
toylle s'en otiösitas,
solaz nos faz' antiquitas,
que tot non sie vanitas.

Cette façon de ponctuer, qui ne se trouve pas dans les autres éditions (qui, il est vrai, n'introduisent pas de ponctuations : P. Meyer, Stengel etc.), semble intimer que le poète, après avoir cité les deux lignes extraites de l'*Ecclésiaste*, veut nous apprendre que, étant infirme, il a trouvé moyen (il lui 'est donné lieu' : l'explication de Foerster, *ZRP* VI, 423) d'occuper ses loisirs (forces) par l'étude de l'antiquité – étude qui nous délivre de la vanité du monde [et ainsi il étudiera l'histoire du héros ancien Alexandre]. Le poète (Foerster dit expressément : « meine [des Verfassers] Krankheit ») aurait alors mis en scène sa propre personne en nous informant de l'état de sa santé physique (infirmes comme celle du vieux roi biblique) – et peut-être morale (serait-il sage comme Salomon ?). Le cas rappellerait trop la fameuse explication, désormais datée, du dernier vers de la *Chanson de Roland* par feu Holbrook : [*Ci fait la geste*] *que Turolfus declinet* 'car la vie de T. décline' = il est vieux et ne peut plus continuer (après avoir composé 4000 vers !). Les anciens trouvères n'étaient pas à ce point *autobiographical-minded* – ils effaçaient leur personnalité devant les grands thèmes qu'ils chantaient. C'est le *biographical approach* des critiques modernes qui soupçonne des personnalités là où il n'y a qu'objectivité.

Il faut donc transporter ces guillemets, qui changent le climat poétique médiéval, deux lignes plus loin et mettre un point après *otiositas*. C'est Salomon qui est censé dire: 'Puisque mon infirmité m'en donne lieu, que l'oisiveté soit éloignée!', et le poète d'ajouter de son cru: 'que l'étude de l'antiquité nous console, pour que nous ne devions pas admettre (avec Salomon?) que tout est vanité!'

Peut-on attribuer la mention de son infirmité à Salomon avec autant de justice que le proverbe *vanitas vanitatum*? Le mot *infirmitas* se trouve plusieurs fois dans l'*Ecclésiaste* (V. 12; 15; X. 19), mais plutôt au sens moral. Mais il n'était pas trop difficile de dégager de ce texte l'idée que Salomon, ayant joui de toutes les jouissances du monde et revenant d'elles désabusé¹, devait être vieux et infirme et que le travail, que Salomon retenait comme la seule chose digne d'être poursuivie (*Eccl.* III. 13: 'Et cognovi, quod non esset melius, nisi laetari hominem in opere suo: et hanc esse partem illius'), devait être celui de l'esprit (ceci d'ailleurs en contradiction avec le texte sacré, qui au contraire inclut la poursuite de la connaissance dans les 'vanités': I. 13: 'Et proposui in animo meo quearere, et *investigare sapienter de omnibus*, quae fiunt sub sole. Vidi cuncta, et ecce *universa vanitas*, et afflictio spiritus'; II. 21: 'Nam cum alius laboret in *sapientia*, et doctrina, et solitudine, homini otioso quaesita dimittit; et hoc ergo, *vanitas*, et magnum malum' – le Sage semble inclure dans sa condamnation, au moment

¹ Une chanson d'étudiants allemande (que je savais vaguement par cœur et que mon ami M. Sperber m'a fait retrouver dans Schauenburg, *Allgemeines deutsches Commersbuch*, p. 477) présente Salomon à l'envers de ce que dit la Bible de sa vieillesse, plutôt vouée à la polygamie et à l'idolâtrie (*Rois* III, II. 3-4): « Der David und der Salomo, / das waren arge Sünder, / sie trieben weidlich sich herum / und zeugten viele Kinder. / / Doch, als sie nicht mehr konnten so, / von wegen hohen Alters, / da schrieb die Sprüche Salomo / und David seine Psalter. »

Je ne veux pourtant pas donner l'impression au lecteur que notre poète ancien expliquait la sagesse de Salomon par l'impuissance sexuelle. Il aura plutôt pensé comme les Grecs: « *Ἡ γὰρ δυνάμις ἐν ἀσθενείᾳ τελεῖται* » ou comme Victor Hugo: « L'humanité s'affirme par l'infirmité, » et son Salomon sera un parallèle à Booz: « . . . Car le jeune homme est beau, mais le vieillard est grand. / / Le vieillard, qui revient à la source première, / Entre aux jours éternels et sort des jours changeants; / Et l'on voit de la flamme aux yeux des jeunes gens, / Mais dans l'oeil du vieillard on voit de la lumière. » Touchant spectacle que donne cet auteur médiéval qui, en traitant du jeune homme beau, fascinant par le changement, que fut Alexandre, implore le secours du vieillard sage qui est « rentré aux jours éternels. »

même où il s'y engage, sa tentative d'écrire sur la sagesse)¹. Que cette idée soit mise dans la bouche de Salomon, ne doit pas trop nous étonner: la citation textuelle n'est pas exacte non plus puisqu'elle est la contraction de deux passages de l'*Ecclésiaste* I. 2: 'Vanitas vanitatum et omnia vanitas' et I. 14: 'Vidi cuncta quae sunt sub sole et ecce *universa* vanitas', et en tout cas il n'est pas exact de dire que Salomon ouvre son livre par un passage qui, tel quel, ne se trouve pas au vers I. 2 (le remanieur allemand Lamprecht, qui a consulté l'original, a bien remarqué l'inexactitude de son modèle puisqu'il cite I. 2 sous la forme 'vanitas vanitatum et *omnia* vanitas', mais traduit en allemand comme s'il s'agissait de I. 14: 'daz quît: «iz is alliz ein itelicheit / daz *di sunne umbigeit*» [= quae sunt sub sole²] – procédé en somme licite chez un com-

¹ Ce sont ces sortes de contradictions à l'intérieur du texte de l'*Ecclésiaste* qui ont fait admettre aux critiques modernes *plusieurs* auteurs du livre en question.

² Wilmanns, *Gött. Gel. Anz.* (1885), p. 293, montre un préjugé contre Lamprecht que j'ai connu chez plusieurs germanisants éclairés; en réaction contre le nationalisme flagrant de la majorité de leurs collègues, ils exagéraient dans le sens opposé et ne trouvaient qu'imitation servile et manque d'art dans les oeuvres moyen-haut-allemandes. L'un d'eux me disait: «Si j'avais à recommencer ma carrière, je me ferais romanisant.» Wilmanns est de cette catégorie et il ne veut reconnaître en Lamprecht qu'un plat rimeur et délayeur: il a servilement suivi son modèle français, mais il a eu devant les yeux une meilleure version, celle d'Albéric étant «unvollständig überliefert». Cette logique est loin d'être impeccable: comment peut-il déclarer un texte français qu'il ne connaît pas, meilleur qu'un texte allemand conservé? Aux yeux du romanisant, le fragment d'Albéric ne présente aucune lacune. Wilmanns pense que les idées d'Alberic dans notre passage ont déjà été exprimées par l'original (inexistant) français. Comme il ne songe qu'à donner de bonnes notes au poète français, de mauvaises au remanieur allemand, il ne se pose pas la question d'une *attitude différente* – et en effet il me semble s'agir, non de meilleure ou pire composition, mais d'un programme poétique différent. – Les vv. 93–94 du fragment français où le professeur de langues semblerait être chargé aussi d'une 'Teil der Unterweisung in den Waffen' ('et fayr a seyr et a matin / agayt encuntre son vicin', traduit 'Wache stehen') serait un «Unsinn» d'après Wilmanns, qui ne pourrait être attribué qu'à un scribe continuant des vers en *-in* (*matin*, *vicin* suivant *armin* etc.). Mais peut-être *fayr agayt encuntre son vicin* veut dire 'guetter le voisin', c'est à dire rivaliser avec ses camarades d'école (du *magisteyr*, v. 80; cf. le déni, par l'écolier-modèle, d'un seul regard à un *fol omen* ou écuyer v. 79–80). Je crois pouvoir appuyer cette interprétation par les lignes de l'*Historia de preliis*: «in scolis itaque, ubi sedebat (cum discipulis) *pugnabat cum eis tam in literis quam in loquelis* et velocitate obtinebat principatum.» – Wilmanns dit: «der gröbere Geschmack sucht grellere Farben und seltsamere Züge», mais il ne souffle

mentateur de la bible, accoutumé à *τροπολογεῖν*, à *harmoniser* des textes bibliques¹). Qu'Albéric ait travaillé sur des souvenirs en télescopant des textes et n'en retenant que la teneur générale, est aussi prouvé par l'emploi du mot *otiositas*, qui ne se trouve pas dans l'*Ecclésiaste*, mais dans l'*Ecclésiastique*, XXXIII, 29: 'Multam enim malitiam docuit otiositas', et qu'Albéric a télescopé avec les nombreuses invectives contre le *otiosus*, le paresseux dans les *Proverbes* (appelé en général *piger* et une fois, XXVIII, 9: *qui sectatur otium* dans le texte de la Vul-

mot du caractère plus *exotique* qu'a dès le commencement le «wunderliche Alexander» de Lamprecht (sur cette épithète v. le glossaire de Kinzel). – Je ne sais si on a relevé, en regard du délayage évident de Lamprecht, dont les strophes semblent volontiers prendre la tangente, la manière énergique dont Albéric a su agencer ses strophes par une sorte de 'recommencement', qui, loin de récapituler une situation, comme ce sera l'usage de la chanson de geste, rattache une strophe à la précédente par des 'mots-motifs': str. 6: 'dun *Alexandre* genuit' – str. 7: 'Reys *Alexander* quant fut naz'; str. 7: 'que *reys* est forz en terre *naz*' – str. 8: 'En tal forma fud *naz* lo reys'; str. 11 (avant-dernier vers): ... en *magisteyr* – str. 12 (premier vers): '*Magestres* ab beyen affactaz'.

¹ L'attitude de l'harmonisation de textes scripturaires facilite même de 'fausses' attributions de la part des trouvères: p. ex. dans le chapitre sur la panthère du *Bestiaire* de Philippe de Thaun v. 527 seq. nous lisons: «Deus, ço dit Salemun / Que *pan* est sun dreit num; / *Pan* c'est *tut*. Deus est *pan* / ... Uns est en deité, / *Tut* en humanité; / Deus est *tut* fundement / Et bien de tute gent: / Si cum li sols uns est ... / Issi est Deus luur / E nous si rai plusur. / Uns est multiplianz, / Sultiz, nobles, vaillanz, Nez ... » [les épithètes continuent encore dans quatre vers]. Or, ce n'est que la série d'épithètes qui est prise de *Liber Sapientiae* VIII, 22–23, le reste est puisé ailleurs, p. ex. l'étude étymologique de *panthère* = gr. *θηρ* + *πᾶν* dans Isidore, *Etym.* XII, i, ii. – pourtant le raisonnement entier est attribué à Salomon. De même au v. 519 nous lisons: «E ço avum oï / Del prophete Davi / Jesus en halt muntat / Nostre dolo portat». Mais David au psaume LXVII, 19 ne parle pas de Jésus, c'est saint Paul dans la lettre aux Ephésiens IV qui fait cette identification (et notre poète met encore dans la bouche du psalmiste l'idée du *agnus dei qui tollis peccata mundi* de l'Evangile selon saint Jean). Un autre passage attribué par cet auteur à Salomon, alors qu'il vient du livre de Job, est mentionné par M. Mann, «Der Physiologus des Philipp von Thaun und seine Quellen» (Halle, 1884), p. 54: M. Mann parle d'une 'erreur'. Or il s'agit d'un concrétisme scripturaire *voulu*. Eviter l'anachronisme n'est pas une préoccupation s'imposant à un auteur qui voit le *corpus* de l'enseignement éternellement chrétien sans échelonnement historique. C'est ainsi qu'un texte scripturaire en appelle un autre et ne peut être détaché de la 'somme' de la Bible, qui elle, est comme un tapis dont chaque motif, enchevêtré avec les autres, représente le tout – de même tout animal, plante, minéral, représente le tout de la création dans ce *Bestiaire*.

gate; les rubriques parlent soit de *piger* soit de *otiosus*). Au lecteur qui objecterait que le proverbe *vanitatum vanitas* . . . (avec la variante légèrement discordante *universa*) se trouve vraiment au commencement de l'*Ecclésiaste* ('al premier pas, quant de son libre mot lo clas'), alors que les remarques sur *enfirmitas*, *otiositas* y manquent, et que le respect du texte ancien français exige de n'inclure dans la citation que ce qu'on trouve véritablement au début d'*Eccl.* I – à ce critique je rappellerais l'habitude des anciens poètes épiques de nous décrire une action en en marquant seulement le moment initial, le dynamisme du début: combien de fois dans des narrations épiques ne nous dit-on pas qu'un protagoniste *commence* (*prist a* etc.)¹ à parler, et puis le poète rapportera un long discours, sans insister sur le fait que le personnage non seulement le commença, *mais le continua* (ainsi dans la chanson de saint Alexis, str. 13, 'dans Alexis la [la pucele] *prist* ad apeler ['lui adresser la parole'], / la mortel vithe li *prist* mult a blasmer, / de la celeste li mostret veritet', puis suit la str. 14 qui contient son discours textuel, puis la str. 15 débute par le vers qui le résume: 'Quant sa raison li a *tute mustrethe*'). Nous pouvons donc expliciter ainsi ce qu'Albéric a pensé 'par télescopage': 'Salomon dit au premier vers de l'*Ecclésiaste*: 'vanitas vanitatum . . .' et [il est logique que] lui, vieux et infirme, bannisse l'oisiveté.'

Mais, dira-t-on, comment croire que Salomon débute en latin (v. 3–4) et continue en français (v. 5–6)? Je réponds à cette autre objection que ce Salomon créé par le trouvère français imite celui-ci, que c'est un Salomon 'de sa façon', pour reprendre l'expression de Guez de Balzac au sujet des Romains de Corneille: car la bigarrure de langue est un procédé cher à Albéric comme aux auteurs des plus anciens monuments français: Albéric n'emploie-t-il pas des latinismes comme *enfirmitas*, *otiositas*, *antiquitas* dans la même strophe, et dans ce qui suit, les formes latines de noms propres et d'appellatifs: *Alexander Magnus*, *Grecia*, *Philippus*, *pecunia*, et même au v. 45 la forme verbale latine *genuit* (sur laquelle on comparera l'étude de Suchier, *ZRPPh*, VI, 437)², dans

¹ J'ai allégué des exemples parallèles. en a esp. dans *ZRPPh*, XXXV, 205, et on a constaté le même usage pour l'anglosaxon *ginman* 'to begin'.

² Suchier ne voit, il est vrai, que le côté grammatical de la 'Lehnform' (forme calquée sur le latin), il ne s'aperçoit pas du fait psychologique: c'est que tout arbre généalogique de famille princière au moyen âge prend la forme indiquée dans le *liber generationis* du Christ (selon s. Mathieu I) par la kyrielle des *genuit* – c'est une sorte de 'postfiguration' involontaire: je me permets de

une phrase où elle a conservé toute sa valeur vivante en latin ('dun Alexandre genuit' = dont [d'Olympias] il engendra Alex.) ? De même on trouve des latinismes crus ou dissimulés dans la chanson de sainte Eulalie (*Eulalia, anima; post la mort; par souue clementia* etc.), dans la *Passion* (*per tot obred que verus deus*), dans la chanson de saint Alexis (*en ipse verbe*) et même dans la chanson de Roland (v. 2385 *Saint Lazzaron de mort resurrexis*). Ce n'est d'ailleurs qu'à nos yeux modernes que l'hybridisme linguistique apparaît comme phénomène choquant: à l'époque de la rédaction des plus anciens textes français, les clercs, qui étaient les auteurs de ces oeuvres, glissaient librement d'une langue à l'autre, *sans en avoir conscience*, comme on peut encore aujourd'hui voir un rabbin orthodoxe insérer de l'hébreu biblique dans la langue moderne dans laquelle il prêche, parce que les deux langues lui sont également familières, sans perdre la conscience de la supériorité de la langue hiératique, dont les expressions deviennent comme des ornements de style de la langue vulgaire. De même, le latin, dans la bouche de nos prédicateurs se déguisant en trouvères, rehausse leur style français. Il est touchant de pouvoir assister à l'éclosion timide de textes en langue vulgaire qui, devant nos yeux, se dépêtrent d'une façon un peu gauche de l'emmaillotement latin – ou, pour employer une métaphore plus solennelle, et par conséquent plus pertinente: le toit de la cathédrale latine contient encore l'oeuvre en langue vulgaire, celle-ci est déjà assez forte pour subsister seule, mais elle a encore une tendance à se réfugier sous le toit protecteur. Entre les extrêmes du latinisme cru et du terme français pur se développe toute une gamme de transitions: le clerc peut latiniser tout romanisme, il peut romaniser tout latinisme:

forger ce terme pour l'opposer à la préfiguration plus connue (grâce à M. Auerbach), qui consiste à antidater des événements de l'histoire de l'incarnation du Christ en les reconnaissant dans l'Ancien Testament ou dans les poètes païens. Ce *genuit* christianise la généalogie d'Alexandre, de même que les signes du ciel lors de sa naissance en font un héros biblique. – Suchier n'insiste pas non plus sur le caractère de 'Augenblicksbildung' que doivent avoir eu les premières formations hybrides de ce genre: le passage du *Roland* avec *resurrexis* 'tu ressuscitas' à la 2^e pers. ne doit pas seulement s'interpréter comme 'formation à base de proportion' (lat. *resurrexit* > fr. *resurrexit*, de là d'après *fuit-fuis* une seconde personne *resurrexis*), mais plutôt comme un thème latin *resurrex-*, auquel le trouvère français ajoute librement un *-is* français: dans le système traditionnel il faudrait imprimer: *resurrex-is*. De même *evanuit* était d'abord un *evanuit*. Naturellement, plus tard ces hybridismes ne sont plus compris comme tels et nous avons des verbes français *engenouïr*, *evanouïr* bien constitués.

enfirmitas est un semi-latinisme, avec son *e*- initial et son accent sur la dernière syllabe, en l'espèce sur la rime. De même à la str. 4 *enperatour*, *encantatour* sont des semi-latinismes; *estrobatour*, *losengetour* sont des semi-romanismes, et je suis porté à voir dans *Macedonor*¹ un pseudo-latinisme romanisé, ni latin ni complètement roman: nos grammairistes historiques de l'ancien français qui enregistrent, sans pointe d'humour, ces génitifs du pluriel, ne nous révèlent pas leur factice, leur existence paradoxale à cheval sur les deux langues, leur intention stylistique: elles doivent «faire» latin en français. Remarquons en passant que la façon qu'ont adoptée nos anthologies pour l'impression de ces formes «stylistiques», est tout ce qu'il y a de plus contraire au climat poétique des anciens trouvères: p. ex. Bartsch-Wiese impriment en italiques *Alexander Magnus, Grecia, Philippus, genuit*, non pas *enfirmitas otiositas, antiquitas* (pourtant au glossaire ces mots sont munis de l'étiquette «latin» – ce qui est à demi vrai pour chacun), et pas non plus *estrobatour, encantatour, losangetour, enperatour, Macedonor* (aussi bien auraient-ils dû, dans leur système, imprimer p. ex.: «*enfirmitas*», «*estrobatour*», «*enperatour*», «*Macedonor*»). Mais toutes ces distinctions de l'historien moderne de la langue sont fausses: l'impression moderne, «soit en italiques, soit en caractères 'normaux'» introduit une alternative trop rigide, qui ne fait pas justice aux cas délicats de transition. J'ai protesté, à diverses reprises, contre l'introduction par l'impression moderne de distinctions trop rigides dans des textes anc. français (p. ex. *MLN*, *LVIII*, 124 seq., au sujet de la distinction trop peu flexible entre majuscules et minuscules dans des mots propres, au sujet des guillemets encadrant un discours direct etc.).

Revenant aux quatre vers qui nous occupent, je ne vois aucune difficulté, après ce que je viens de dire, de faire glisser le Salomon 'de la façon' d'Albéric de versets latins (consacrés par la prédication) à des versets en français (d'autant plus que l'idée est toute du cru de notre

¹ Meyer-Lübke n'a pas raison de parler dans sa *Ital. Gr.*, p. 180, de *regno feminoro, lingua angeloro* comme de «dem Sprachgeist wenig angemessene Latinismen», dans sa *Hist. Gr. d. frz. Spr.*, I, 174 (*geste Francour* etc.) de «Ausdrücke der mittellateinischen Schriftsprache»: il s'agit à l'origine de formes de *style* (naturellement plus tard, comme pour le type *évanouir*, la pétrification de certaines expressions s'accomplit: fr. *chandeleur*, prov. *nadalor, calendor* etc.; a. fr. *milsoldour* devenu adjectif qualificatif). - Un latinisme, pareillement assimilé, se cache derrière les locutions a. fr. *loi (terre, enseigne) païeni(s)me*: c'est un génitif du sing. *paganismi*, que nos grammairistes devraient enregistrer.

trouvère, ou de la tradition populaire dont il s'inspire), agrémentés de semi-latinismes, « faisant biblique ». Le point de vue propre au trouvère ne commence qu'au vers 7 : imbu qu'il est du ton biblique, il continuera à employer le mot semi-latin *antiquitas* au sens de 'antiquorum universitas' – qu'il n'a pas pu trouver dans la Bible (mais dans les rhétoriciens et les Pères, v. *ThLL*), aussi peu d'ailleurs que l'idée, hardie s'il en fut, qu'il avance pour son propre compte : M. Olschki semble avoir été le seul romanisant qui ait perçu la hardiesse extraordinaire de ce trouvère du XI^e ou XII^e siècle¹ – qui proclame un programme poétique nettement *humaniste* : « que l'étude de l'antiquité nous apporte de la consolation, pour que tout ne soit pas vanité ! » Il s'oppose² donc quelque peu à Salomon, à un Salomon qu'il a déjà préalablement façonné à sa guise, en le changeant en vieux savant (car quelle autre sorte de travail pourrait-il accomplir s'il est 'infirmé' ?) : il y a une chose qui peut nous sauver de la désillusion totale : l'étude des anciens. Et il choisira comme exemple l'histoire d'Alexandre, du roi le plus glorieux et le plus puissant qui ait jamais vécu. L'attitude « télescopante » d'Albéric ne se contente pas de s'exercer sur des citations, des mots glanés par-ci par-là :

¹ Voici le texte de sa remarque judicieuse (« Romanische Literaturen des Mittelalters », p. 15). « Ein schwacher Nachklang dieser [asketischen] Stimmung ist noch in den Eingangsversen . . . zu vernehmen ; freilich aber mit dem ungewöhnlichen Bekenntnis, daß das Altertum das einzige Heilmittel gegen die Eitelkeit der Welt ist . . . Alberich [zeichnet] in seinem Alexander die Märchengestalt eines mit allen höfischen und ritterlichen Tugenden ausgestatteten Fürstenkindes und stellt uns mit nicht geringer Begeisterung dieses weltliche Idealbild dem asketischen gegenüber. Man hatte offenbar vor lauter Heiligen die Helden nicht vergessen. » – La 'confession extraordinaire' d'Albéric n'a pas été comprise par tous les remanieurs français : le ms. imprimé par P. Meyer (I, 119) explique : 'Quand le roi Salomon fit son premier livre, il parla de la vanité du monde dont il recherchait l'histoire ; il prophétisa l'avènement du Christ : et toutefois il écrivit aussi l'histoire d'Alexandre'. Voilà donc un Salomon, non pas conseiller d'historiens séculiers, mais historien lui-même, et prophète chrétien.

² Wilmanns croit au contraire reconnaître dans ces vers (il lit *faz* ind., non pas, comme nous aujourd'hui, *faz* = *faza* subj.) une paraphrase d'*Eccl.* III. 22 : [Salomon exhorte l'homme à travailler joyeusement à l'oeuvre nécessaire du jour, *in opere suo*] 'Quis enim eum adducet, ut post se futura cognoscat ?' : « Keines Menschen Blick dringt in die Zukunft ; darum *solaz nos faz antiquitas* . . . » Mais de l'impossibilité de pénétrer l'avenir ne suit pas absolument l'étude du passé – notre Salomon en déduisait précisément l'occupation du travail dans le présent. Ce serait donc une idée assez inattendue, d'ailleurs pas du tout dans la ligne du raisonnement antérieur.

il télescope des idées : Salomon recommande le travail – comme il était vieux, il ne pouvait s'adonner qu'au travail de l'esprit – le travail de l'esprit ne s'adresse pas qu'aux faits contemporains – il est noble d'étudier l'histoire – c'est par l'étude de ce qui fut que nous nous soustrayons à la vanité de ce qui est – et ainsi l'humanisme est une chose qui devrait trouver grâce aux yeux même d'un Salomon qui a « tout vu et tout lu » – le monde n'est donc pas aussi triste que le grand Sage le dit...¹ Et, dans ces quelques vers se suivant comme des coups de fleuret cinglants, si rapidement que nous ne nous apercevons même pas du changement de direction, – nous sommes arrivés à une thèse opposée aux *dicta Salomonis*².

¹ Dans les prologues de différentes œuvres romanesques nous trouvons l'écho d'un Salomon 'optimiste' justifiant le labeur de l'historien, ou, ce qui est à peu près la même chose dans ce climat d'idées, du 'romancier'; ainsi Benoît de Sainte-More commence son *Roman de Troie*: 'Salomon nos enseigne e dit / E si. l list om en son escrit / Que nus ne deit son sen celer / Ains le doit om si demonstrer / Que l'om i ait pro e honor, / Qu'ensi firent li ancessor.' Cette idée se retrouve dans le prologue des Lais de Marie de France (jointe à une allusion au *seminati sunt – fructificant* de Marc, cf. aussi *Roman de Troie* vv. 21, 21), et dans beaucoup de débuts de 'romans' (mentionnés par G. Otto, *Der Einfluß des Roman de Thèbes* [Goettingue, 1909], p. 1: *Thèbes*, Wace etc.), mais sans la mention de Salomon. M. Nitze, *Rom.* XLIV, 20, a prouvé que ce *topos* remonte au *Liber sapientiae*, considéré comme canonique et attribué à Salomon au moyen-âge (VII, 13... *et honestatem illius [sapientiae] non abscondo*). Albéric et l'auteur du *Roman de Troie* se comportent comme si la littérature d'amusement devait se mettre sous l'égide du roi juif qui, ayant reconnu la vanité du monde, devait avoir connu le monde (dans le R. de Troie la faiblesse amoureuse d'Achille est excusée par celle de Salomon, vv. 18444 seq.). Dans la *Estoria General* d'Alphonse X la même maxime est attribuée à Platon (*Antologia* publiée par Solalinde, Buenos Aires 1941, p. 126) – télescope dont j'ai discuté la raison dogmatique ci-dessus (I/1). Le *Alexandre* de Gonzalo de Berceo supprime Salomon, mais conserve l'adage 'deve de lo que sabe omne large seer / se no podrie de culpa o de rieto caer'; ce poète, qui se vante de sa compétence technique en *mester de clerecia*, a abrégé le prologue: il conduira le lecteur *medias in res* ('non vos quiero grant prologo / nen grandes nuevas fer'), mais il a vu le problème du poète chrétien chantant un 'rey pagano': il se met à l'abri de tout reproche en invoquant Jésus-Christ (ou 'le Créateur', selon une variante de l'éd. R. S. Willis, jr., « Elliott Monographs » 32).

² Est-on en droit de supposer une critique enveloppée dans le second vers ? *quand de son libre mot lo clas a été* excellemment rendu par P. Meyer: « quand il fait résonner la voix de son livre. » Il faut se souvenir du caractère oral et acoustique de cette ancienne poésie épique, que nous autres critiques modernes avons accoutumé à lire: on entendait chanter ou lire la Bible et aussi les

Tout ce que j'ai supposé ici, tout ce jeu d'escrime dialectique, de subterfuges prêtant à un texte sacré des intentions qu'il n'a pas pu avoir, et de réfutation presque imperceptible, du fait de la rapidité et de la vivacité des opérations argumentatives de la part de l'auteur, – tout cela a été bien compris par le remanier allemand Lamprecht qui – dirons – nous : à l'allemande, 'bieder und treuherzig' ? – a soigneusement, et peut-être lourdement, tenu à distinguer les rôles différents de Salomon et d'Albéric. Il n'hésitera pas à séparer leurs activités – et à émuquer le conflit d'idées entre eux : il proclamera l'identité de leurs intentions et, naturellement, laissera tomber la proclamation de foi humaniste du Français. Pour Lamprecht, il n'y aura pas de conflit entre les deux *verba magistri* – ce seront deux autorités également impératives (inutile de montrer aux yeux d'élèves allemands pas assez déniaisés, un 'moderne' chamaillant avec un 'ancien' !) et le maître (français) moderne aura tout simplement 'l'esprit de Salomon'. Il est aussi plus rassurant pour un poète médiéval d'avoir deux modèles, d'autant plus que c'était déjà une entreprise assez osée que de présenter au public allemand une version d'un texte qui devait avoir eu du succès à l'étranger : Lamprecht se présentera comme fidèle adepte de 'maître Albéric' : Albéric a eu les mêmes idées que Salomon – et moi j'ai les mêmes qu'Albéric – *ergo*, dira le lecteur, Lamprecht a les intentions de Salomon – modestie et discrétion impeccables ! Le fait même de la dissimulation de tout conflit, de l'aplanissement des difficultés nous montre que le trouvère allemand s'est aperçu des divergences et a voulu les éliminer. Preuve capitale pour moi de la justesse de mon analyse du texte d'Albéric !

Dô Elberich daz liet irhûb,
dô heter einen Salemôn is mût;
in wilhem gedanken Salemôn saz,
dû er rehte alsus sprah:
'vanitas vanitatum
et omnia vanitas.'
daz quît: 'iz ist alliz ein îtlicheit,
daz di sunne umbegeit.'
daz hete Salemôn wol versûht.

poésies séculières, donc Salomon parle de vive voix aux croyants. Mais l'idée du fr. *sonner le glas* (de *classicum*, 'signal de trompette') ne serait-elle pas aussi présente au v. 2 ? – ce serait alors le glas sonné à toute la vanité du siècle par Salomon, et le *que tot non sie vanitas* du v. 8 proclamerait l'étude de l'*antiquitas* comme la seule chose qui puisse survivre à la condamnation salomonique de la vie.

durh daz swar ime sîn mut;
 er ne wolde niwit langer ledich sitzen;
 er screib von grôzen witzen,
 wanne des mannis mûzicheit
 zô dem lîbe noh zô der sêle nit ne versteit.
 dar ane gedâhte meister Elberîch.
 den selben gedanc haben ouc ich;
 ih ne wil mih niwit langer sparen,
 des liedis wil ih vollenvaren.

Nous avons vu que Lamprecht avait consulté les textes: il n'en cite qu'un et l'interprète à la lumière d'un autre, procédé licite. Son Salomon ayant éprouvé dans son *mût* la vanité des choses, ne voulait pas *ledich sitzen*, – empirier, comme dirait Chrétien – il écrivit donc *von grôzen witzen* – sur la Sagesse (ce qu'il fit en réalité), pas sur l'histoire; l'oisiveté n'est bonne ni au corps ni à l'ame (pas de mention de l'infirmité de la vieillesse), c'est ce que pensait aussi maître Albéric, . . . c'est ce que moi je pense aussi (l'identité des attitudes est soulignée par *gedahte* – *gedanc*, faisant suite au parallélisme de *Salômonis mût* attribué à Elberich et du *sîn mût* de Salomon lui-même) – l'équation: Salomon-Elberich¹. Lamprecht est soigneusement établie: moi non plus, je ne veux être oisif, donc je vous chanterai ma chanson, la chanson du roi le plus puissant du monde – la foi humaniste manque: était-elle plus dangereuse à embrasser en Allemagne qu'en France? On pourrait alléguer les vers 65–82, où Lamprecht sent la nécessité, après avoir reconnu la palme parmi les grands rois à Alexandre, de se raviser et de subordonner le puissant roi païen au 'brave' roi chrétien:

mit rehter wârheit si [la reine de Saba] dô sprach,
 daz von mannis geburte
 frumiger kuning nie ne wurde;
 man mustîn wol ûz scheiden,
 wande Alexander was ein heiden.

Pour Wilmanns ces vers ne sont qu'une imitation gauche du 'magnifique' modèle français et le témoignage d'un 'manque de coeur' («der deutsche Dichter stammelt sie [die Größe seines Helden] ihm nach, und ist dann gefühllos genug, gegen das, was er selbst ausgeführt hat, sich zu verwahren»). C'est dire que Wilmanns en humaniste 'renaissanciste' se révolte contre l'humanisme chrétien de Lamprecht. Mais pour-

¹ On notera que Lamprecht applique aussi au début à Elberich les mêmes expressions qu'Albéric avait dédiées à Salomon: 'Dû Elberich daz liet irhûb' – 'quant de son libre *mot lo clas*'.

quoi prescrire un climat moral à un ancêtre, au lieu de reconnaître le conflit nécessaire entre la religion du salut par le Christ et l'acceptation de la littérature classique par les chrétiens, dans un milieu moins ouvert à l'art séculier et aux valeurs esthétiques d'une littérature antiquisante ? Wilmanns demande «daß allen Bäumen *eine* Rinde wachse», au lieu de reconnaître l'organicité intrinsèque du poème de Lamprecht, dont l'éditeur Kinzel a eu bien raison de relever l'attitude relativement indépendante, cléricale («die Ausführung eines geistlichen Dichters», p. XXX)¹.

Après avoir entendu l'annonce ambitieuse d'un 'programme humaniste', le lecteur moderne, imbu d'historisme, sera peut-être déçu de trouver dans notre fragment un récit qui ne reflète nullement la vérité historique sur Alexandre, – pas même celle qu'on découvre dans les nombreuses oeuvres de caractère légendaire qui ont suivi, où le grand roi est l'incarnation de tout ce qui est grec, par conséquent, contraire à l'esprit romain, une sorte de contre-César, comme l'a si bien dit Gundolf dans son «Caesar» (1925)²: un génie conquérant fiancé au rêve exotique, au charme de l'infini de l'Asie, à l'attrait éternel du dionysiaque, s'opposant à la sobriété réaliste, à l'ordre dans le fini, au civisme légaliste d'un César. Albéric ne semble pas avoir choisi son héros parce qu'il était son ami personnel, parce que, pour paraphraser Montaigne, Alexandre était Alexandre, parce qu'Albéric était lui – il ne semble pas même avoir opposé Alexandre à César ou à Hector (ces trois sont les héros anciens traditionnels parmi les «neuf preux») – il ne voit en lui que le paragon des rois. Toute vérité historique *particulière* est exclue d'une considération de l'histoire qui ne révèle que des *universalia*: Alexandre, nous explique Albéric, est de tous les rois et anciens et modernes, célébrés par la tradition écrite ou orale, *le plus riche, le plus grand vainqueur*

¹ On peut comparer la distinction que fit le *Pfaffe Konrad* en acceptant dans le *Rôlandesliet* les gestes symboliques de caractère religieux que la *Chanson de Roland* lui fournissait, mais en en rejetant tout ce que Ruth Hoppe (Koenigsberg, 1937) appelle «die romanische Geste», c'est à dire le geste (séculier) par lequel un héros affirme ou explicite son propre personnage devant la postérité.

² P. 40: «Gerade weil er [Alexandre] nicht römisch, hiesig, bindend, augustisch war, als Wunschbild des Andern, Schweifenden, Vergänglichen, als Ewigkeit oder Wiederkunft des schönen Augenblicks, nicht als Dauer der notwendigen Gründung lebt er weiter, durch Zauber und Fluidum, nicht durch Werk und Gesetz . . . den einen [Alexandre] hat die Sucht nach Fülle und Ferne immer am echtensten gefeiert . . . den andern [César] die Freude an der Macht und dem festen Dasein.»

et le *plus grand* conquérant (str. 3); il y en eut d'autres, puissants, riches, sages, fameux, mais aucun n'était plus vaillant qu'Alexandre (str. 4) – c'est la présence de tous ces superlatifs relatifs ou quantitatifs qui a déterminé le choix du protagoniste. La gloire est une donnée préétablie ou moyen-âge, comme a finement observé Gundolf¹: on ne la discute pas, on l'accepte comme un fait; c'est de cet *universale* qu'on déduit les traits particuliers, ce n'est pas des traits particuliers qu'on induit le caractère général. C'est une opération 'anachronistique' violente que fait subir le moyen âge aux grandes personnalités de l'antiquité, qu'un Plutarque p. ex. a su individualiser dans ses *Parallèles*. Tout contrairement aussi à l'esprit de la Renaissance, qui aimait représenter Alexandre avec le doigt sur sa cicatrice («car sans cela Alexandre ne serait pas Alexandre, et l'art ne serait pas vrai», dit Lily), le roi des Macédoniens est ici un héros idéal, de naissance parfaite (*de ling d'emperatour* – anachronisme d'un historien pensant au super-roi que fut 'l'empereur' Charlemagne; Albéric proteste contre les trouvères «fellow lösengetour» qui rapportent l'extraction bâtarde et aventureuse d'Alexandre), à ancêtres idéalisés (P. Meyer relève les traits surajoutés), dont la naissance est accompagnée de signes du ciel (comme celle du Christ) au corps et à l'esprit surhumain dès l'âge le plus tendre (c'est le *topos* que M. Curtius a appelé *puer senex*)², et qui est mis à bonne école pour

¹ *Loc. cit.* p. 68: «Cäsar ist im mittelalterlichen Gedächtnis ein Zaubername, dem sich Vorstellungen bestimmter Eigenschaften und unbestimmter Taten ansetzen. Die Taten wurden entweder durch Gerüchte oder durch Schriften aufbewahrt . . . die Eigenschaften waren vor ihm da als Universalien, welche man in jedem wiederfand und von jedem forderte dessen Namen bezauberte . . . 'Il conquist toute le seignorie dou monde.' 'Ensi fu Cesar empereres de Rome et li plus poissans princes dou Monde, car il en ot bien desous lui les trois parties, k'il ot toutes conquises.' . . . die Eigenschaften werden weniger gezeigt als vorausgesetzt. Weil Cäsar und Alexander berühmt sind, meldet man von ihnen . . . Berühmtheit ist nicht wie im Altertum Schicksal, sondern Eigenschaft.» Ces lignes magistrales, qui établissent le schéma (remplaçable par les héros les plus différents) du héros médiéval, sont d'autant plus remarquables qu'elles ont été écrites par un humaniste moderne dont le champ de travail était plutôt la poésie moderne en tant qu'héritière de l'antiquité.

² Le vers 75 n'est pas encore suffisamment expliqué: '[Mels vay et cort de l'an primeir] que altre emfes del *soyientieyr*.' Foerster-Koschwitz remarquent: «*soyientieyr* bis jetzt nicht erklärt: *seytenieyr* Hof., *seyentreyr* Bartsch (= suivant). *seist*' (?) *entieir* (*integrum*) Foerster; J. Cornu bessert ansprechend: *dels oyt entieir* mit Rücksicht auf a und c [Qi: 'Li enfes crut de cors et d'esciant / Plus en ·VIII· [variante – VII·b) anz qu'autres enfens en çant']. Lam-

devenir aussi bien *proz* que *sages*, – pour définir cet autre *topos* par les termes que Turolodus a choisis pour signifier *fortitudo et consilium* (l'*Historia de preliis* parle de *vigorem et prudentiam*), les deux grandes vertus essentielles du grand capitaine – ; et le programme d'étude que font suivre au petit Alexandre ses cinq précepteurs (six d'après le texte plus complet de Lamprecht) est foncièrement médiéval : ce sera bien un *fil de baron* (v. 65) qui sera éduqué ainsi. Singulier humaniste, dira-t-on, qui ne sort de son pays et de son siècle, que pour trouver une *Grecia* francisée, une *antiquitas* modernisée, anticipant les nombreux voyageurs de nos temps qui partent de Paris ou de New York pour un tour du monde qui aboutira au *Club français* de New York, au *American Home* de Paris, respectivement ! Mais il faut tout de suite ajouter que le voyageur médiéval partait en quête d'idéal, que l'humaniste médiéval trouvait dans l'*antiquitas* le paragon de l'*humanitas* : ce n'étaient pas des hommes intéressants par leur particularité qu'il cherchait à découvrir, mais l'*homme*, et cet Homme lui apparaissait avec des traits « éternels », supra-historiques – naïvement déduits de son propre âge, qui lui semblaient réglés une fois pour toujours, selon des canons immuables. Nous trouvons des difficultés, nous autres de l'âge post-mon-

precht : 178 'in sînem êristen jâre wôchs ime maht unde der lîb sîn mêr, dan einem anderen in drîn » ; Bartsch-Wiese¹⁰, intimidés par Foerster, *ZFSL*, XXVII², 131, ont accepté le *dels oyt entier* de Cornu. Il me semble évident que Lamprecht est plus raisonnable, c'est à dire plus proche de la source, que les MSS. *a*, *b*, *c* français, qui se lancent dans l'aventureux (comment peut-il y avoir d'autres enfants de l'âge de 100 ans ? – exagération patente !) : si Lamprecht admet une force *trois* fois plus grande que la normale pour le petit, pourquoi Albéric n'aurait-il pas parlé d'une force *deux* fois plus grande ? (il faut noter que la croissance du nouveau-né était dans la proportion : 3 jours d'Alexandre = 4 mois d'autres enfants d'après notre fragment, 3 jours = 3 mois d'après Lamprecht – on ne pouvait pas continuer cette croissance extraordinaire indéfiniment). Je demande donc de corriger *soyientieyr* en *soy[u]entier* 'suivant' (un jambage de plus !), comme l'avait admis Bartsch dans la 4^e édition de la *Chrestomathie*, mot représenté peut-être par le dialectal occidental *souwendier* au sens dérivé 'bran' (à moins que celui-ci ne représente un **sequenda* + *-arius*, REW s. v.) et muni du même *-ier* que *premier*, *der(re)nier*. Je ne vois pas sur quoi repose la protestation catégorique de Foerster. Appel se demande si *soyentier*, dans la version provençale qu'il a publiée dans sa *Prov. Chrest.*, ne serait pas un *segontier* 'second', qui se trouve dans une pastourelle de Gu. Riquier (*ibid.* 65, 24) : *maniera segonteira* 'manières agréables' (traduction d'Anglade), plutôt : 'manière accommodante, secondant le désir de l'homme' (cf. la reprise par *leugeira* par la bergère au v. 26) – ce dernier mot semble aussi indiquer un **sequentarius*.

taignien, à envisager un climat moral dont le trait essentiel est, non le 'passage', mais la stabilité – Augustin, le théoricien du 'temps' qui a anticipé Bergson et W. James, est plus près de nous – et à imaginer une attitude envers l'histoire qui rend stables mêmes les figures météoriques, dont Alexandre nous semble, à nous autres historiens du changement, le prototype émouvant.

Et pourtant, Albéric est un humaniste, si ce mot veut dire un homme qui élargit sa propre humanité par l'étude des grands hommes de l'antiquité – seulement c'est un humaniste moyenâgeux, préoccupé plutôt de vérité générale (*ut in pluribus*) que d'individualisation historique. Pour lui l'étude de l'*antiquitas* se réduit à la contemplation du supratemporel dans les grands hommes, ces grands astres éternels qui chaque nuit, du fond des âges, montent la garde au ciel nocturne . . .

Post-scriptum

Ad p. 40, l. 24: Aux exemples fournis dans *MLN* l. c., de la fausse rigidité des ponctuations introduites par les éditeurs modernes dans des textes anciens français, je voudrais ajouter un exemple ancien espagnol: M. Menéndez Pidal, dans son édition du *Poema de Mio Cid* (*Clásicos castellanos*), imprime ainsi les vers 1481 seq.:

Fabló Muño Gustioz, non speró nado:
« Mio Çid vos saludava, e mandólo recabdar,
« con çiento cavalleros que privádo! acorrades.
« su mugier e sus fijas en Medina están;
« que vayades por ellas, adugades gelas acá
e ffata en Valencia dellas non vos partades.»
Dixo Avengalvón: « fer lo he de voluntad. »

Mais il est évident que nous ne trouvons ici ni le discours direct authentique de Muño Gustioz ni un discours indirect, transposé, – mais un mélange inextricable des deux. Les deux *que* avec subjonctif (*que privádo! acorrades . . . que vayades . . . adugades*) dépendent d'un 'il disait' sous-entendu (sans cela il y aurait l'impératif), alors que la forme du verbe (seconde personne du pluriel) est un écho du discours direct. Dans ces conditions-là, il est tout à fait arbitraire d'encadrer le discours de guillemets – et il serait également arbitraire de les omettre (ou d'en munir seulement les formes verbales et pronominales). Il faudrait inventer un troisième mode de ponctuation, neutre celui-ci, reflétant l'état intermédiaire de ce discours mi-direct, mi-indirect, pour ainsi dire antérieur à la division nette à laquelle un âge plus rationnel nous a accoutumés.

5. Le vers 2 d'*Aucassin et Nicolette* et le sens de la Chantefable

Qui vauroit bons vers oïr
del deport du viel antif
de deus biax enfans petis
Nicholette et Aucassins,
des grans paines qu'il souffri
et des proueces qu'il fist
por s'amie o le cler vis. ...¹

Le vers 2 a été une pierre d'achoppement pour tous les commentateurs. On peut lire l'historique des tentatives d'explication au commentaire de l'édition Mario Roques de la Société des anciens textes (1925). C'est à M. A. Schulze (*ASNSL* CII, 124) que revient l'honneur d'avoir établi la leçon correcte selon le MS *viel antif* et d'avoir d'un coup éliminé les propositions antérieures (*mel* ou *duel caitif*; personne ne comprendra la ténacité avec laquelle M. W. Suchier, dans sa dernière édition, défend la leçon de son père Hermann en admettant que le *antif* évident du MS est une altération précisément du même *caitif* que H. Suchier avait proposé).

¹ Je ne mets pas de point d'interrogation à la fin, comme Suchier, parce que je partage l'opinion de Roques: *qui* «celui qui» = «si l'on». Seulement j'irais plus loin que Roques et je ferais de toute la tirade une seule phrase: *Qui vauroit bons vers oïr ...* | – *dox est li cans, biax li dis* | *et cortois et bien asis* –, | *nus hom n'est si esbahis*, | ... *de grant mal amalais*, | *se il l'oït, ne soit garis* – avec *dox est li cans*, ... comme parenthèse; le patron de phrase originale serait donc «celui qui voudrait entendre... est (infailliblement) guéri de toute maladie», et des anacoluthies secondaires («personne n'est si malade que» exprimant le concept «infailliblement») auraient troublé la construction. Il est entendu que l'idée et la force curative que le trouvère attribue aux «bons vers» doit remonter, en dernier lieu, à l'antiquité: c'est la *musique* qui chez Pythagore est censée guérir des maladies et, puisque le poète médiéval est aussi un musicien, la même vertu peut être attribuée aux «vers». M. Schedlko (*ZRPh*, XLII, 460) a bien relevé le caractère de formule qu'a cet *exordium* emprunté à la poésie épique – et qui ne cadre point avec le récit en prose de la chantefable.

Mais que signifie le vers 2 ainsi rétabli ? L'accord semble unanime quant au sens de *deport* : 'plaisir, amusement' (M. Schulze admet comme une possibilité un *deport* 'histoire plaisante', nulle part attesté – puisque l'exemple prov. de *deport* semble signifier un genre de poésie *lyrique* – mais ce *deport* 'histoire plaisante' devrait évidemment remonter au sens 'plaisir'). Pour le reste du vers il y a dissension complète : G. Paris voulait lire *del tans antif* ; M. Schulze suggère soit une correction d'*un viel antif* « d'un vieillard » (le signe de la nasalisation ~ sur *du* aurait été omis par le scribe) :

... dann meinte der Dichter mit dem *viel antif* offenbar sich selbst: er, der schon Hochbetagte, habe doch sein Entzücken an dieser kindischen Geschichte. Paßt das nicht zu dem «überlegenen Lächeln», mit dem der uns leider unbekannte Dichter seine Geschichte vorträgt?

soit, en laissant subsister le texte, une syntaxe du type de (Roland) [l'eschiele] *des Canelius, des laiz* et un sens de *deport*, 'histoire plaisante' : « von der lustigen Geschichte, der alten, aus lang entschwendener Zeit, von zwei Kindern. » Si *viel antif* était une personne (« un vieillard »), ce pourrait être le jongleur, l'auteur, ou enfin « le modèle ancien auquel celui-ci aurait emprunté le thème initial de son œuvre » (Roques) – tous ces personnages étant censés, dans ces hypothèses, se réjouir de l'histoire d'Aucassin et Nicolette.

Malheureusement nos éditeurs, tous parfaits grammairiens, sont moins experts en psychologie médiévale : j'ai pu maintes fois signaler ce décalage (la dernière fois dans mon article, ici I/4, sur le début du fragment d'*Alexandre* d'Albéric de Besançon). Comment imaginer, à moins de retomber dans l'erreur patente de feu Holbrook interprétant le «... *que Tuoldus declinet*» comme une remarque autobiographique sur sa propre vieillesse de la part de l'auteur de la *Chanson de Roland* – erreur identique à celle qui fit attribuer l'*enfirmitas* du début de l'*Alexandre*, non pas à Salomon, mais à l'auteur de l'*Alexandre* ! – comment imaginer donc l'auteur d'*Aucassin et Nicolette* (ou le jongleur) se mettant en scène devant son public et faisant allusion à sa propre vieillesse (mimant le sage et vieux Salomon ?) ? Voilà donc, au sujet des aèdes médiévaux, trois cas d'imaginations dues à des éditeurs modernes, probablement hantés à la fois par le souvenir de Salomon, Homère et Victor Hugo et projetant en arrière l'exhibitionnisme qui s'est emparé de tant de poètes et artistes modernes. Je le répète, les narrateurs épiques médiévaux n'étaient pas si « autobiographic-minded » que cela, ils se dissimulaient au contraire derrière leurs œuvres objectives ! Un Chré-

tien de Troyes ne mentionne que son nom, ses œuvres et leur source, et son protecteur! Et de même, l'attitude de supériorité et de complaisance envers son œuvre qu'étalerait sentimentalement l'auteur ou le modèle ancien selon Schulze-Roques, peut plaire à des sensibilités modernes, mais est tout ce qu'il y a de plus aberrant de la pensée des narrateurs médiévaux: ceux-ci parlent du plaisir qu'ils donnent à leur public, non pas de celui qu'ils ont éprouvé eux-mêmes en composant leur œuvre.

Cette fois, d'ailleurs, la partie linguistique de ces interprétations ne va pas non plus sans difficulté. Les deux *de* (dans vs. 2: *del deport* et dans vs. 3: *de deus biaux enfans*) devraient, dans l'hypothèse d'un *deport* signifiant 'amusement, histoire plaisante', avoir un sens différent: le premier se rattacherait à *oïr*, 'entendre [raconter] de, au sujet de', le second à *deport*, 'le plaisir [provenant] de [l'histoire de] deux enfants'. L'inconvenance serait choquante. Quant à la seconde explication de M. Schulze: *del deport, du viel antif*, 'de l'histoire plaisante, de l'ancienne' = 'de l'histoire plaisante datant de temps immémoriaux', il y a deux choses qui nous choquent: il s'agirait de la construction «à retouche» que nous avans dans l'anc. fr. *Aude la bele, Paris la bele* et dans le fr. mod. *Alexandre le Grand* – construction (comme j'ai montré *RFH*, VII, 259) qui se trouve généralement après des noms propres (le *des Canelius des laiz* de M. Schulze ne fait pas exception), très rarement après des noms de choses¹. Et, *secundo*, les commentateurs (Schulze-Roques) qui expliquent *antif* par 'de l'ancien temps', donnent au second membre de la formule *viel(e) antif* un sens qu'il n'a nulle part dans la collection d'exemples que nous fournit M. Schulze: partout dans ces exemples (*une cité vielle et antive, un home sage veil et antif*, le nom du cheval de Roland *Veillantif* = *veil* + *antif*, etc.) il y a «renforcement par tautologie»: «*viel* + *antif*» = «archi-vieux», procédé rhétorique, tout ce qu'il y a de plus courant dans l'ancienne poésie épique. Dans la chantable la formule *or dient et content et fabloient* est un exemple frappant du même trait de style. M. Roques en note d'autres (p. xi, n. 4; particulièrement *la tor qui viele estoit et ancienne*, chap. viii, l. 7; *tout un vies sentier antif*, chap. xix, l. 5).

¹ Je ne connais qu'un seul exemple de la construction avec un nom de chose: *Li empereres li tent son guant le destre* (*Rol.*), et encore M. Lerch *ZRP*, LVII, 92, a observé que *le destre* est «*unterscheidend*» (déterminatif, non pas un *epitheton ornans*).

D'une façon générale, l'opinion juste de Suchier que le poète n'a pas pu vouloir nous proposer une énigme dès le second vers de son œuvre, me semble exclure toute explication qui manque de simplicité et qui torture soit la syntaxe, soit la sémantique. Le style de l'auteur de la chantefable ne brille-t-il pas de lucidité et de netteté ?

Nous écarterons donc les théories de deux *de* sur des plans différents (et nous mettrons une virgule après le vs. 2), d'une syntaxe rare dans *du viel antif* et d'un sens inattesté du groupe *viel antif*. Il me semble que tous les glossateurs modernes se sont mépris sur le sens de *deport* qui n'est point ici comme en général 'amusement, plaisir', mais doit être apparenté à celui qu'atteste Godefroy par plusieurs exemples: 'manière d'être du corps, manière de se tenir, taille': j'admettrais plus particulièrement le sens 'manière de se comporter, conduite, attitude', parallèle à celui des mots angl. *deport*, et *deportment*, 'bearing', 'behavior'. Je ne peux pas attester *deport* au sens moral de 'conduite, attitude'; mais ce sens doit avoir existé, vu l'anglais *deport* qui a ce sens¹, et vu aussi le sens du verbe anc. fr. *deporter*, qui signifie 'se conduire' (cf. dans Tobler-Lommatzsch des exemples comme: *que... netement te deportasses sanz homicide et rapine; moult laidement s'est deportee*). Et le *viel antif* ne sera pas un personnage situé en dehors de l'histoire, mais un des protagonistes – à savoir le père d'Aucassin², le conte Garin de Beaucaire dont il est dit au chapitre ii: «Li cuens Garins de Biaucaire estoit *vix et railles* si avoit son tans trespassé» – le poète est on ne peut plus explicite au sujet de ce vieillard décrépît; le comte *vix et fraïles* qui s'est survécu à lui-même, n'aurait-il pas mérité l'épithète tautologiquement renforcée *viel antif*? D'autant plus que c'est précisément «l'attitude» antagoniste de ce vieillard qui déclanche tous les conflits dans lesquels seront enveloppés les protagonistes. En enlevant à Aucassin «la riens en cest mont» qu'il aime le plus, il lui fait subir les souffrances et accomplir les prouesses dont on nous parle aux vers 5–6 et qui seront le sujet de la chantefable. L'*exordium* qui, comme c'est l'usage dans la poésie narrative du moyen âge, donne un *argumentum*, une analyse de l'action succincte, mais complète – du type (lai des «Dous amanz» de Marie de France): «Jadis

¹ Il est attesté dans Caxton (1474) dans le voisinage de *countenance*, de même qu'un des textes de Godefroy nous montre *deport* et *contenance* accouplés. Il n'y a donc pas lieu de douter avec le *NED* du sens du mot dans le passage de Caxton.

² Cette idée m'a été suggérée, je crois, il y a un quart de siècle, par une ancienne élève, Mlle Rosemarie Burkart.

avint en Normendie, / une aventure molt oïe / de deus enfanz ki s'entra-
merent, / par amur ambedui finerent » – fait, dans le cas d'*Aucassin et Nicolette*, de la place à un tiers à côté du couple amoureux. L'opposition obstinée du vieux Garin aux désirs sains et légitimes des adolescents est vaincue par ceux-ci. *Aucassin et Nicolette* est, comme le voulait G. Paris un conte, ou, je dirais plus particulièrement, une espèce de *Märchen*¹ (mâtiné de poésie épique, il est vrai) où des torts sont redressés : c'est l'essence même du *Märchen* que le rétablissement d'une justice impersonnelle quand la vie menace de faire du tort à certains êtres (cf. André Jolles, *Einfache Formen* [Halle 1930]) : Cendrillon, le Chat botté, la Belle ou bois dormant – partout la justice est rétablie, et la justice du conte de fées est du côté de la jeunesse (ou des enfants cadets) ; le conte de fées encourage la foi optimiste dans les redressements de fortune, le plus souvent en introduisant de bonnes fées qui vainquent les forces du mal. Dans *Aucassin et Nicolette* la lutte entre les générations est aussi résolue en faveur de la jeunesse, mais dans ce conte de fées sans fées ce sont les adolescents eux-mêmes qui prennent leurs destinées en leurs fortes mains et, soit par la force soit par l'ingéniosité, contrecarrent la volonté arbitraire des « vieux ». Par ce trait, le *Märchen* devient de la poésie épique, une sorte de *Bildungsroman* en raccourci, qui introduit de la psychologie individuelle et montre le développement intérieur du couple amoureux. La vieille génération joue un rôle moralement pitoyable : le père et la mère non seulement s'entêtent dans leur décision arbitraire de s'opposer au mariage des amoureux, mais le père est véritablement déloyal : Aucassin peut lui dire avec raison (chap. x) : « Père, ne m'alez mie sermonant, mais tenés moi mes covens... je sui molt dolans, quant hom de vostre eage ment ! » Et c'est contre les « sermons » de la vieille génération, qui volontiers subordonne le bonheur des enfants à « ses idées », qu'est dirigé le fameux discours d'Aucassin où il exprime sa préférence pour l'enfer partagé avec Nicolette au paradis, ensemble avec les preux : il se révolte pour ainsi dire contre l'idéologie imposée. Ce discours est à la surface un mouvement d'humeur de la part de cet amoureux entêté qu'est Aucassin, mais le sens profond en est la manifestation, non pas d'un paganisme latent ou d'un esprit libertin, comme semblent le penser MM. Schürr et Suchier, mais d'un amour

¹ Le livre de Jolles montre bien que le genre *pur* du *Märchen* n'apparaît dans la littérature écrite de l'Europe qu'assez tard, avec Straparola, Basile, Perrault, etc., et que ce ne sont que les Grimm en 1823 qui nous ont fourni le terme technique littéraire.

mystique dans le genre de ces troubadours qui déclaraient «voir le paradis (ou Dieu)» en leur maîtresse. Aucassin est vraiment «souple d'amor qui tout vaint» – il est capable d'héroïsme, pourvu que cet héroïsme soit au service d'une bien-aimée qui lui donne sur terre les délices du ciel. (Molière: «Il le faut avouer, l'Amour est un grand maître; Ce qu'on ne fut jamais, il nous enseigne à l'être.») Aucassin possède toutes les qualités d'un chevalier, mais elles se manifestent seulement dans des entreprises que sa propre volonté lui dicte – la moralité d'autrui n'engage pas l'esprit d'indépendance réveillé par l'amour dans ce jeune homme. Il montre de la bravoure et du courage là où il peut combattre pour son propre bonheur – il montrera même du mépris, le mépris propre à un être viril, pour la vie facile et pour les mœurs efféminées dans ce pays de Cocagne qu'est le fantaisiste royaume de Torelore – les critiques¹ n'ont pas assez compris combien cette partie se rattache organiquement au reste de l'œuvre: Torelore pêche autant par la mollesse que Beaucaire par la violence volontaire. C'est vraiment l'atmosphère du conte de fées que refuse ici Aucassin, personnage de conte de fées lui-même, qui en ce moment devient héros épique. Nous touchons ici le point de contact entre le *Märchen* et l'épopée – les deux éléments que le poète a combinés avec tant d'originalité².

¹ Voici ce qu'écrit M. Roques: «Quant à l'invraisemblance du pays de Torelore, c'est faire tort à l'auteur que de ne pas tenir compte de la tradition littéraire qui mêlait volontiers des aventures merveilleuses aux amours des héros, et de la discrétion, peut-être ironique, qui lui a fait remplacer les étonnantes aventures et les monotones exploits de tant de personnages de romans par une sorte de voyage de Gulliver dans ce monde renversé où l'on ne tue point.» Je ne trouve l'épisode du pays de Torelore plus invraisemblable que la façon dont la première réunion des amants est amenée (elle rappelle le lai du «Chevrefeuil») et que tant d'autres passages romanesques dans notre chantefable.

² Ainsi s'explique aussi le «miracle naturel» auquel nous assistons dans chapitres xxv-xxvi: Aucassin voit Nicolette au ciel, ensemble avec l'étoile de Vénus, et il semble implorer une réunion mystique avec elle – et en ce moment Nicolette «qui n'était pas loing», entre dans la loge et, elle qui est censée pouvoir guérir miraculeusement un pèlerin affligé d'*esvertin*, immédiatement reboute l'épaule démise d'Aucassin. Le poète ajoute: «si con diax le vaut, qui les amans ainme, qu'ele revint au liu.» La volonté de la protagoniste s'identifie avec la volonté divine – l'atmosphère du *Märchen* et de la poésie épique se confondent. D'une façon générale, Nicolette est, comme Aucassin, en même temps une héroïne de *Märchen* et un caractère doué d'une volonté individuelle. Elle apparaît comme une fée aux bergers (chap. xviii, xxii) et pourtant est une personne en chair et en os: elle est la personnification du miracle *humain*.

La vieille génération est donc représentée par le père d'Aucassin. Mais Nicolette, fille du roi de Cartage, sacrifiera aussi les liens de parenté à son amour. L'auteur a marqué un égoïsme égal, pardonnable en somme, chez les deux « enfans » par un de ces parallélismes dont il est coutumier : Aucassin (chap. xxxv) « jure Dieu de maïsté / qu'il li poise plus assés / de Nicholette au vis cler / que de tot son parenté, / s'il estoit a fins alés », et Nicolette dit (chap. xxxvii) : « Tant mar fui de haut parage / ne fille au roi de Cartage / ne cousine l'amuaffle... Aucassin, vos douces amors me hastent et semonent et travaillent » (Aucassin dans sa brutalité a un peu d'avance sur Nicolette). Le « haïssez les familles » ! gidien semble être le motto de ces impétueux jeunes égoïstes. Le mûrissement intérieur des caractères s'accomplit entièrement sans et même contre l'influence des parents : après avoir bravé la volonté du vieux Garin et s'être retrouvés au pays de Torelore, ils seront de nouveau séparés par la mauvaise fortune et ils devront lutter indépendamment (et indépendamment l'un de l'autre, jusqu'au point que Nicolette doit assumer un rôle masculin [de jongleur], pour ainsi dire changer de sexe, par amour pour Aucassin), pour achever leur réunion définitive¹.

¹ Il faut remarquer que non seulement les parents, les conventions sociales, les circonstances extérieures se sont opposés à l'alliance des amoureux, mais qu'il y a, à travers la chantefable, de la part d'êtres humains tout à fait étrangers au couple, une sorte de conspiration d'animosité ou d'indifférence : les représentants du « peuple » qu'Aucassin et Nicolette rencontrent, sont au premier abord revêches et égoïstes – encore un trait typique du *Märchen*, qui insiste sur l'isolement tragique de l'homme traité injustement par le sort : au chapitre xv les bergers ont taciturnes par nature (celui qui répond au salut de Nicolette « plus fu emparlés des autres ») et n'ont garde de s'identifier avec les désirs de la jeune fille en quête de son fiancé (« Vos estes fee, si n'avons cure de vo compaignie, mais tenés vostre voie. ... Par foi..., les deniers prendrons nos, et s'il [Auc.] vient ci, nos li dirons, mais nos ne l'irons ja querre »); même attitude des bergers dans la scène symétrique (chap. xx avec répétition des mêmes mots, mais avec encore plus d'aplomb (« Et por quoi canterioie je por vos, s'il ne me seoit?... Or le [la bête à laquelle Nicolette avait fait allusion] caciés, se vos volés, et se vos volés, si le laissiés, car je m'en sui bien acuités vers li »). Dans chap. xxiv le bouvier hideux répond à la question bienveillante d'Aucassin « que fais tu ile ? » avec de l'humeur : « A vos que monte ? »; nous comprendrons, dans la suite, la raison de son attitude incompréhensive vis-à-vis de la douleur d'Aucassin ayant perdu sa Nicolette : il a perdu son bœuf Rouget – les souffrances éloignent l'homme du *Märchen* de son prochain (d'ailleurs Aucassin lui donne l'argent nécessaire pour acheter un autre bœuf et lui arrache, par sa bonne action, le souhait compatissant : « Et Dix vos laist trover cé que vos querés! »). On notera que le motif de l'homme

C'est cette idée du développement intérieur indépendant des «enfants» vers la maturité d'époux heureux qui forme l'unité des différents épisodes de la chantefable, qu'on a trop discutés séparément (sous l'obsession de la recherche des sources)¹. Il y a, comme dans Chrétien de Troyes, une «thèse» dans la chantefable, thèse qui étouffe, aussi peu que chez Chrétien, la naïveté du conte². Evidemment, l'évolution des protagonistes coïncide, comme dans les contes populaires, avec certains événements extérieurs: les parents d'Aucassin sont morts et la question de la mésalliance est éliminée quand Nicolette apprend qu'elle est fille de roi: les parents injustes n'avaient qu'à mourir à temps, dans le système de justice des contes.

Dès l'*exordium* notre poète semble applaudir des deux mains les droits de la jeunesse: il mentionne le vieux Garin de Beaucaire comme représentant de la vieille génération antagoniste au couple amoureux. Il montre d'ailleurs à ce moment son parti-pris d'une façon assez discrète, puisque la *vox media: deport* (dans mon hypothèse) ne préjuge pas encore l'attitude bonne ou mauvaise du père et ne trahit pas trop de ce qui va suivre. Pourtant on sent nettement dans l'expression «l'attitude

sauvage, de l'*Elementargeist* (motif que Mülertt a traité dans *ZFSL*, LVI, 69), a été profondément humanisé: c'est un être souffrant (et souffrant de sa condition sociale particulière) au même plan qu'Aucassin (qui souffre des conventions sociales propres à son état). Mais on sent encore les résidus de l'attitude *homo homini lupus*, si caractéristique du *Märchen*. Une exception à cette loi, c'est *li gaité*, qui met Nicolette en garde contre les *escargaites* (xiv, xv): ce 'guetteur', personnage courant de l'*alba*, est une sorte d'ange gardien de l'amour. Il se doit d'agir *belement et cortoisement*.

¹ M. Roques a fait justice de tant de parallèles arabes et byzantins qui avaient été avancés et je ne puis accepter davantage le parallèle arabe récemment suggéré par M. Nykl (*Historia de los amores de Bayad y Ribad* [New York 1941]). En revanche, la supposition de M. Urban T. Holmes, Jr. (*Speculum*, XVI, 551), que l'auteur de la chantefable a voulu «parodier» les motifs littéraires courants à son époque, me semble pécher par trop d'intellectualisme: nous autres modernes qui voyons le *Märchen* avec les yeux de Walt Disney, nous avons peut-être une tendance trop marquée à concevoir l'intellect et la naïveté (le sens du mystère, etc.) comme des choses irréconciliables. L'intellectuel médiéval peut en même temps croire à la féerie et en sourire – et cet intellectuel médiéval survit, à l'époque moderne, dans les conteurs populaires.

² Notre chantefable, comme toutes les œuvres classiques, ne perd rien à être analysée rationnellement: la beauté n'en apparaît que plus rayonnante quand l'intellect du lecteur, aussi bien que son émotion poétique, y trouve sa pâture – comme la nature ne perd rien de sa poésie par la recherche des lois, accessibles à l'intellect du naturaliste, qui la régissent.

de l'archi-vieillard » que les sympathies de l'auteur sont acquises au jeune couple. Grâce à ce vers de l'*argumentum*, nous pouvons voir plus clairement l'objectif du poète qui était, comme celui de Cervantès et de Molière, de montrer les droits inaliénables de la jeunesse, de l'amour et de la vie – idée importante que je ne trouve mentionnée nulle part au sujet de notre chantefable. Dans les derniers vers, très « conte de fées » (chap. xli, ll. 20–24), de la chantefable, le poète laisse ses auditeurs sous l'impression de la joie que conquièrent enfin, après tant de tourments inutiles, les « deus biax enfans » (c'est bien un *leitmotif* de la chantefable, cf. chaps. vi, viii, xl, xli, que ce *or fu lié*) – c'est la joie à laquelle a droit tout être jeune et bien né et c'est le droit à la joie que proclame le genre du *Märchen*, genre qui s'adresse aux enfants, traite volontiers d'adolescents, critique le monde de leur point de vue, et affirme la vue du monde (quand même) optimiste de l'éternel adolescent qui est en nous tous¹.

¹ Quant à la forme de la chantefable, tant discutée par les savants, l'œuvre même indique que les vers ne sont que des hors-d'œuvres et que le récit est élément de base. On voit cela aux chapitres xxi–xxii où le progrès du récit demande que les bergers « racontent » (*conter*) à Aucassin ce qu'ils savent de Nicolette et refusent de « chanter » (*canter*). La question célèbre du pourquoi de l'introduction régulière des parties en prose par *or dient et content et fabloient* et des parties en vers par *or se cante* me semble devoir être résolue dans le même sens : la redondance de la première de ces formules impersonnelles insiste sur le caractère « conté » de ces parties, sur l'activité du conteur, tandis que la brièveté de la seconde formule indique plutôt une interpolation, un élément accessoire (cf. Thureau, *Singen und Sagen*, p. 78). M. Roques, il est vrai, pense que les verbes *dire*, *conter*, *fabloier* ne sont pas synonymes, que le premier s'oppose à « chanter » et que les deux derniers s'appliquent au « récit » et à la « conversation » – c'est que dans son hypothèse la chantefable est une sorte de « mimus » ancien ou de « monologue » moderne où une ou plusieurs personnes donnent l'illusion de la représentation dramatique en changeant leur voix selon les différents personnages (et cette supposition peut être vraie, sans que le mode de récitation ne préjuge en rien le genre littéraire). Mais le premier morceau en prose débute par les mots : « Or dient et content et fabloient *que* li quens Bourgart de Valence faisoit guere au conte Garin de Biaucaire » – peut-on imaginer un emploi *transitif* de *fabloier* 'converser' : « on converse *que*... » ? Selon mon opinion, la formule à trois membres (dont dépend grammaticalement la phrase introduite par *que*, c'est à dire le contenu du récit) insiste avec force sur le fait que ce qui suit est précisément une matière *contée*, contée et peut-être re-contée depuis des temps immémoriaux par des narrateurs anonymes, insiste sur une *tradition narrative*, sur le caractère de vieille sagesse qu'a tout conte. J'ai traité ailleurs (*RFH*, IV, 105) du type de *romance* espagnol qui débute par un *que* (e. g., le *romance* sud-américain « El

Vaquero Lucas Barroso » publié par M. Menéndez Pidal dans sa petite collection du *Romancero* [Madrid 1933], p. 233, qui commence ainsi «Que venia la patrulla / por el medio el espinar...») – *que* «narratif» qui ne peut s'expliquer que par un [on conte] *que* qui donne au récit qui suit la note traditionnelle, populaire. Le type complet nous est attesté en Sicile (cf. W. Giese, «Zur Morphologie des Märchens», *Miscelanea filologica... Alcover* [Palma de Mallorca, 1932], p. 31):

«*Si cunta e s'arricunta un bellissimu cuntu,*
E chi nun saccia raccontari,
Viatri Signuri m'aviti a scusari,
(ca) cc'era 'na vota. ...»

Je suppose donc que dans *or dient et content et fabloient* nous avons une vieille formule de début de *Märchen*, où la redondance des verbes est sur le même plan que dans le sicilien *si cunta e s'arricunta* et indique aussi le caractère fabuleux, imaginatif, et irréel, traditionnel dans le genre. Cette formule, l'auteur de la chantefable l'a adaptée à ses besoins: le *or* qu'il a ajouté et qui se rapporte vraiment à la récitation orale («maintenant»), est devenu nécessaire par l'opposition de parties parlées et chantées, par le *or se cante*, formule celle-ci, où le verbe ne régit pas d'objet comme dans l'autre, mais où le sujet est «[la chanson qui suit]»: «maintenant ce qui suit se chante, est chanté.» *Or se cante*, formule toute technique et rien que technique, a donné son *or* à la «formule de *Märchen*» traditionnelle *dient et content et fabloient* et la répétition de la même formule devant chaque morceau en prose se justifie aussi par l'opposition du *or se cante*, nécessaire devant les parties chantées. Si ma théorie est juste, le poète aurait présenté son histoire comme un *Märchen*, en variant légèrement la formule initiale traditionnelle dans le genre, et en intercalant de temps à autre de la poésie tout en la subordonnant au récit. Le fait que la formule *dient et content et fabloient* ne soit pas attestée ailleurs en anc. fr., ne doit pas trop nous étonner: comme nous l'avons déjà dit, nous n'avons pas de spécimens purs du *Märchen* à cette époque. D'ailleurs des formules comme *dire contes et fables (fabliaus)* attestées par Thureau (p. 20) dans Wace, contiennent au moins les trois radicaux de la formule (Thureau lui-même voit, il est vrai, dans *or dient et content et fablent*, «eine allem Irrtum vorbauende Tautologie», devenue nécessaire parce que, au temps de la composition de la chantefable, *dire*, *conter*, etc., n'indiquaient pas clairement le caractère «parlé» de ces morceaux – mais pourquoi le poète aurait-il changé de construction: *or se cante* – *or dient et content et fabloient* et pourquoi aurait-il répété tant de fois la lourde formule à trois membres?).

Quant à l'intercalation de vers, ne trouvons-nous pas dans les *Märchen* de tous les pays des parties versifiées (et non seulement au commencement, comme dans l'exemple sicilien cité plus haut, qui correspond à l'*exordium* d'*Aucassin et Nicolette*)? C'est que le conte populaire, qui donne une interprétation sobre et désabusée de la vie réelle, pleine d'injustices et de cruautés, doit de temps en temps hausser le niveau du récit et transposer cette âpre réalité sur un plan supérieur. Dans *Aucassin et Nicolette* on a constaté que quelquefois (mais c'est plus rare) les parties versifiées continuent le récit,

quelquefois le reprennent et ajoutent une note lyrique, et que les dialogues se trouvent aussi bien dans les morceaux en prose que dans les morceaux en vers. C'est dire que le poète a senti le besoin d'intercaler dans la marche de son récit des « haltes poétiques ». Et, particulièrement, la fin du récit qui révèle la justice rétablie et la « joie » durable des protagonistes, doit laisser derrière elle un sillage poétique: la chantefable se terminera par des vers comme les *fiabe* toscanes que cite Giese (p. 45): « E si vissero e godettero, / E in pace sempre stettereo. » Pour le dire avec les mots de Thureau: « In seiner Komposition war epische Prosa die Grundlage, das Primäre, die metrischen Gebilde traten in dem ungebundenen Erzählungsstoff an dessen poetischen Schwerpunkten auf, wie in Kraftzentren, in denen die dichterische Phantasie einer besonderen subjektiven Erregung auch eine gehobene Form zu schaffen suchte ». Je crois que les nombreuses redites du récit en prose ne doivent pas être comparées aux *recommencements* des chansons de geste, mais aux *parallélismes* verbaux par lesquels le *Märchen* a accoutumé de marquer des situations similaires et qui introduisent dans le conte une certaine atmosphère de fatalité (« ainsi vont les choses de la vie »). De même les situations symétriques ou faisant pendant qu'on a signalées (répondant aux questions « que fait Aucassin ? » – « que fait Nicolette ? ») et la construction de l'œuvre en trois « actes » bien équilibrés fait penser aux lois abstraites et schématiques auxquelles obéit le *Märchen*, genre qui épouse la réalité triste pour lui superposer ses lois schématiques de justice impersonnelle.

* *

*

The prologue of the *chantefable* has been for many years the main crux in the otherwise smoothly flowing text of that Old French romance. Judging from the clarity of the rest, the prologue must then have been easily understandable for the contemporary reader. In the present article I had offered a new and, as it seemed to me, simple interpretation of line 2:

Qui vauroit bons vers oïr
del deport du viel antif,
de deus biax enfans petis
Nicolette et Aucassins,
5 des grans paines qu'il souffri
et des proueces qu'il fist...

I translated *del deport du viel antif* "of the conduct of the old man [*sc.* Aucassin's father, the Count Garin de Beaucaire]." In this interpretation I had been preceded without my knowledge by Vincenzo Crescini in an article published in *Studi dedicati a Torraca* (p. 381), as Professor Raphael Levy has pointed out in an article (*MLN*, LXIV, 164) sup-

porting my view by new evidence for the meaning of OF *deport* = "deportment, conduct."¹ In a recent article (*RR*, XL, 161), however, Professor Grace Frank, having consulted the original manuscript, has come to the conclusion that "from a paleographical point of view *mel* is as likely a reading as *viel*" in line 2 and that this line must be interpreted: "(Whoever would hear fair verses) of the joy, of the ancient woe (of two lovely young creatures)." Mrs. Frank counters the objections that have been raised by Walther Suchier against the reading *mel* – (1) "that this form of *mal* does not occur elsewhere in the *Aucassin*," (2) "that in our text and elsewhere *mal* does not have the meaning of *Leid*, which would be the required antithesis for *deport*"² – by asserting (1) that the stressed form *mel*, "vouched for by assonance and rhyme," occurs not only in the oldest texts but also in poems written in the twelfth and thirteenth centuries and (2) that *mal* (*mel*) can very well be considered a foil to *deport*, which itself has more usually the meaning "joy" than "amusement" and than "deportment, conduct" (the latter of which I had assumed). The couple *del deport* – *du mel* would "artistically balance in reverse" the couple *des paines* – *des proueces* (ll. 5–6); *antif*, in turn, would give the nuance of "the tale of once upon a time."

I cannot accept Mrs. Frank's interpretation for the three following semantic-stylistic reasons – whose cumulative impact should be balanced against my proposal which entails only one – removable – difficulty: the meaning of *deport* "deportment, conduct."

1. *Mel* in all the ten examples from twelfth-to thirteenth-century texts listed, but not quoted, by my opponent is found *exclusively* in assonance or rhyme – a fact which has been recognized for thirteenth-century texts by Meyer-Lübke in his *Hist. frz. Gramm.*, p. 42.³ Mrs.

¹ This interpretation is called by Mrs. Frank "implausible and prosaic." I fail to understand why the mention of one of the protagonists, Aucassin's father, should be implausible, the more so since, by withholding at this point his name from the reader and by the use of the *vox media* "behavior" (with no indication of whether the old man's behavior was good or bad), the main interest of the reader is allowed to focus on the couple of lovers. And I fail to understand also why the use of the *vox media* "behavior," justified as it is by what I have said, should be subjected to the criterium "unpoetic vs. poetic." *Non erat hic locus*.

² I am omitting W. Suchier's objection derived from a musicological point of view, which Mrs. Frank is right in dismissing.

³ Mrs. Frank again lists this passage (among authorities on the history of *mel*) without quoting it. Incidentally, Meyer-Lübke adds one more text to the list of texts containing *mel*: Renaud de Montauban.

Frank does not ignore the particular location in the verse of our word; indeed, from her phrase "vouched for by assonance and rhyme" one would assume that occurrence in assonance or rhyme is a positive asset – and not evidence that wherever we meet *mel* in twelfth- to thirteenth-century poetry we have to do with an *archaism*. Moreover, in all the cases listed the form *mel* appears only in fixed phrases, such as *ne bien ne mel (et du bien et du mel)*, *et li boin et li mel*, *(ne) faire (nul) mel*, *avoir mel*, never as a noun that could be freely combined with a qualifying adjective, as would be *antif*. As early as the *Roland*, *mel* must have reached this petrified stage: it occurs only once in the poem, in a fixed phrase and in assonance: l. 2006 *Jo n'ai nient de mel*.¹

2. *Antif* is in somewhat the same situation as *mel*: it is an archaic adjective, only found with certain nouns. Miss A. G. Hatcher, *Studies in Philology*, XLIV, 18, polemizing against Koschwitz's reading (in ll. 594 and 780 of the *Pèlerinage de Charlemagne*) of *pui antif* instead of the *pin antif* of the manuscript, has pointed out that "in half the examples (of inanimate reference) [in Tobler-Lommatzsch] *antif* is used of trees and forests (in the remaining half, *sentier* seems to be the leading concept). And, given the formalized treatment of epithets in Old French poetry (*brun* used of armor, *bis* of stones, *cler* of blood, etc.), it is unlikely that our author [= the author of the *Pèlerinage*] would apply this 'tree word' to *pui*." It is still more unlikely that the author of *Aucassin et Nicolette* would apply *antif* to "woe" in a temporal sense ("woe of yore, ancient woe") when the only temporal reference attested in Old French is the fixed phrase *al tens antif*. We may compare this stereotyped expression with the *al tens ancïenor* of the *Alexius*, in which replacement of the noun *tens* by words from other semantic areas is as little likely as in our phrase.² There is not one example of an abstraction coupled with *antif* attested in Old French (such as "ancient glory," B. Jonson: *ancient humor*, Dr. Johnson: *ancient experience*, etc.). Abstractions were

¹ In Godefroy, however, there is to be found one passage (*Fierabras*) which contains the phrase *as meles armes* which Mrs. Frank has failed to quote – obviously because the tonic form *mel* is quite wrongly used in adjectival function. But *Fierabras* is a most erratic and eclectic late thirteenth-century poem in which earlier narrative art is deliberately caricatured (cf. Ph. A. Becker, *Altfranz. Literatur*, I, 70).

² We find only *geste ancïenor* and, quite parallel to *citê*, *forest antie*, *murs antis*, the variants *palês*, *forest ancïenor*.

thought in the Middle Ages to be timeless rather than reminiscent of old times.¹

3. *Deport*, when meaning "pleasure" in Old French, has to do, *pace* Mrs. Frank, less with "joy" considered as an inward human feeling than with outward "manifestation of joy" ("amusement, distraction, sport") In the verse from *Saisnes* (l. 2347) quoted by Mrs. Frank: *ce qui grief est as autres, m'est solaz et depors*, we have to do, not with *grief*, "grief," opposed to *depors*, "joy," but with *grief*, "difficulty" (cf. Godefroy: "situation grave, pénible, difficulté"), opposed to *depors*, "sport" (cf. the synonym *solaz*, "amusement"): Charlemagne has warned his nephew Baudouin *de passer outre Rune, molt est cuvers li pors*, but Baudouin, bent on conquest and heroic exploit (*delà est mes tresors*), counters wise advice by bravado: "What is difficult for others, is pass-time and amusement for me." If *deport* were used in our passage of *Aucassin* in its usual meaning (not "deportment"), it could only mean "heroic exploit" (cf. *proueces*, l. 6). In any case, *del deport* and *du mel* do not offer an obvious couple of opposites such as *bien et mal* which would naturally have occurred to the poet. Moreover, in the *exordium* or *proem*,² in which the content of the *chanteable* is epitomized, I would have expected, rather than a *deport*, "joy," the word *joie*, which, as I pointed out in my article, is the key word in the whole work. And why should *deport*, "joy," precede *mel*, "woe," when in the tale itself the order of events is precisely the opposite, as is also shown by the mention in our prologue, first of the *grans peines* (l. 5), then of the *proueces* (l. 6) which bring about the lovers' final joy of reunion? Would any poet intending to sing of separation and reunion epitomize his tale by be-

¹ In the *Alexius*, for instance, we are told that "[in old times] *feit i ert justise et amor*" and that "*nostre ancessor ourent crestientet*"; but there is no mention made of the "ancient" justice, charity, and Christianity of our forebears. It is the *siècle* (i. e., mankind) that "*buons fut*," "*toz est mudez*," "*viels est e frailes*," that is, subject to change.

² I prefer the rhetorical technical terms of the Middle Ages and of antiquity to the trivial, half-true comparisons with modern "réclame" and "the jacket of a modern American novel": in his proem, the medieval *trouvère* offered an epitome of the content of his tale, not because of the – undeniable – advertising value of such a synopsis, but because of a venerable literary tradition which originates in Homer and Virgil. In our prologue we find also the medieval *topos*, inherited from antiquity, of the curative effect of song and music, used as a justification for poetic creation.

ginning with reunion ?¹ The phrases *grans peines* – *proueces*, then, seem to me not “inversely parallel” to *deport* – *mel*, but to exclude them.

In general, I believe in the truism that the commentator on Old French poetry should not consider the Old French word material as something that can be freely combined according to modern habits of speech. Because *deport* may mean “joy, amusement,” *mal*, “woe,” *antiq*, “old, ancient,” it is not said that the Old French poet would have combined the three words in such a manner that they fit the modern translation “of the joy, of the ancient woe.”² The semantic areas and stylistic patterns into which the particular words are fitted in the old language must be carefully studied and individualized. After all, given the three modern English words “happiness,” “woe,” „ancient,” a modern poet could not combine them at random to something like “ancient happiness and woe.”

¹ Similarly, Virgil in his proem mentions first the unhappy events in the life of his protagonist: *multum ille et terris jactatus et alto* and *multa quoque et bello passus*, before he turns to the happy end of the foundation of Rome. Before Virgil, Homer in the proem to the *Odyssey* had insisted three times on the “many” tribulations to which his protagonist was subjected (ὅς μάλα πολλὰ πλάγχθη, etc.) before he was granted the νόστιμον ἦμαρ.

² It is also very questionable whether Mrs. Frank is justified in simply projecting this poetic English construction back into Old French: “of the joy, of the ancient woe,” an ἀπὸ κοινοῦ for “of the ancient joy and woe,” is in English a revival, due to Renaissance humanism, of Greco-Latin constructions of the type (Horace) *laus illi debetur et a me gratia maior* = “maior laus et gratia...” But are Old French examples of such an ancient device attested?

6. Die Branche VIII des *Roman de Renart*

Sudre, «Les sources du *Roman de Renart*» (1892) p. 206 behauptete, die 8. Branche sei die älteste. Allen seinen Argumenten ist Foulet, «Le Roman de Renard» (1914) S. 272 ff. mit, wie ich glaube, guten Gründen entgegengetreten: er zeigt daß die stilistischen Besonderheiten der Branche, die einfache Erzählungsart, das Detail der Einführung eines Bauern mit seiner Keule anstatt eines Edeln mit seiner *mesnie* in einem auch von Br. III erzählten Abenteuer des Wolfes, ferner die Anspielung auf Abenteuer, die uns nicht erhalten sind, nicht 'Alterszeichen', sondern Zeichen einer bewußten Kunst des Verfassers sind: «Et nous nous demandons si ce n'est pas précisément cette perfection artistique qu'on veut désigner par le terme d'archaïsme, en vertu du postulat très en honneur, qui veut qu'au moyen âge les genres littéraires aient évolué à rebours.» «Ce que nous voyons bien, c'est que la branche VIII est une des plus agréablement contées, et peut être celle où l'unité de ton est d'un bout à l'autre le mieux préservée.» Immerhin hält auch Foulet S. 433 diese Branche wegen ihrer Kürze und der Grazie der Erzählung, die sie III und IV nahebringt, für die relativ älteste der in der 2. Sammlung erscheinenden Branchen (der nicht in Glichezâres Bearbeitung aufgenommenen).

Doch in einem anderen Punkte widerspricht Foulet Sudre weniger: in der Leugnung der Einheit der Erzählung in Br. VIII. Da Sudre aus seiner Quellenvergleichung die Überzeugung geschöpft hat, daß zwei Motivkreise verschiedener Herkunft, ein Volksmärchen 'die Liga der schwachen Tiere' und das gelehrt-mönchische Motiv der Pilgerschaft eines heuchlerischen Fuchses (oder ursprünglich: Wolfes, nach dem Worte des Evangeliums von den reißenden Wölfen im Schafspelz), zusammengefloßen seien, sucht er auch in dem fertigen Kunstwerk in unserer Branche die Spuren der Nähte, die die zwei Motive verbunden haben: die Verbindung sei ziemlich künstlich geraten; nicht die religiösen Argumente, sondern materielle Versprechungen bewegen Widder und Esel sich Renarts Pilgerschaft anzuschließen, und das Motiv der

Pilgerschaft sei am Anfang angeschlagen, werde aber im Verlauf der Erzählung fallengelassen und erscheine nur der Form halber am Ende. Zwar bringt hier Foulet (S. 437) eine Reservation an: «Cette démonstration n'est pas absolument convaincante, car après tout il ne faudrait pas prendre au sérieux la dévotion d'un âne et d'un béliet et avoir l'air de s'attendre qu'au dénouement de l'histoire, le pape va bénévolement accorder une audience à un goupil repentant.»¹ Aber Foulet hält an der Zusammenschweißungstheorie Sudres für die Sage fest: sie ist ihm deshalb recht weil hier Sudre selbst für Foulets Hypothese: «Le Roman de Renard sort des livres» (nicht «du peuple et des livres», wie G. Paris gemeint hatte) Bausteine liefert, und Foulet geht noch weiter, indem er den Nivardusschen *Isengrimus*, in dem auch schon die Fusion der beiden Motive sich zeigt, rundweg als Quelle der Br. VIII erklärt.

Meiner Ansicht nach kommt aber dabei die künstlerische Konzeption unserer Br., die von beiden Kritikern für ihre These ausgenützt wird, entschieden zu kurz. Auch Foulet, der manchen feinen Zug hervorhebt, hat die Eigenständigkeit der Behandlung des Themas in Br. VIII nicht erkannt und sicher nicht deutlich genug gesagt, daß von einer mangelhaften «Verschweißung» zweier Motive nicht die Rede sein kann – einfach weil nur ein Motiv da ist: *Renart repentant*².

¹ Diese Bemerkung schießt insofern an Sudre's Argumentation vorbei, als ja Sudre nicht eine regelrechte Pilgerschaft der vier Tiere erwartet, sondern nur das *motivische* Festhalten (etwa im Ausdruck) an dem Gedanken. Nicht daß die Pilgerschaft *scheitert*, beunruhigt Sudre, sondern daß es (für ihn) schließlich mehr eine Reise als eine Pilgerschaft ist, die scheitert.

² Wohl gemerkt, ich leugne nicht die Verschweißung von Motiven in dem zugrunde liegenden Tiermärchen, nur, daß die Verschweißung in unserer Br. noch nachwirkte oder wahrnehmbar wäre. W. Suchier, *Arch. f. d. St. d. neu. Spr.* 143, 229 ff. hat nach A. Aarne's Schrift «Die Tiere auf der Wanderschaft» (1913) festgestellt, daß «die zweite Verjagung der Wölfe durch ein herabstürzendes Tier» mit dem Märchen der wandernden Tiere ursprünglich nichts zu tun hat, sondern einem anderen Märchen entstammt, und daß anderseits das Baumklettern der Tiere, das Br. VIII vom *Isengrimus* unterscheidet (wo sie aufs Dach klettern), auch in anderweitiger Volksüberlieferung wiederzufinden sei. Wo wäre also in unserer Branche irgendeine Bruchstelle zu finden, die diese Bestandteile als sekundär erkennen ließe? Wohl läßt sich ebensowenig wie für das Pilgermotiv die zweite Verjagung der Wölfe aus dem Organismus des vorliegenden Kunstwerks lösen. Die folkloristische Methode darf nicht auf das fertig organisierte Kunstwerk übergreifen – wie der Gestaltwandel des 'Leben ein Traum'-Themas bis zu Calderon nichts mit der Betrachtung von Calderons Meistertragödie zu tun hat.

Dieser witzige und auch sonst für Wolf wie Fuchs im *R de R* verwendete Gedanke, den Fuchs bußfertig darzustellen – entstanden wohl aus einer Übertragung menschlicher Gewohnheiten auf das Tier: nach irdischem Leben in Trug und Fehle die Sorge um das Seelenheil – hat die ganze Entwicklung der Erzählung bis in alle Details hinein bedingt. Man beachte, daß von Anfang an Renart nicht die Pilgerschaft, sondern nur ein friedliches (v. 1 *en pes*), vom Haß der Menschen und Tiere verschontes (v. 7–10) Leben angestrebt hat: als er an einem Freitag die bußfertige Stimmung bekommt (wie am Freitag etwa Joinville der Kreuzfahrer aufgebrochen ist), kann er nicht mehr so gut laufen wie früher, er ist müde (v. 15–16), vergleicht Einst und Jetzt (v. 19–24) und bringt unwillkürlich seine Sünden mit dem Vertrauen auf seine schnellen Füße in Zusammenhang (v. 19–20 *Par la fiance de mes piez Ai jei fait de molt granz pechiez*), nicht ohne eine gewisse Altersmelancholie beim Rückblick auf die glorreichen Zeiten unbehinderten Hühnerdiebstahls (v. 28 *He Dieus! tant bon en ai enblé, Tant capon et tante jeline*), nicht ohne Zärtlichkeit für seine Opfer (v. 38 *Il me venoient p[ro]joillier Et entre les jambes bechier*) und nicht ohne Selbstbewunderung (v. 49 *Le vaillant l'ele d'un pinçon N'oi jeo onc se de l'autrui non*). Die aufrichtig reuige Stimmung Renarts ist gleich von Anfang an mit allzu weichlichem Gefallen an diesem vergangenen Adam gemischt, als daß sie sehr tragfähig sein könnte. Das Unglaubliche eines reuevollen Fuchses wird durch den *vilain* (v. 79 *tu sez tant de guile et de fard: Bien sai, tu me tiens por musart*) unterstrichen. Als nach der Beichte der Ermit dem Fuchs als Buße die Pilgerschaft nach Rom auferlegt, zeigt sich Renart darauf nicht vorbereitet: er hatte das unter (v. 155) *Che que voudrois si m'enchargiez* nicht einbegriffen, sonst würde er (v. 162) nicht sagen: *Par foi, c'est granz fes (= faiz)*. Dieser wichtige Vers wird, soweit ich sehe, nirgends in den Inhaltsangaben erwähnt und doch zeigt gerade er, daß zwar die Reue Renarts echt war, daß sie aber auf so unerhörte Leistungen nicht gerechnet hatte. Erst langsam, auf das Argument des Ermiten hin, daß Buße wirkliches Ungemach (*mal* v. 163) einschließe, sieht Renart ein: *fere l'estuet* (v. 165). Und er will natürlich, kokett äußerlich wie er ist, wie ein richtiger Pilger aussehen (v. 168 *molt ressemble bien pelerin*). Das Hedonistisch-Leichtnehmerische in ihm gewinnt sofort die Oberhand: *make the best of it!* – warum allein, ohne Gesellschaft pilgern, warum auf der großen Heerstraße wallen, wo Seitenwege Abenteuer verheißen (v. 170–5)? Die *compagne*, die er dem Streben

nach Erleichterung des *mal* der Pilgerschaft sucht, wird aber zur Quelle aller späteren Bedrängnis; die gesuchte Erleichterung zur Erschwerung seiner Fahrt.

Jetzt versteht man, warum nicht so sehr die religiösen Motive als vielmehr die materiellen Verbesserungsaussichten die drei anderen Tiere zur Teilnahme an der Wallfahrt bewegen (was Sudre für einen Überrest der losen Verknüpfung des Pilgerschafts- mit dem Reisemotiv nahm): Renart ist Egoist und Hedonist, er will Gesellschaft um jeden Preis, es kostet ihn nichts, die Argumente den religiösen beizumischen, die seine Kumpane bewegen können, zugleich gibt diese Haltung ihm die Autorität des Pilgers (v. 209 *Pelerins estes, bien le voi* – v. 235 *L'en ne desdit pas pelerin*), die Möglichkeit, sich in seinem gläubigen Wesen zu sonnen und als Gottesmann aufzuspielen. So wird er denn in sein Bibelzitat «Du sollst Vater und Mutter . . . lassen, um mir nachzufolgen» nachlässig auch *terre et herbe ad usum Belini* («c'est la Bible à l'usage des moutons», sagt Foulet geistreich) einflechten, dem Widder Errettung vom Tode, dem Esel «genug zu essen» versprechen. Da nur die materiellen Gründe die Mitwanderer bewogen haben, wird alle Entwicklung im Folgenden vom Materiellen abhängen. So schaltet sich in Renarts nicht ganz vollbeherzte Reuwilligkeit der 'Materialismus' seiner Gefährten ein – Renart wird zwar weiter die Rolle des Führers, des Impresarios der Unternehmung beibehalten, aber sein Widerstandswille wird durch die Engstirnigkeit der Gefährten erweicht werden. Sein Unterhaltungsdrang und sein Geltungsbedürfnis haben automatisch Schwierigkeiten eingeschaltet, einen Mechanismus von Egoismus der Begleiter, der seinen ohnehin nicht allzu festen Pilgerwillen par ricochet erschüttern muß. Hier wenigstens ist keine Rede von einer 'Liga der Schwachen', zu denen das Pilgermotiv hinzukäme, hier ist ein selbst nicht ganz starker Pilger Renart, der durch die Liga mit den Schwachen definitiv schwach wird. Das Motiv der Pilgerschaft ist im Grunde nur wichtig für Renart, die übrigen Tiere beugen sich seiner Autorität, und es wird an ihm solange festgehalten als Renart an seine Romfahrt denkt.

Auf der gemeinsamen Wanderschaft müssen also die materiellen Dinge im Vordergrund stehen: mit ihnen haben ja die unterlegenen Gefährten Renarts am meisten zu kämpfen, während Renarts Abenteuerlust, Optimismus, Findigkeit immer noch einen Ausweg weiß. Die Tiere werden eine ständige Hemmung Renarts. Solange sie nur mit Hirschen zu tun haben, von denen sie, offenbar unter der geistigen

Leitung des geistlich denkenden Renart, nur das fürs Existenzminimum notwendige Maß auffressen (v. 274 *mes de ce pristrent il le meins*), geht alles glatt. Aber schon, wie es zur Suche einer Unterkunft kommt, gehen die Instinkte und Egoismen auseinander: Renart liebt den Gasthof bei Mutter Grün (*la bele herbe . . . meus l'eim que un paleis de marbre* v. 284–5). Belin mehr *jesir en meson*: eine mittlere Lösung ist das *ostel Primaut*, die Wolfshöhle, die gefahrenschwangere, aus der nur Renarts List sie befreien wird (v. 296–8): Renart weiß natürlich wie schlecht der *compere* auf ihn zu sprechen ist, verbirgt es aber vor seinen Kameraden. Das Wort *pelerin* kommt zum letzten Mal in vv. 303, 307 und 325 vor, dort wo die Wanderer sich an den Vorräten des Hauses Primaut «nach Pilgerart» reichlich gütlich tun. Vom Augenblick an wo die Situation ungemütlich zu werden beginnt, d. h. von der Rückkehr des Wolfpaares an (der Wolf in seiner alten Fehdegesinnung sieht in Renart nicht den Pilger, sondern den *fel traître, fel reneié*, der er immer war), ist nicht mehr die Rede von Pilgerschaft, sondern von *retor* – womit die Peripetie einsetzt (v. 343 *Tuit somes pris sans nul retor*). Gewiß absichtsvoller Wortgebrauch und Motivgestaltung! Das gestörte Mahl dieser 'Bremer Stadtmusikanten' ist wohl die beste Illustrierung meiner Behauptung, daß diese Tiere immer ihrer Natur folgen und gerade dadurch in Konflikte kommen. Die drei Tiere sind, wie etwa drei epische Helden, die eine Gruppe bilden (vgl. etwa die drei Hinterbliebenen im Alexiuslied), innerhalb der Gruppe individualisiert: v. 309 Belin *a comincié a chanter, Et l'archeprestre a orguaner, Et dan Renart chante en fauset* – drei Stimmregister (wobei *orguaner* nicht, wie in den sonstigen Beispielen bei Godefrey, mit Breuer in «Sammlung rom. Übungstexte» an unserer Stelle mit 'singen', sondern 'tief singen, den Orgelpunkt festhalten' übersetzt werden sollte, wie auch beim Raben *orguener* in 2, 926 wie aus dem Gegensatz 2, 933 *plus haut une jointe . . .* sich ergibt, die Bdtg. 'tief singen' erhält; Tilander in seinem *Lex.* hat das Verb nicht), und drei Seelenhaltungen: der äußere Zusammenklang im Konzert ist auch ein innerer: das Zusammenstimmen der genüßlerischen Wünsche (wobei das Falsett Renarts mit seiner 'Falschheit', das 'Orgeln' des Esels mit dem 'Priester' usw. zusammenpaßt). Erst als das Trio sich angesichts der Gefahren vollkommen zersetzt hat, wird es zum Schluß wieder ein 'Konzert' geben, den einheitlichen Beschluß «zurückzukehren». Als nun während des Gelages das Wolfspaar anrückt und seine Drohungen ausspricht, zerfällt sofort die Solidarität der Wanderer – Jammern Belins, Vorwurf Bernarts (v. 342–3, 349–50) –,

die sich immerhin noch durch Renart dank der günstigen Situation (das Einklemmen des Wolfs in der Türe) organisieren lassen. Als der Wolf Ysengrim tot daliegt und man vor dem Zorn Hersents sich davonmachen muß, kann der Esel nicht laufen (nur *poire*, v. 388); als man auf die Bäume klettern muß, um die Spuren vor den zur Rache herandrückenden Wölfen zu verwischen, können Widder und Esel nicht klettern; es entspinnt sich darüber eine Diskussion; als endlich doch die Tiere hinaufgeklettert sind und von den Bäumen herab die Wölfe erblicken, äußert der Widder Sehnsucht nach seinen Schafen, der Esel nörgelt über das *ostel*. Renart beginnt die Geduld zu verlieren und begegnet den parallelistischen Unzufriedenheitschören (v. 429–30: *Dist Bernarz: «Je me tornerai» – Dist Belins: «Et je si ferai»*) mit ironischem: *Or tornés donc, car je vos les*, wohl wissend daß es jetzt keine Möglichkeit dazu gebe. Jetzt ist das *torner*-Motiv laut geworden, laut auch in Renart. Noch wird die Situation durch den Zufall, daß die beiden Tiere im Fallen einige Wölfe zerschmettern und die übrigen fliehen, aus einer verzweifelten eine siegreiche: Renart leitet vom Baume die Verfolgung, ohne sich selbst zu exponieren, und inspiziert seine Truppe nach der siegreichen Schlacht, gefühlvoll sich als Retter aufspielend – aber der Chor der Malcontenten tönt laut und entschieden (v. 454–6: *Ariere m'estuet retorer – Et je aussi ferai, Jamés pelerins ne serai*) und nun fällt auch Renarts Entschluß (*retorer*) mit den ausgesprochenen Worten, die durch die vorhergehenden seiner Freunde vorbereitet wurden: *Cist eires est pesans et grief*, die zu dem *Par foi, c'est granz fes* die Folie bieten. Nun kehrt Renart zu seinem ursprünglichen, weniger beschwerlichen Plan des 'rangierten' Lebens von der eigenen Hände Arbeit und im Dienste werktätiger Caritas zurück, des Lebens im Saeculum, das ja auch ohne Pilgerfahrt ein gottgefälliges sein könne: nach dieser «critique sans amertume des pèlerinages» (Foulet) stimmt alles begeistert den parodistisch gewendeten Kreuzzugs-Ruf *outree!* an (gleichsam ein Schlachtgeschrei des Rückzugs)¹ und 'kehrt heim' (*retournee*): die materiellen Querelen der Begleiter und die innere Stimme des Veranstalters tönen in diesem Ruf zusammen.

Man sieht, die Pilgeridee ist nicht vom Dichter 'fallen gelassen', wie Sudre meinte, sondern wie sie nur als allzu radikale Konsequenz eines

¹ Es erinnert mich dieser Zug an die selbsterlebte komische Situation, wo ein vor der Desertion stehender österreichischer Italiener bei Ausbruch des ersten Weltkrieges einem an die Front abgehenden Hauptmann zurief: *Coraggio, capitano!*

Renartschen Besserungswillens in die Erzählung hereinkam, so mußte sie auch infolge der hemmenden Wirkung der Begleiter wie durch Renarts inneres und sich selbst immer mehr bekräftigendes Wollen selbst *organischerweise* fallen gelassen werden: die *retornee* wird die immer dringlicher aus der Situation sich ergebende Konsequenz. Daß das Wort 'Pilgerschaft' nicht in der Bedrängnis des Wolfsabenteuers fällt, ist verständlich: es gilt, das nackte Leben zu retten; erst nach dem Weichen der Gefahr wagt sich der Instinkt der Lebenserhaltung vor (Belin: *Jamés pelerins ne serai*). Gerade durch die Zurückdrängung des letzten Zieles hinter dem Gebot der Stunde haben die Helden der Erzählung Zeit gehabt, sich innerlich über ihre Nicht-berufenheit zu diesem Ziel klar zu werden, mürbe zu werden und in begeisterter Einigkeit den Rückmarsch anzutreten: jetzt erst ist (*re*)*tor*, das schon ab 425 bei den Begleitern aufklang, auch der Wille Renarts geworden (v. 463 *Je me voil metre en mon retor*). Mit *retor* ist aber *pelerinage* negiert, wo von *retor* gesprochen oder an *retor* gedacht wird, ist die Pilgerschaft als Contrarium aufgerufen, aber verleugnet; man muß das Nörgeln der Begleiter gleich von Anfang der gemeinsamen Reise an als einen ungesprochenen Rückkehrwillen auffassen – so ist eigentlich in keinem Augenblick das Pilgerschaftsmotiv dem Gesichtskreis des Lesers entzogen worden. Es ist kein Rahmen, zu dem der Inhalt nicht paßte, sondern es ist der Inhalt der ganzen Branche: nur durch diesen Pilgerschaftsgedanken wird Renarts Zerknirschtheit in ihrem wahren Werte, ihrem geringen Tiefgang und ihrer Flüchtigkeit dargestellt. So muß das Publikum in Altfrankreich ebenfalls reagiert haben, wie die von Foulet S. 499 zitierte Stelle aus dem *Chevalier au Barizel* zeigt:

C'est la confessions Renart
 Qu'il fist . . .
Tels confesse chiet a un soufle.

Renart hat die Haltung eines, fast möchte man sagen: Menschen, der die seelischen Vorteile eines geistlichen Lebens ohne die nötige Askese und innere Umgestaltung seines Ich erreichen möchte, eines läßlichen, welteligen, unheroischen¹, etwas bürgerlichen, in sich selbst ruhenden,

¹ Ich halte daher die Definition Foulets, der den *R de R* als «heroikomisch» neben Heldenepos, höfischen und antiken Roman stellt, für falsch: das wäre die Definition für die *Batrachomyomachie*, nicht für eine Gattung, in der die Verritterung oder Parodie des Rittertums nur ein Nebenumstand ist («Un-

für sich selbst optimistischen, geistreichen und witzigen Filous, der als die erste Präfiguration eines Panurge¹ in der französischen Literatur

heroisch» – das ist etwas anderes); «Foulet ist von diesem nur den jüngeren Branchen gegenüber gerechtfertigten Standpunkt auch an die älteren herangetreten» (W. Suchier, *Arch. f. neu. Spr.* 143, 236), indem er die willentliche Parodie der höheren epischen Gattungen jüngerer Branchen als durchgängiges Charakteristikum des ganzen Werkes faßt. Der *R de R* ist jedoch kein Werk, das man mit dem Blick auf ein literarisches Original lesen müßte: er gibt eine durchaus eigenständige Weltsicht. Der Gedanke Foulets taucht auch bei Voßler, *Wissenschaftl. Forschungsberichte* (herausg. von K. Hönn) I (1919) S. 58 auf, wenn er sagt, die Tierdichtung trete im Gegensatz zur Heldendichtung auf «und zwar, wie mir scheint, der Reihe nach zum geistlichen, zum nationalen, zum ritterlichen Heldentum» – es kann doch offenbar keine *zeitliche* Reihe gemeint sein. Aber überhaupt bedeutet der *R de R* nur eine Entlastung der Seele des Publikums, nicht wirklich eine kosmische Folie zu heroischer Literatur. – Foulet-Voßlers 'Folien'-Theorie wird in ihrer Unrichtigkeit heute noch klarer durch Curtius' Hinweis auf die häufigen Ansätze zu «epischer Komik» in den *chansons de geste* (l. c. S. 17 ff.), die selber die Fortsetzung eines spätantiken Prinzips der Stilmischung (*ludicra seriis miscere*) bilden. Besonders was Curtius an gelegentlichen Zügen unter «Küchenhumor» aus der Heldenepik anführt, ist bei dem gourmand Renart zum oftmaligen Motiv des Handelns, überhaupt was in den Heldenepen sich nur gelegentlich vorwagt, ist in der Tierepik ständiges Element geworden, entsprechend den ausgewachsenen Farcen gegenüber den vereinzelt komischen Zügen früher religiöser Dramatik. Leider verzichtet Curtius, zugunsten seiner 'Topologie', auf Individualisierung der verschiedenen, nicht nur toposisch oder thematisch bedingten, Arten mittelalterlicher Komik.

¹ Faral (in Bédier-Hazard's *Hist. ill. de la litt. fr.*), dessen Wiedergabe des Inhalts unserer Br. der meinen am nächsten kommt, spricht von «Renard, le Panurge des bêtes». Die Gleichstellung mit Panurge meint wohl auch Bossuat in Calvets *Hist. de la litt. fr.* I S. 167, wenn er die Gestalt des Renart «personnage aux aspects multiples, comme en enfantera Rabelais» nennt. Nur bei Bossuat habe ich die Auffassung der Renartfigur als dessen was man heute «le Français moyen» nennt, gefunden: «Renart est le peuple de France, ingénieux, hardi, frondeur, volontiers indiscipliné, et dont la force exubérante fait craquer les traditions. Malgré ses torts, son impudence, ses révoltes et ses méfaits, il oppose spirituellement la force de l'intelligence au respect des droits acquis et des prescriptions garanties par les siècles». Die Geschichte dieses Français moyen (Panurge, Sganarelle, Gil Blas, Figaro usw.), dieses revolutionären Konservativen, der, eben nach Ausweis des Renart, weit älter als die mittelfranzösische Epoche ist und sozusagen unter dem heldischen Geiste Altfrankreichs latent existierte, ist noch zu schreiben: dieses «Vulgärfranzosen», der wahrscheinlich die meisten Chancen hat, dem Karikaturbilde des «Dauerfranzosen» nahezukommen. – Marc-Monnier, «Les aïeux de

erscheint: auch er hat Prinzipien «jusqu'au feu exclusivement». Und sein Dichter zeigt schon die naturalistische Entgeisterung über den Menschen, den geringen Glauben an die Entwickelbarkeit der menschlichen Natur, der in seinem schwarzen Pessimismus den zweiten Rosenromandichter inspiriert hat, die sensualistische Skepsis, die über Renaissance, Molière, Enzyklopädie bis zu Jules Renard und Offenbach reicht: «Chassez le naturel, il revient au galop», scheint das Motto dieser im Unidealen sich behagenden französischen Lebensbeurteilung zu sein.

Es mag befremdlich erscheinen, daß eine solch heiter gemütliche und humorvoll selbständige Darstellung eines Menschen in seiner widersprüchlichen Läßlichkeit in Frankreich zuerst über den Umweg der Tierdarstellung zustande kam (Joinville's Selbstdarstellung kommt später und tritt in historischem Gewande auf). Höchstens findet man im *Pèlerinage de Charlemagne* und in *Aucassin et Nicolette* ein paar ähnlich unheroische Akzente¹. Vielleicht ist die Tierdarstellung in ihrer fabulösen Weltentrücktheit und phantastischen «Zwischenweltlichkeit» am ehesten geeignet gewesen, den Menschen wie er ist, mit seinen Widersprüchen und ohne idealisierende Vereinfachung darzustellen: dann wenn er *nicht* als Mensch erscheint, wenn die Ansprüche schweigen, die an den *homo sapiens* gestellt werden. Der Mensch in der didaktisch-moralistisch-idealisierenden Dichtung des Mittelalters hatte der der er sein *soll*, nicht der er *ist* zu sein. Es bedurfte einer Gattung, die prinzipiell Tiere zum Gegenstande hat, um nicht etwa bloß das Tierische im Menschen, sondern ohne Verurteilung und Verschönerung das Natürliche und Läßliche in ihm darzustellen. Im Volksepos und höfischen Roman erscheinen schon Bösewichter und häßliche Menschen (wilde Männer usw.), aber eben in der chimärischen 'Konter-Idealisie-

Figaro» (1868), beginnt mit der Ahnenschaft dieses «enfant de Paris» bei Eva, aber in Frankreich ist der älteste Ahne der Thibaut l'Agnelet des *Avocat Pathelin*!

¹ Gewiß ist es nicht unrichtig, Branche VIII mit solchen fabulösen Schwänken zusammenzustellen: die Unwirklichkeit und Nirgendwohnhaftigkeit ist gemeinsam, nur daß in jenen epischen Erzählungen noch ein Hauch von Idealität geblieben ist (besonders in der Kindergeschichte von Aucassin und Nicolette sind – in dem bekannten Passus über Paradies und Hölle – die positiven Wünsche ans Leben, wie sie die Jugend äußern mag, zum Ausdruck gebracht). Die vollständige Ästhetisierung des Ritterideals bringt die italienische heroikomische Dichtung von Pulci bis Ariost.

rung' des verabscheuungswürdigen Anti-Ideals – und die Hirten und *vilains* der Pastourelle sind oft Karikaturen.

J. Grimm, in den noch immer über alle Maßen schönen Eingangsseiten seines «Reinhart Fuchs» (1834), sieht das «Wesen der Tierfabel» (wir würden sagen: Tiersage) in den zwei Zügen, der Darstellung der Tiere «als seien sie begabt mit menschlicher vernunft» und der Geltendmachung der «Eigenheiten der besonderen tierischen natur»: «der künstler muß es verstehen, den thieren ihr eigenthümliches zu lassen und sie zugleich in die menschenähnlichkeit zu erheben . . .» «Fehlte den thieren der fabel der menschliche beigeschmack, so würden sie albern, fehlte ihnen der tierische, langweilig sein.» «Es scheint mir . . . ein tiefer zug der fabel, daß sie an den thieren mehr laster und fehler der menschen als tugenden vorstellt, gleich als sei unsere bessere seite zu herrlich, um von uns mit den thieren getheilt zu werden, und alle ähnlichkeit auf das beschränkt, was an uns noch thierisch ist.» Daher erklärt sich der idealistische Charakter sonstiger frühmittelalterlicher Poesie, die von Menschen handelt: der Mensch sollte gebessert werden, eine wertfreie Menschendarstellung war nur dort möglich, wo sein Tierisches *in indirektem Bezug* geboten wurde. Die Betrachtlichkeit mittelalterlichen Geistes kann dort auch auf Menschliches ausströmen, wo die Einsicht in das Sosein, in die *natura* auch gottgeschaffener Wesen, wie sie statisch-*wissenschaftlich* von der Physiologie enthüllt wurde, von moralisierenden Tendenzen, wie sie die idealistische sonstige Literatur enthielt, frei blieb: die ästhetische Betrachtung der Erscheinung um ihrer selbst gelang dort wo Gottes Ratschluß uns als fertige, unserem Willen entzogene Schöpfung entgegentritt – Menschendarstellung mußte Idealmenschendarstellung sein: die Tiersage, sagt Grimm, ist (im Gegensatz zur Satire) «gleichmütig, wird von ihrer innern lust getragen, und kann es nicht darauf abgesehen haben, menschliche laster und gebrechen zu strafen oder lächerlich zu machen». (Wir werden an Jean Pauls Festlegung von Satire und Ironie erinnert: «Dort findet man dich sittlich angefesselt, hier poetisch freigelassen.») Die «stille komische Kraft, von der die fabel unbewußt durchzogen wird», die «harmlose ironie, die sie dann und wann kundgibt» kommt wohl von einer demütigen Annahme der Schöpfung wie sie ist, von einer Impassibilität, die der Betrachtung des Menschlichen sonst versagt blieb. Wo in der späteren Farce und im Fabliau menschliche Realität ohne Transzendenz gezeigt wird, geraten die Konturen besonders hart und erbarmungslos, als ob der von

Gott verlassene Mensch all seiner Würde beraubt und unter die Tierstufe herabgesunken wäre¹. Die Zwischenweltlichkeit der Tiersage ermöglichte eine Teilnahme am Menschlichen, uninteressiert als ob es sich um Tiere, und am Tierischen, als ob es sich um verwandte Wesen handelte – ein paradoxes Resultat, daß nur im Heraustritt aus menschlichem Kreis der Mensch in seiner Allzumenschlichkeit geschildert werden konnte. Zwischen der *vita activa*², in der der Mensch Irdisches

¹ Man könnte finden, daß die Erzählungen des *R de R* auch manchmal recht grausame Szenen enthalten, die nicht gerade einer gottseligen Weltanschauung entsprungen wären (z. B. der Wolf unserer Br., der seinen Kopf in der Türe lassen muß und *escervelé* wird) – aber jede ästhetische und amoralische Schilderung des Welttreibens muß das Grausame enthalten, ohne daß dieses mit besonderem Abscheu bedacht würde. So handeln das Märchen und – Wilhelm Busch. Zudem ist unser Begriff der Grausamkeit verschieden von dem des Mittelalters.

² Die Fabel ist ein nicht kontemplatives, sondern aktivistisches Derivat der eigentlichen Tiersage: ihre Moral gibt «Nutzanwendung» freischwebender Erzählstoffe: «Die lehre», sagt Grimm so schön, «mag aus ihr [Gr. gebraucht, Fabel im Sinn von Tiersage] und dem epos, um eine vergleichung zu brauchen, gesogen werden wie der saft aus der traube, deren milde süße, nicht schon den gekelterten wein sie mit sich führen.» Die äsopische «Fabel» als eine Gattung mit «abgenommener wärme» hat die läßliche Haltung der menschlich schwachen Natur gegenüber eingebüßt (oder nie gehabt) und es mußte erst ein La Fontaine ihre starre Didaxis künstlerisch erweichen (Grimm verstand nichts von diesem großen Franzosen, seine von Lessing beeinflussten Ausfälle rechnen nicht mit der klassisch-französischen rein künstlerischen Ästhetisierung einer gegebenen, starren Form, und seinen wirklich reflektierten Spiegelungsspielen, die ich in *PMLA* 1938 ausführlich beleuchtet habe). Wo im *Roman de Renart* Moral diskutiert wird, Sprichwörter und Sentenzen angeführt werden, ist eine Relativierung und Psychologisierung eingetreten, indem das Sprichwort, jene Moral nur eine sprachliche Wendung geworden ist, die die Erzählung belebt, oder ein Argumentiertrick, den sich eine der Tierfiguren zu eigen macht, um ihre Stellungnahme anthropomorph einzukleiden, auf das Niveau menschlicher Erwägungen zu heben. Die Fälle von Varianten einer Fabel im *R de R* zeigen ja auch meist die selbständige ästhetische Versenkung des Epikers in das Tierleben, so in dem Fall der Erzählung von Fuchs und Rabe (Br. II), wo der Käse den Krallen des in einer höheren Skala «singenden» Raben entfällt; ein solcher Zug, von Sudre mit Recht gepriesen, entstammt nicht der didaktischen, sondern der anschauenden Phantasie, die offenbar ursprünglich ist: dies ist der schwache Punkt von Foulets «livresker» Theorie: nie könnte aus Fabeln der Ästhetizismus des *R de R* entstehen – wohl aber das Umgekehrte, wie die Moralisieren späterer Branchen lehren. Die 'Moral der Fabel', die nur eine Lebensregel wurde, konnte naturgemäß keine sehr hohe und ethisch tadellose werden (s. Rousseaus La Fontaine-Kritik), da sie ja bloß die Vergrößerung einer

bewegt, und der *vita contemplativa*, in der er Gott schaut, liegt diese Kontemplation von Aktivität, die von der Gottschau die Stille und Ruhe, von der Bewegung nur das Thema der Darstellung entlehnt. So ist das Thema unserer Branche, die nicht erreichte Gottschau, sehr charakteristisch für das zwischenweltliche Genre des *R. de R.* Ob Mönche daran mitgeschaffen haben (wie Foulet im Anschluß an Bédiers Theorie will) oder nicht – eine Pilgerschaft zu ersinnen, dazu bedurfte es wahrlich nicht 'klerikaler Kreise' (so schon G. Huet in der Kritik des Fouletschen Buches *Le moyen âge*, XIX) – etwas von der ruhigen Mönchsschau auf das bewegte Leben hin ist darin, weil die Kontemplation der Irrtümer und Leidenschaften in der Welt dem mittelalterlichen Geiste überhaupt inne ist. Die Betrachtung des wirren Treibens in der Welt mit dem ruhig-sinnigen Humor des Abgeklärten, der *une risee et un gabet* vor unsere Augen zaubert, ist nicht gerade ein «reflektierter» Zug dieser Tierpoesie, wie L. Olschki in dem Mittelalter-Teil des Walzelschen «Handbuchs der Literaturwissenschaft» will, durch die Gleichstellung mit der allegorisch-didaktisch ausdeutenden Physiologuspoesie deren Eigenart verwischend»¹: die Physiologisch-ästhetischen Betrachtung des wirren Welttreibens ist: schon diese niedere Didaxis weist auf das Abgeleitete dieser kunstfremderen Untergattung hin. Die indischen Tiererzählungen, als politisch-moralische Handbücher und Fürstenspiegel gedacht, fügen wie unsere Fabeln zu der Spiegelung des Menschlichen im Tier die Rückspiegelung des Tieres im Menschen und entfernen sich von der Tiersage. Die Sprichwörter und Moralsätze, die in den indischen Tiergeschichten Argumente der Tiere darstellen, kehren auch in unserem *R de R* wieder, als 'menschliche' Erfahrungen (*reprovier* usw.), auf die sich die Tiere selbstverständlich stützen, als ästhetische Elemente also, die keinen objektiven Demonstrationswert besitzen.

¹ Olschki verwischt, offenbar von Croce beeinflusst, durch seine Festlegung des Wesens *aller* Tierpoesie die spezifischen Gegebenheiten, das geistesgeschichtlich Einmalige unseres *R de R*: gewiß, das Tiergedicht ist allzeitlich und allörtlich – aber warum hat *nur* das Frankreich des 12/13. Jhs. *diese* bestimmte Art der unheroisch-betrachtlichen Tierpoesie geschaffen, nicht Griechenland und Indien? Schließlich haben zu allen Zeiten und an allen Orten Dichter die unter dem Eindruck des Frühlings erwachenden Liebesgefühle besungen, aber der spezifisch mittelalterliche Natureingang ist eine einmalige, *illic et tunc* festgelegte Errungenschaft, die Scheludko historisch geklärt hat. Ähnlich betont Croce in seiner neuerlichen Besprechung der span. *Celestina* das Überzeitliche dieser Liebesdarstellung und hält eine Diskussion der mittelalterlichen oder renaissancistischen Elemente für überflüssig – aber ist der Verzicht auf die Einbettung eines Kunstwerks (das als solches natürlich über Zeit und Raum transzendiert) in seine Zeit und sein Volk nicht auch Verzicht auf Geistesgeschichte?

logi belassen die Tiere nicht in ihrer Welt, lassen sie nicht spielen, sondern umspielen sie mit rationalen religiös-dogmatisch gemeinten Ausdeutungen: der direkte Bezug auf Gott in ihnen treibt die gottselige Stimmung der Tiersagenerzählung aus und unterwirft sie einem exegetischen, theologischen Beziehungsspiel, in dem die äußere Erscheinung und die Natur der Tiere in vielfältiger und oft widerspruchsvoller Weise immer von neuem an den sakralen Bereich angeknüpft wird aus einem Prinzip heraus, daß *alle* Wissenschaft den Gottesbezug aufweisen muß: diese Predigt fällt für uns ebensosehr aus dem reinen Kunstbereich heraus wie alle Propaganda (Th. Mann hat wohl mit «Mario und der Magier» erfolgreicher gewirkt als mit seinen politischen Ansprachen). Mit sicherem Gefühl haben dagegen die Maler von Kirchenfenstern (Chartres usw.), anders denkend als Gautier de Coincy, der die Lektüre des *R. de R.* seinen erbaulichen¹ Legenden gegenüberstellt, die Ein-

¹ Einen ehrlich sich bekehrenden Mönch Fuchs (*frater vulpis*) finden wir in einem irischen Heiligenleben des 5. Jhs., auf das U. T. Holmes, *Rom. Rev.* 17, 143 ff. aufmerksam gemacht hat. Ich glaube zwar nicht an eine Beeinflussung der I. Renart-Branche, wie sie Holmes, trotz der *echten* Bekehrung des Fuchses in der Vita, annimmt (es bleiben nur ganz äußerliche und heterogene Züge), wohl aber an die Kontinuität der anthropomorphen Phantasie, die den Fuchs in eine Kutte steckte, wie Kinder einer Katze oder einem Hunde gern menschliche Embleme, Blumen oder Glöckchen umbinden mögen, sehr zum Unbehagen der vergewaltigten Tiere – eine Kostümierung nicht verschieden von dem Umtoilettieren von Puppen. Eine solche Umkostümierung konnte ins Psychologische vertieft, entweder schwankhaft zernichtet werden, indem die wahre Natur des Tieres durchbricht (wie in I und noch mehr in VIII), oder erbaulich gewendet werden: wenn das Tier sich in der Heiligenlegende so fromm geberdet, so zeigt es den Einfluß der Heiligen selbst auf das 'Minimal-Menschliche', das Tier (wie etwa Orpheus' und Arions Sängergewalt oder die Zauberflöte Mozarts sich an dem musikalischen Verständnis der Tiere ausweisen; wie auch im Märchen, etwa Schneewittchen, die gerechte Sache sogar die Tiere zur Hilfe zwingt). Über «Hagiographische Komik» handelt E. R. Curtius in seinem lichtvollen Artikel «Scherz und Ernst in mittelalterlicher Dichtung» (*Rom. Forsch.* 53, 11 ff.), er erwähnt aber nur die Fälle, wo Heiden, Teufel, schlechte Menschen komisch erscheinen, als die Dummen, die von den Heiligen ad absurdum geführt werden (z. B. die auf den hl. Martin eindringenden Helden, die *ridiculum in vertiginem rotantur*: Curtius hätte auf die Komik des Teufels, des ewigen Dummen, von Gott Überlisteten, im *Mystère* hinweisen können). Es ist dies das *kraftvolle* Gegenstück zur *sanften* Macht der Heiligen. Der Humor der hagiographischen Legenden ist im Grunde verwandt dem des Tierepos: hier ist es das Tierische des Menschen, das beschaulich betrachtet wird. Beiden ist ein ruhiges Behagen (am Tierischen, am Heiligen) gemeinsam – und der

beziehung von witzigen oder trügerischen, dummen oder gefräßigen Tieren nicht unwürdig des Gotteshauses befunden: Humor hat bei Gott Platz: fromm die Welt wie sie *ist* betrachten, heißt nicht gegen ihn sündigen. Die Chorherren, die im Gestühl der Kathedrale von Amiens sich auf die Holzskulptur stützten, die Renart mit einem Huhn in der Kapuze den Hühnern predigend darstellt, brauchten sich moralisch nicht beunruhigt zu fühlen: Renarts Heuchelei war genau eingeschätzt und in das Wertesystem eingeordnet: das erkannte Böse, dem man mit amüsiertem Überlegenheit zusieht, ist nicht gefährlich. Vom Weisen sagt John of Salisbury: *nec apologos refugit aut narrationes aut quaecumque spectacula*. Nur innerhalb der mittelalterlichen Kultur war diese Kontemplation, diese «Mischung von Wirklichkeitssinn und Spiritualität» (Auerbach aus anderem Anlaß *Arch. rom.* 1939, S. 475) des Tierisch-Allzumenschlichen möglich¹: den Griechen und Römern fehlte die Durchwaltung, die Durchdringung des Lebens mit der Transzendenz, den Indern die strenge Scheidung zwischen Tierischem und Menschlichem (Seelenwanderung!). Bei den Alten boten überdies die Göttermärchen das Allzumenschliche in göttlicher Umstilisierung: in einer anthropomorph-mythologischen Welt, in der Zeus selbst Fabliaus erlebt und das Irdisch-Sinnliche die Götter nicht verschont, bedurfte es keiner 'Ersatzdichtung' und *évasion*-Literatur, wenn der Mensch wie er *ist* dargestellt werden sollte. Den Titel «*Mythologia Aesopica*», den Neveletus (1610) seiner Fabelsammlung gab, ist aus anderem Grunde als dem von Olschki angegeben, soweit berechtigt als die Tier-Geschichten Ersatz für griechische Mythologisierung des Allzumenschlichen sind. Nach Sainte-Beuve (*Causeuses du Lundi*

sichere Humor, auf festem Bestehen im Leben gegründet, von welchem das Unzulängliche gewertet und eingeordnet ist.

¹ Ich bin mir bewußt, daß meine Wiederanknüpfung an Grimm dem französischen Leser etwas fremd sein muß: französische Kinderbücher, von Perrault bis Duhamel, bieten mehr Karikatur und Satire als den stillen Humor, den Grimm zeichnet. Die Tiere der Illustrationen sind meist polemische Offenbach- oder Daumiergestalten. Es fragt sich aber, ob die mittelalterliche französische Fröhlichkeit ohne weiteres mit der modernen identifiziert werden darf, ob sie wirklich schon mehr vom Geist der Farce als von dem der Frömmigkeit beherrscht war. – Die Auffassung des Tieres als frei von *sündigen* Leidenschaften und nur im Sinne der Selbsterhaltung reagierend ist auch in der patristischen Literatur, neben der von der Tiermaske, die der sündige Mensch anzieht, vorhanden (bei Gregor v. Nyssa vgl. Eisler, Orphisch-dionysische Mysteriengedanken S. 297).

VIII)¹ ist der *R de R* (und nicht La Fontaine) der «französische Homer» – dies ist auch in dem Sinn wahr, daß der Tierroman Götterfabel-Ersatz ist.

*

Zu Sudres und Foulets Vergleichung des *Ysengrimus* und unserer Branche zurückkehrend, bemerken wir, daß jener noch nicht die einheitliche Gestaltung der Handlung hat, die wir bei dem Branchendichter beobachteten: die Ziege Bertiliana ist schon auf einer Pilgerfahrt begriffen, in Ausführung eines alten Gelöbnisses, als sie den selbst bußwilligen Reinardus, mit sechs Tieren, die ihr materielles Los bessern wollen, begegnet. Die gemeinsam fortgesetzte Reise bringt die Hegemonie Reinardus' aber auch – Tragödie aller Allianzen mit einem Stärkeren – die Angst zweier Tiere vor dieser, während die übrigen Tiere aus der Erzählung verschwinden. Man sieht, auch Nivardus hat eine 'Idee' (wie er denn überhaupt einen einheitlichen 'Roman' komponiert hat), aber eine von Br. VIII verschiedene: Reinardus erscheint als Führer des ganzen Unternehmens nicht gleich von Anfang an, sondern schließt erst den Bund mit Bertiliana und setzt sich dann im Laufe des Abenteuers so durch, daß er, um es mit modernen Termini zu sagen, von seinen 'Bundesgenossen' als Diktator gefürchtet wird: das Thema ist also das Anwachsen von Reinardus' Macht und damit die Zersetzung des Pilgerschaftsgedankens – nicht ist Reinardus von vornherein ein lauer Pilgrim, dessen persönliches Unterhaltungsbedürfnis durch seine Befriedigung auch seine seelische Isolierung und die Umkehrabsicht hervorruft. Wenn das Gedicht des Nivardus die Quelle von Br. VIII ist, wie Foulet will, so hat der Umdichter eine genial einheitliche innere Motivierung aller Geschehnisse gefunden. Andererseits

¹ Dieser Aufsatz ist, obwohl tadellos in der Erfassung der besonderen Art Poesie des *R de R*, doch verunglückt durch die literaturhistorischen Einordnungen, zu denen sich Sainte-Beuve, für ein in klassischer Tradition erzogenes Publikum schreibend, bequemen mußte: den Vergleich des *R de R* mit La Fontaine, ferner die über alle Proportion hinausgeratene Vergleichung der späteren, für Sainte-Beuve selbst degenerierten *Renart-trouvères*. Der Aufsatz endet mit einer polemischen Dichotomie und der Autor ist so gezwungen, als Grundgedanken dieses Kapitels zu formulieren «le *Roman de Renard et son correctif*», in eine letzte sozusagen korrigierende Anmerkung die wichtige Feststellung des 'homerischen' Charakters des mittelalterlichen Werkes zu verweisen.

ist in unserer Br. auch nicht die Spur der von Sudre vorausgesetzten Amalgamierung zweier Motive zu entdecken (falls der folkloristische Synkretismus, wie ihn Sudre zeichnet, eintrat, so jedenfalls *vor* der Gestaltung unserer Br.) – vielmehr, wie die Bédiersche Theorie der Zusammenarbeit von Klerikern und Spielleuten bei der *chanson de geste* nur als eine mehr *geistige* Schau des geistlichen und des weltlichen Elements innerhalb des mittelalterlichen Menschen haltbar ist, so ist auch in unserer Br., wie oben gesagt, in höherem Sinn die Zusammenarbeit des mönchischen Geistes und des weltlichen Amüsier-temperaments, im Erzähler anzunehmen. Unsere Feststellungen decken sich mit dem was U. Leo, «Die erste Branche des Roman de Renart» (1918) bei der Vergleichung des Motivs der baumkletternden Tiere gefunden hat (S. 49 ff.): im *Ysengrimus* wird ohne Konsequenz und ohne Rücksicht auf Naturbeobachtung der Esel («*mole et desuetudine deses*») als kletter-unkundig, alle übrigen Tiere (so z. B. auch Schaf, Eber und Ziege, alle sind sie «*solita mobilitate leves*») als Kletterer dargestellt, während Br. VIII mit einer «ganz anderen Rücksicht auf den gesunden Menschenverstand» zwar nicht für Renart, bei dem das Klettern «Topos» ist, wohl aber für seine Begleiter die Kletterfähigkeit zur Diskussion stellt und durch die Disputation den Kontrast zwischen omnipotentem Anstifter und nachzottelnder Gefolgschaft zur Quelle ästhetischen Vergnügens macht, also den literarischen Topos auf seine realistische Tragfähigkeit hin geprüft hat. Ich würde das allerdings nicht als «grotesken Humor» bezeichnen – es fehlt beim Unglaublichen das Element des Schrecklichen, das gerade Schneegans in dem von U. angeführten Buche an Rabelais aufgezeigt hat – und auch den Topos des kletternden Fuchses nicht als zu literarisch empfinden: nach U. selbst kann ja in der Wirklichkeit der Fuchs manchmal klettern und in Br. XVI wird ein solcher Fall durch ziemlich realistische Darstellung gerechtfertigt. Wenn aber U. Leo S. 59 in den ausgedehnten und eingehenden Schilderungen in XVI von «tiermäßigen» Tierbewegungen (er meint wohl das was Auerbach in seinem Dantebuch 'mimetisch' nennt: wenn etwas so beschrieben wird als ob man es selbst gesehen hätte) eine «Reaktion gegen das Überhandnehmen des Anthropomorphen» sieht und in der Kritik des Topos durch den Dichter von Br. VIII keineswegs mehr eine «Urform des Motivs» anerkennt, sondern ein späteres Derivat, dann sehe ich nicht, wie er noch immer den «schlichten, altertümlichen Stil» unserer Br. für das Alter des Gedichts (nicht seines Motivs) in Anspruch nehmen kann – ist ihm doch

selbst bei anderem Anlaß (S. 42) klar geworden, daß «mittlere und spätere Schicht» durch «künstlerisch tiefer bzw. höherstehende» ersetzt werden sollte.

Damit behält hier Foulet recht. Es ist bei unserem Gedicht, wie etwa bei Giraudoux' «Amphitryon 38», offenbar so, daß in der Erneuerung des bekannten Themas durch eine neue «Idee» die Leistung eines bewußten Künstlers liegt.

U. Leo hat gewiß recht (S. 48), wenn er als «Methode der Tierdichter» feststellt: «ein Gemisch von Naturbeobachtung, Naturentstellung und Gleichgültigkeit gegen die Natur im Ganzen, aber einen mehr literarisch als naturbeobachtend gerichteten Standpunkt». Er glaubt dies u. a. aus der Analyse der Widersprüche innerhalb einer und derselben Erzählung (z. B. bei der Verritterung der I. Branche, S. 37 f.) beweisen zu können: wenn der Hase Coarz v. 1469 *en piez se drece*, es v. 1484 aber heißt: *mes Renart le sesist au frein* (und dieselben Widersprüche noch weiter in derselben Szene), so findet darin U. Leo «gedankenlose Nachahmung», «Übertreibung eines Vorbildes» – Literatur, Topik, nicht Naturbeobachtung. U. Leo konnte zur Zeit, als er seine sorgfältige Erstlingsarbeit schrieb, noch nicht über die Forschung verfügen, die heute z. B. über die Wiederholungslaissen im Epos vorliegt (Curtius, *ZRP* über die 'Widersprüche' in der Todesszene Rolands); die altfrz. Dichter verfahren nicht, wie ein moderner Romancier, der eine innere Vision abmalt, während seine schildernden Worte dieses innerlich feststehende Bild mit immer neuen Worten näherungsweise wiederzugeben trachten: er hat kein feststehendes, abgeschlossenes Bild, sondern er gestaltet in mehreren, in sich abgeschlossenen, miteinander mehr oder weniger zusammenhanglosen Situationsbildern (Mehrzahl!), die sich gar nicht sachmäßig decken, sondern nur im Großen und Ganzen übereinstimmen müssen; die Pinien, *perrons* usw. in den aufeinanderfolgenden Roland-Tiraden müssen nicht dieselbe Zahl aufweisen – genug daß diese 'Versetzstücke' (wie Curtius sagt) als solche da sind und die allgemeine Stimmung dieselbe bleibt. Der Hase kann ebensogut *bald* zu Pferd *bald* zu Fuß dargestellt werden. Die Annahme einer Konsequenz beim afrz. Autor und der «Gedankenlosigkeit», falls davon abgewichen wird, ist das proton pseudos U. Leo's. Man kann auch sagen *woher* diese Unfertigkeit des Bildes bei mittelalterlichen Autoren stammt: das allegorische Denken, das Curtius anläßlich der Topoi «*puer-senex*», «*Riese-Zwerg*» usw., und das figurale Denken, das Auerbach *Arch. rom.* XXII, 436 ff. hervorhebt,

haben, zugunsten der Deutungsmöglichkeiten, die Festigkeit des realen Bildes im Mittelalter erschüttert: wenn in einer Allegorie eine Figur bald riesengroß, bald menschenklein, bald *eine* Gestalt, bald mehrere sein kann (wie z. B. passim in Br. Latini's *Tesoretto*)¹, wenn Adam oder Isaak auch Christus sein, das Einhorn Christus bedeuten kann², verschiebt sich der Akzent vom Sein nach der Bedeutung hin, die Konturen der Einzelgestalt verwischen sich und die überreale Sinngebung entscheidet. Ein mittelalterlicher Realismus ist in der hohen Poesie nicht möglich, weil die Realität zugunsten der Transzendenz entwertet ist. Der Anthropomorphismus mag mit den bekannten Anachronismen des Mittelalters gepaart werden (Kalchas ein Bischof usw.): wenn alles Heidnische Vorandeutung des Christlichen ist, warum nicht auch alles Tierische Vorandeutung des Menschlichen (im biogenetischen Sinn)? Wenn in unserer Branche übrigens Hersent v. 411 «poignant des esperons» dargestellt wird (mit einmaliger Heranziehung der Reitvorstellung), so ist das, wie Leo sagt, bloß eine «Phrase» ohne Anschauungswert. Ich würde noch weiter gehen und sie als bloß sprachliche Affektivierung normalen Laufens betrachten (wenn wir deutsch mit 'heransprengen' übersetzen und ebenso an das häufige *trotter* des *R de R*,

¹ z. B. v. 2200 [eine Wiese wo der Liebesgott weilt] «*Ma or pareia ritondo, Or avea l'aria schura, Ora è chiara e lucente, Or vegio persone, Or vegio pardiglion, Or vegio chiese e torre*» – was hat der Dichter eigentlich gesehen? – Vielleicht ist auch die merkwürdige Indifferenz altrom. Dichter gegenüber den Tempora der Erzählung aus der Überzeugung, daß es bei Gott keine *differentia temporum* (Auerbach, I. c., S. 460) gäbe, d. h. aus der Indifferenz «dem Zeitlichen» gegenüber letztlich zu erklären. Nach W. Kellermann, «Aufbaustil und Welt Chrestiens von Troyes», S. 56 sieht man auf einem Krakauer Elfenbeinkästchen des 14. Jhs. Folgendes: «Hier läßt der auf dem Wunderbett liegende Gauvain den Pfeilregen über sich ergehen. Von links scheint ein Löwenkopf ins Bild. Trotzdem aber steckt die Löwenpranke bereits in Gauvains Schild.» Nach einem französischen Kritiker sei dies «très naïvement et sans souci de la chronologie», nach Kellermann «assoziationsbedingte Reihenfolge der Berichtteile», vielleicht entstammt es aber auch der Gleichgültigkeit der zeitlichen Abfolge gegenüber. – Hierher gehört das Wort des Petrus Damianus, daß Gottes Allmacht die Zeitenfolge umkehren kann.

² oder, wenn ein mhd. Dichter sein Ideal der Frau nur so wiedergeben kann: «Solde ich malen, also ich kan, ein wip. di welde ich malen einem wibe glich getan und doch nicht so geformet», wenn ein Christus, infolge seiner allegorischen Attribute, mit mehreren (auch Tier-) Köpfen erscheint (die beiden letzten Beispiele entnehme ich W. Stammer, Deutsche Vierteljahrsschr. 17, 12).

denken, so entfällt jede motivische Inkonzistenz). Die Sprache der Tiere selbst ist ohne Anthropomorphismus undenkbar.

Ich muß aber hier U. Leo gegen seinen Kritiker K. Voßler in «Wissenschaftliche Forschungsberichte» (herausgeg. von K. Hönn) I (1919) S. 58 in Schutz nehmen: Voßler meint, der Anthropomorphismus des *R de R* stehe «wesentlich im Dienste der Lehrhaftigkeit, der Psychologie und der Satire . . . nicht in dem der anschaulichen Darstellung.» «Karikaturen» von Wilhelm Kaulbach, Oberländer usw. können uns lehren, «wie leicht und gern die Phantasie vom ganzen zum halben Tier, vom Tiermenschen zum Menschentier . . . übergeht . . . Warum soll ein Hase, der soeben mit Panzer und Lanze im Sattel saß, nicht als richtiger Hase hinter einem Kohlkopf verschwinden?» Aber die 'reine' Form der Tiersagen ist eben nicht im Dienst von «Didaxis, Psychologie und Satire,» sondern genügt sich selbst und pflegt die reine Anschauung. Wenn wirklich in der fraglichen Hasenszene Satire beabsichtigt wäre, könnte man den Wechsel von einem berittenen Hasen zu einem richtigen allenfalls verstehen, weil der Hase dann einen Menschen meinen müßte – aber heißt es nicht das Problem wirklich verwischen, den in den einzelnen Dichtungen eingehaltenen Abstand zwischen Tiermenschen und Menschentier als belanglos zu erklären? Wenn Philippe-Egalités Kopf gern als Birne dargestellt wird, wird mit dem pejorativen Urteil «le roi est une poire» absichtsvoll gespielt. Wo käme solch satirisches Spiel in der Hasenszene in Betracht? – Voßler wiederholt Lessing's Ansicht, die äsopische Tierfabel sei kein *genus poeticum*, sondern ein *genus philosophicum*. «Wie das Sprichwort, so ist die Tierfabel die Philosophie des Volkes. Von religiöser und mystischer Auffassung des Tieres hat das Abendland nur schwächliche Reste; und seit das Tier entgöttert ward, gehört es vorzugsweise der Aufklärung. Am besten schicken sich daher die Tiergeschichten zur Einkleidung einer wesentlich naturalistischen, antiidealistischen und unheroischen Gesinnung.» So richtig diese letzte Feststellung ist, so muß sie doch durch eine komplementäre ergänzt werden: im Mittelalter ist oft – nicht in den eigentlichen Tiersagen – gerade das Tier, wie das Kind, der Wissener um die den Menschen verschlossene Wahrheit: der Werwolf im *Bisclavret* Marie de Frances, der Hund Husdent, dessen Treue und Erinnerungsschärfe von Tristan in der einen *Folie* sogar gegen seine Geliebte ausgespielt werden kann – das sind nur zwei der Beispiele, die ich in einem Artikel in *Rom.* («Le lion arbitre moral de l'homme») bringe. Christus ver schmäh't nicht, sein Kreuz auf einem Hirsche dem heiligen Hubertus

erscheinen zu lassen. Der tierische Instinkt war offenbar ambivalent: er konnte als ein dem unverständigsten Lebewesen als besondere Gnadengabe verliehenes Erkenntnisorgan (mit einer polemischen Spitze gegen Menschen), er konnte auch als das zu Sünde und Irrtum hinführende Prinzip (mit einer läßlichen Einbegreifung des Menschen) aufgefaßt werden: jenes in Werken, wo das gescheite Tier unter irrende Menschen zu stehen kommt, dieses in solchen, wo die Tiere größtenteils unter sich sind und ein leise anspielsames Abbild der menschlichen Gesellschaft bieten (in der Tierepik). Ich glaube, Voßlers Zuteilung der Tiersage zur «Aufklärungsliteratur» ist zu modern-anachronistisch, zu cartesianisch für das Mittelalter gedacht: das Element der frommen Weltanschauung, das ich oben betone, ist nicht hervorgehoben. Die Fabel mag mit dem Sprichwort (*proverbe 'au vilain'*) zusammen als Volksweisheit bezeichnet werden – aber sie ist, wie ich mit Grimm glaube, eine abgeleitete Form¹. Überhaupt scheint es mir ein positivistischer Überrest in Voßlers (und auch Olschkis) Argumentation, wenn alle Werke, die Tiere zu Helden haben, zu einer Gattung geschlagen werden (gehört der moderne Trickfilm mit seiner Reduktion des Fleischlich-Konkreten auf das Umrißhaft-Abstrakte, seiner Schnelligkeit der Metamorphose wie seiner Erschaffung neuer, künstlicher Formwesen und -kombinationen, auch dazu? vereinigt man etwa alle Dichtung, die Liebe (oder Religion) zum Gegenstand hat, in eine Kategorie?): die Tierdichtung kann Epos, Schwank, dem Sprichwort nahe Fabel, Parodie, Satire usw. sein. Ferner, wenn schon alle Tierdarstellung zusammengenommen wird, warum schloße man die Chimären-Darstellung in Kunst und Dichtung aus – ebenfalls eine Fabelwelt mit anthropomorphem Zug, nur vielgestaltiges Abbild des Teufels und seiner Diener und offenbar des Abscheus der Gläubigen sicher, daher gar nicht «läßlich» und tolerant dargestellt, sondern furchteinflößende wirkliche Groteske?

¹ Vgl. Dornseiff, «Literarische Verwendungen der Beispiele» S. 208: «die Fabel ergibt den allgemeinen Satz, das Sprichwort ruft nach dem Beispiel». Die Tatsache, daß die Fabel im Altertum vornehmlich als Streitrede, Überredungsmittel in einem bestimmten Zusammenhange (Menenius Agrippa usw.), Exemplum ist (Dornseiff, l. c. S. 208, der ungebührlicherweise unter Tiersatire Froschmäusekrieg und Reineke Fuchs aufzählt), zeigt, daß sie mit der Tiersatire zusammenzunehmen ist «als Spiegelungen der ethischen, sozialen, rechtlichen Verhältnisse, wie sie in der Menschenwelt sind» (Dornseiff: «die Natur auf frischer Tat ertappt»). Die Tiersage aber ist: «die Natur ohne ertappt und ohne Schulmeisterbäkel».

Ich glaube, daß den Anthropomorphismen, sofern sie nicht outriert und präziös überspitzt sind wie in späteren Branchen, gar keine Reflexion innewohnt (etwa auf Grund einer verstandesmäßig angenommenen Proportion: Tierisches und Menschliches im Menschen – Tierisches und Menschliches im Tier¹), sondern eine naive Identifikation des Tierischen mit dem Menschlichen einfach deshalb eintritt, weil man *nicht genug reflektiert* hat über die Sonderstellung des Menschen als *roseau pensant*, sondern die Verwandtschaft mit dem Tier ebenso selbstverständlich und distanzlos sieht wie bei den Anachronismen des Mittelalters die zwischen vergangenen Kulturepochen und der eigenen. Das Kind sieht die Entfernung zwischen sich und dem Tier wie überhaupt zwischen sich und der Außenwelt nicht, es muß also das Tier 'um-sehen', umformen. Wenn ich oben von dem mönchischen Zug dieser Weltbetrachtung sprach, so ist das kein Widerspruch zu dem kindlichen Wesen, dem ja auch eine gewisse Kontemplation eignet, diesseits der moralischen Verurteilung mancher Züge des Welttreibens.

¹ Die Tiergeschichten der zeitgenössischen französischen Dichterin Colette sind gerade das: Einfühlungsversuche ins Tier auf Grund des Animalischen im Menschen und besonders in der Frau. Dabei ist die Tierliebe eine Liebe zu sich selbst, also zu einem Selbst, das einem irgendwie problematisch geworden ist: eine sentimentalische Distanz zu dem als unheimlich in uns gefühlten Tierischen, das auch nicht ganz allein tierisch ist, sondern seelisch belastet, gleichsam psychophysisch angeschaut. Man vergleiche etwa einen Satz aus «*La naissance du jour*»: «*La chatte prostrée va s'allonger jusqu'au prodige, extraire d'elle-même une patte de devant dont personne ne connaît la longueur exacte et dire, d'un bâillement de fleur: 'Il est quatre heures passées'*». Die unterstrichenen Ausdrücke sind Anthropomorphismen insofern als die Ausdrücke der Verwunderung über das Tier ebensogut von einer Frauenheldin gesagt werden können. Ein sentimentalischer Neopaganismus!

Yves Gandon, «*Le démon du style*», dem ich obiges Beispiel entnehme, stellt zwei Beschreibungen des Pfaus, von Colettes Lehrmeister Jules Renard und Colette, gegenüber:

J. Renard, «*Histoires naturelles*»: «... Il relève sa robe à queue toute lourde des yeux qui n'ont pu se détacher d'elle.»

Colette, «*Prisons et Paradis*»: «... Verts, oxydés d'orange, ils vont; dans leur orbe de velours noir sommeillent les yeux de leur queue; partout règne un vert noir lourd, comme à l'aile des libellules sur les mares épaissies», als Beispiele «verhaltener» und «expansiver Lyrik». Mir scheint, der Renard-Passus ist konzeptistisch-geistig, die Colette-Stelle körperlich-einführend: Colette trägt alle ihre 'körperliche Lyrik' in die Tiere hinein (*verts ... ils vont* – die Pfauen sind romantische Didiers geworden; die Körperschwere des Schlafes – Colette hat den Schlaf gefühlt, daher weiß sie von den schlafenden Augen auf dem Pfauenschwanz).

Diese anthropomorphe Kindlichkeit kann man z. B. in den Tiersagen der Neger der Südstaaten in U. S. A. beobachten, wie sie Joel Chandler Harris in «Uncle Remus» überliefert (Holmes hat auf diese Sammlung anlässlich des *R de R* hingewiesen): die Anthropomorphismen sind da auf jeder Seite, und nicht nur in den Abbildungen, vertreten: etwa wenn S. 64 der Ausgabe 1898 Brer Rabbit, das Kaninchen, sich ein Holzhaus von den Tischlern bauen läßt: «After that he could have some peace en quietness. He could go out en pass de time er day wid his neighbors, en come back en set by de fier, en smoke his pipe en read de newspapers *same like enny man w'as got a fambly*» – ein sich behaglich fühlendes Kaninchen kann nicht anders dargestellt werden als ein beim Ofenfeuer rauchender Zeitungsleser, als ein menschlich benannter Mensch, dem selbstverständlich nicht das grammatische Neutralpronomen wie sonst im Englischen, sondern das menschliche *he* beigelegt wird – das hindert nicht, daß in den nächsten Zeilen die Anfertigung eines Loches geschildert wird, in dem Brer Rabbit seine Jungen vor dem «racket» der Wölfe verbergen kann. Aber in der Schöpfungsgeschichte wie sie nach Negerlegenden von Roark Bradford («Ol' Man Adam an' His Chillan») erzählt wird, sind die Schöpfungswunder mit derselben Distanzlosigkeit erzählt: zur Zeit als es die Erde noch nicht gab, aß Gott am Samstag *fish-fry* und *custard* und es fehlte ihm etwas Wasser dabei, so schuf er ein für allemal, um nicht jedesmal, wenn er *fish fry* ißt, 'ein Wunder tun' zu müssen, das Wasser; und als die Engel naß wurden, da trocknete er sie durch Erschaffung der Sonne usw. Gott spricht dabei wie ein gewöhnlicher Neger, mit allen Wiederholungen und Familiaritäten der Alltagsrede, aber auch mit den Konventionalismen des Negerprediger (*pass a miracle; firmament* = Wasser):

Let hit be some firmament. And when I say let hit be some firmament, I mean let hi be a whole heap of firmament. I'm sick and tired of lettin' hit be jest a little bitty dab of firmament when I pass a miracle.

Chandler spricht in der Einleitung seines Tiermärchenbuches von seiner Absicht, diese Legenden aufzubewahren «and to wed them permanently to the quaint dialect . . . through the medium of which they have become a part of the domestic history of every Southern family»: das sprachliche Element (die Sprachverleihung an Tiere) ist ebenso ein 'Gemütlichkeitsfaktor', der Distanz abschafft, wie die Anachronismen und Anthropomorphismen, es ist sogar der grundlegende

Anthropomorphismus aller Tiergeschichten. Der besondere ironisch-reflektierte Effekt, der daraus entsteht, daß solche naiven und offenbar von den Negern geglaubten Legenden dem gebildeten Publikum in Buchform vorgesetzt werden, hat nichts mit dem Ursprung der Geschichten zu tun. Wir müssen uns die Vorstufen der westlichen Tiersage nicht anders naiv und unreflektiert denken. Anthropomorphismus und Läßlichkeit des Menschentypus, an den die Tiere angeglichen werden, müssen notwendig solidarisch sein: hier stilisiert der Mensch nicht *sich*, sondern seine Umgebung.

Alles spricht dafür, daß Br. VIII nur in dem Gesamtrahmen der Renartmären genossen, als eine *branche* vom Baum der ganzen Tradition betrachtet werden soll: nur wenn sehr viel Streiche und Aventiüren des Fuchses bekannt sind (und er selbst nimmt sich ja hier die Mühe, zweimal uns an solche zu erinnern; eine wirft ihm der Wolf vor), gewinnt die Vorstellung eines bußfertigen Renart einen pikanten Reiz: er tut Außergewöhnliches, seiner traditionellen Rolle nicht Entsprechendes (es geschieht ihm auch Außergewöhnliches: der ihm begegnende *vilain* hat ausnahmsweise keinen Hund bei sich). Foulet hat schon anläßlich des *moniage* des Wolfes in Br. III hervorgehoben, welch ästhetisches Vergnügen es uns bereite, im Wolf nicht nur einen Bruder Küchenmeister, sondern gar einen Abt zu ahnen («Il est plus naturel de faire d'Isengrin un cuisinier, mais il est plus drôle d'en faire un abbé» S. 279). Von vornherein ist ein *moniage* nur denkbar, wenn wir den Helden als tätigen Helden genügend kennengelernt haben – sollte es bei Pilger Renart anders sein? Der Pilger setzt auch auf dichterischem Plan den langjährigen Sünder voraus und das Witzige einer solchen Vermenschlichung ist um so schlagender, je unmöglicher die versuchte Beseelung ist. *Renart repentant* ist eine paradoxe Vorstellung, die nur in der Gegenüberstellung zur wahren Natur gedacht werden kann.

Essind aber noch andere Züge in Br. VIII, die eine voll ausgewachsene Renart-Legende voraussetzen: der sekundäre Name *Bernart l'archeprestre*, der an die Stelle von *Baudouin* tritt und dessen Epitheton nirgends erklärt wird (Voretzsch, *Ztschr.* XV); die Bezeichnung der Wolfsbehausung als *ostel Primaut*, wo der Wolf selbst von seiner Frau Hersent als *Ysengrin* angesprochen wird, vgl. E. Martin, *Observations* S. 50, Sudre S. 206 – ist vielleicht Primaut hier als 'Majoratsherr', als Stammesoberhaupt (älterer Bruder) gedacht?

Hier mag noch eine Bemerkung über die Namengebung im Renartroman überhaupt eingeschaltet werden, die auch im Sinne der Un-