

Marie-Pascale Halary

“Ge sui noire, mais ge sui bele”

En français dans le texte

On le sait, contrairement aux idées reçues, la reprise du texte biblique dans les lettres françaises n'est pas si rare au Moyen Âge: d'une part, il existe à date ancienne des traductions-adaptations de certains livres scripturaires (et, plus tard, des entreprises à visée plus totalisante)¹; d'autre part, ce qu'on appelle la littérature vernaculaire peut se nourrir de la réécriture de certains passages du Livre sacré. La *Genèse* fournit un bon exemple des diverses modalités de la *mise en roman* d'un livre biblique. Traduite pour elle-même, elle est aussi transformée ou détournée pour venir se couler dans des genres aussi différents que le théâtre, le fabliau, le genre romanesque ou la matière renardienne. Ce qui s'impose quand on examine ces différentes reprises, c'est l'extraordinaire plasticité du texte génésiaque – plasticité qui contribue sans doute à expliquer sa forte présence dans les écrits de langue romane.

Avec le *Cantique des cantiques*, les choses sont bien différentes. Si, au XIII^e siècle, il constitue “le livre le plus lu et le plus commenté dans les cloîtres”², les reprises vernaculaires restent rares³. Un premier facteur, d'ordre sociolo-

¹ Pour une synthèse, voir par exemple Pierre-Maurice Bogaert, s.v. *Bible française*, dans *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge*, édition revue et mise à jour par Geneviève Hasenohr et Michel Zink (Paris: Fayard, 1994), 179-196, ainsi que Pierre Nobel, “La traduction biblique”, dans Claudio Galderisi, dir., *Translations médiévales. Cinq siècles de traductions en français au Moyen Âge (XI^e-XV^e siècles). Étude et répertoire* (Turnhout: Brepols, 2011), vol. I, 207-223.

² Jean Leclercq, *L'Amour des lettres et le désir de Dieu. Initiation aux auteurs monastiques du Moyen Âge* (Paris: Cerf, 1957), 83.

³ Pour une présentation des traductions anciennes du *Cantique*, voir en particulier Jean Bonnard, *Les traductions de la Bible en vers français* [1884] (Genève: Slatkine Reprints, 1967), 152 s.; Jean Robert Smeets, *La Bible de Macé de la Charité*, t. V: *Cantique des cantiques, Macchabées* (Leiden: E.J. Brill - Leiden University Press, 1982), Leidse romanistische reeks, 2-4, ainsi que Vladimir Agrigoroaei, “Le *Cantique des cantiques*”, dans Galderisi, *Translations médiévales*, vol. II: *Limbes*, 1375.

gique, permet de l'expliquer: le poème, semble-t-il, n'est pas seulement un texte: c'est un texte *et* une interprétation, c'est un texte pour lequel, à cette époque, "les interprétations spirituelles dominant, dont Origène, Grégoire et Bernard sont les grands modèles"⁴. Reçu comme le chant de l'amour divin, le *Cantique* est destiné à ceux qui s'engagent sur la voie de l'intimité avec Dieu; il est destiné aux moines, maîtres du latin – et non à ceux à qui il faut s'adresser dans la langue romane, parfois définie comme la "langue des laïcs"⁵. En outre, indépendamment de l'identité sociale du public, le système de représentations des langues conduit, *en apparence*, à l'impossibilité d'un *Cantique des cantiques* vernaculaire. En effet, la distribution des idiomes s'inscrit dans un cadre très hiérarchisé dans lequel le choix linguistique dépend de l'objet du discours: au plus haut discours (dire l'amour de Dieu), c'est la plus haute langue, le latin, qui convient. À la lumière de ces deux éléments, sociologique et linguistique, ce qui apparaît étonnant, finalement, ce n'est pas la rareté des réécritures vernaculaires du *Cantique*, c'est leur existence même⁶.

Parce que le *Cantique* paraît exclusivement lu comme un chant spirituel, sa présence dans les lettres françaises au XII^e siècle et au début du XIII^e siècle n'a donc rien d'une évidence. Ce que je voudrais montrer à partir de trois œuvres qui reprennent, selon des modalités diverses, le poème scripturaire, c'est le caractère problématique de sa rencontre avec l'écriture romane. Plus précisément, quelles sont les relations entre ce texte biblique dont les modalités de lecture sont largement prédéfinies et la composition vernaculaire? Selon ma proposition, l'accueil du *Cantique* dans l'espace de la scripturalité romane a quelque chose du coup de force: cette rencontre contraint soit à

⁴ Max Engammare, "Qu'il me baise des baisers de sa bouche". *Le Cantique des cantiques à la Renaissance. Étude et bibliographie* (Genève: Droz, 1993), Travaux d'humanisme et Renaissance, 46. Sur l'histoire des lectures et des interprétations du *Cantique*, voir *ibid.*, 25-63, ainsi qu'Anne-Marie Pelletier, *Lectures du Cantique des cantiques. De l'énigme du sens aux figures du lecteur* (Roma: Editrice Pontificio Istituto Biblico, 1989), Analecta Biblica.

⁵ Ainsi, dans un développement sur l'éducation des enfants, Gilles de Rome distingue les *idiomes vulgaires* ou *idiomes des laïcs* de l'idiome latin (*Aegidii Romani De Regimine Principum libri III*, Roma: Apud Antonium Bladium, 1656 [réimpr. Frankfurt: Minerva, 1968], vol. II, chap. 7 et 8; pour la référence et les études sur ce passage, voir Ruedi Imbach et Catherine König-Pralong, *Le Défi laïque*, Paris: Vrin, 2013, 57 s., et Serge Lusignan, *Parler vulgairement. Les intellectuels et la langue française aux XIII^e et XIV^e siècles*, Paris - Montréal: Vrin - Presses de l'Université de Montréal, 1987, Études médiévales, 43-44). De fait, la critique a montré que "si les clercs se sont symboliquement approprié l'usage du latin, les laïcs en ont fait autant avec le français, qui a même servi d'instrument d'affirmation pour une culture spécifiquement laïque" (Frédéric Duval, *Le Français médiéval*, Turnhout: Brepols, 2009, L'atelier du médiéviste, 57).

⁶ La plus ancienne mention d'une traduction romane de ce livre biblique, selon l'analyse de Jean Robert Smeets (*La Bible de Macé de la Charité*, éd. cit., 3), l'attesterait: la *Vita* de saint Norbert signale le cas d'une enfant possédée qui, inspirée par le diable, récite (sans l'avoir jamais appris) le *Cantique des cantiques* puis le traduit *verbum ex verbo* à la fois *in Romanam linguam* et *in Teutonico*: la translation vernaculaire de la *Chanson des chansons* est ici le fait du diable...

un développement de certaines des potentialités de la matière biblique (en des lieux très circonscrits et de manière très limitée), soit, le plus souvent, à ce que j'appellerai une conversion spirituelle de l'écriture romane, laquelle révèle ainsi sa plasticité.

Dans le cadre de cette présentation, je me concentrerai sur un passage, dont la tradition exégétique latine a déjà été étudiée minutieusement par Gilbert Dahan⁷ et Jean-Yves Tilliette⁸: “nigra sum, sed formosa” (*Ct* 1,4). Ces paroles que l'épouse adresse aux “filles de Jérusalem” constituent un lieu de gloses en raison de la conjonction adversative présente dans la *Vulgate*: il s'agit d'expliquer une contradiction apparente entre la noirceur et la beauté. Cette formule, que la langue médiévale traduit généralement par “Ge sui noire, mais ge sui bele”, permet de proposer un parcours entre trois textes de langue d'oïl très divers, tous composés entre la fin du XII^e et le début du XIII^e siècle⁹. Elle amène surtout à poser la question de la beauté, qui est un des enjeux de cette *translation* vernaculaire. Comment dire cette beauté toute spirituelle de l'épouse quand, précisément, l'écriture romane et, plus encore, l'écriture romanesque se distinguent par la valeur et la dignité qu'elles accordent à la beauté physique de la dame, beauté qui tient précisément à la clarté et à la blancheur?

À partir de la reprise de cette formule du *Cantique*, j'aimerais montrer qu'en cette époque d'émergence des “lettres françaises”, la mise en roman du chant spirituel attribué à Salomon invite la composition vernaculaire à se renouveler de l'intérieur.

1. “TRANSLATION” LINGUISTIQUE ET CONVERSION LEXICALE: LA TRADUCTION DES “SERMONS” DE BERNARD SUR LE CANTIQUE

Un texte, relativement peu connu, montre de manière manifeste que, traduit en langue romane, le *Cantique* reste indissociable de son interprétation spirituelle: il s'agit de la traduction vernaculaire des 44 premiers *Sermons sur le Cantique des cantiques* de Bernard de Clairvaux¹⁰, dont la version latine

⁷ Gilbert Dahan, “‘Nigra sum, sed formosa’. Aux origines d'un stéréotype? L'exégèse de *Cantique* 1,5 (4) aux XII^e et XIII^e siècles”, dans Patrick Henriot et Anne-Marie Legras, éd., *Au cloître et dans le monde. Femmes, hommes et sociétés (IX^e-XV^e siècle)* (Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000), Cultures et civilisations médiévales, 15-32.

⁸ Jean-Yves Tilliette, “‘Nigra sum, sed formosa’. Le verset 1,4 du *Cantique des cantiques* et l'hagiographie des saintes pénitentes”, *Micrologus* 13 (2005): 251-265.

⁹ Sera donc exclue la paraphrase transcrite dans Wendelin Foerster und Eduard Koschwitz, hrsgg., *Altfranzösisches Übungsbuch (die ältesten Sprachdenkmäler mit einem Anhang zum Gebrauch bei Vorlesungen und Seminarübungen)* [1884] (Leipzig: Reiland, 1932).

¹⁰ *La traduction en prose française du XII^e siècle des “Sermones in Cantica” de saint Bernard*, éd. par Gregory Stewart (Amsterdam: Rodopi, 1994), Faux Titre.

est présente dans de très nombreux manuscrits au XII^e et XIII^e siècles. Cette translation, généralement datée de la fin du XII^e siècle, est conservée dans un manuscrit unique (Nantes, Musée Dobrée, 5)¹¹. La question du public de ce traité est encore largement ouverte. Je ne m’y attarderai pas ici, me contentant de préciser qu’on considère le plus souvent qu’il est destiné à un groupe intermédiaire entre le cloître et le monde: peut-être de grands laïcs proches de Cîteaux¹².

Cette traduction est exceptionnelle à plus d’un titre. Elle l’est surtout par son choix linguistique, choix symboliquement fort: non seulement ce texte vernaculaire ancien s’attache au *Cantique des cantiques* mais il reprend le genre de l’exégèse, genre haut s’il en est et dont on pourrait penser qu’il est le monopole exclusif du latin. On peut même parler, au sujet de cette translation, d’un *geste militant*¹³, absolument étonnant en cette fin de XII^e siècle: sont particulièrement significatifs le choix de la prose ainsi que la *mise en roman* des interprétations de Bernard et, plus encore, des passages scripturaires qu’il cite fréquemment.

Et pourtant, en même temps qu’il choisit résolument le français, le manuscrit est extrêmement fidèle au commentaire du maître de Cîteaux. Sans entrer dans les détails, dans les sermons 25 à 28 consacrés au “nigra sum, sed formosa”¹⁴, le cistercien, qui identifie l’épouse à l’âme, commence par revenir sur l’explication dite “historique”¹⁵ – selon laquelle l’âme peut être dite noire puis belle¹⁶. Pour expliquer l’opposition entre beauté et noirceur, il préfère toutefois une interprétation intemporelle: c’est la variation des points de vue qui permet de comprendre comment l’âme peut être à la fois noire et belle (“anim[a] et nigr[a], pariter et formos[a]”¹⁷). Trois critères, qui se recouvrent en partie, sont alors examinés:

- Le premier fait intervenir une variation dans les locuteurs: si la proclamation de beauté peut être attribuée à l’épouse, lorsqu’elle évoque sa noirceur, cette épouse reprend en réalité les propos de ses rivales. La distinction entre noirceur et beauté tient d’abord à une différence de voix.

¹¹ Pour la présentation de ce texte et du manuscrit, voir en particulier l’introduction de Gregory Stewart (*ibid.*) ainsi que Michel Zink, *La Prédication en langue romane avant 1300* (Paris: Champion, 1976), Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, 65 s.

¹² Sur ce point, voir surtout l’analyse stimulante proposée par Michel Zink à partir de l’expression “sanior frere” (*ibid.*, 163-166).

¹³ Je dois cette remarque à Géraldine Veysseyre, à qui j’adresse tous mes remerciements pour ses indications.

¹⁴ C’est aussi dans ces sermons que se trouve la fameuse déploration sur la mort de son frère Gérard, dont des traductions circulent de manière indépendante et sur lesquelles je ne reviendrai pas.

¹⁵ Voir Dahan, “Nigra sum, sed formosa”, 19.

¹⁶ Bernard de Clairvaux, *Sermons sur le Cantique des cantiques*, t. II, éd. par Jean Leclercq, Henri Rochais et Charles Hugh Talbot, trad. fr. Raffaele Fassetta (Paris: Cerf, 1998), Sources chrétiennes, sermon 25, 4, p. 262-265.

¹⁷ *Ibid.*, sermon 25, 5, p. 264.

- Le deuxième critère s’appuie sur le binôme topique intérieur/extérieur: la noirceur concerne l’apparence des saints, elle vient de leur humilité et de leur abaissement; la beauté, quant à elle, définit leur cœur. Il y a même un rapport dynamique entre les deux termes de l’opposition: c’est “cette noirceur extérieure qui produit la candeur intérieure”¹⁸. Le couple *intus/foris* explique ainsi la différence entre la *semblance* et la *vérité*¹⁹ ainsi que le décalage entre le point de vue des rivales de l’épouse et celui de Dieu ou des anges²⁰. Cette distinction entre l’extérieur et l’intérieur permet aussi et surtout de définir la beauté (celle de l’épouse et donc de l’âme) comme une valeur spirituelle, détachée de l’apparence corporelle ou, plus exactement, une beauté spirituelle qui tient, non à une beauté charnelle, mais à une noirceur extérieure.
- Enfin, le commentaire latin de Bernard fait entendre une nouvelle voix, qui permet d’articuler cette définition de la beauté à la “théologie de l’image”²¹. L’Époux, ou le Christ, peut en effet dire: “Niger sum, sed formosus”²². “Le plus beau parmi les enfants des hommes”²³ a assumé la noirceur quand il a subi la Passion. Cette noirceur, constitutive de la beauté véritable et intérieure, établit donc un lien analogique entre l’Époux et l’épouse: “Nigredo est, sed forma et similitudo Domini” (“C’est une noirceur, mais c’est la forme et la ressemblance du Seigneur”)²⁴.

Comme le suggère ce dernier passage, dans l’espace du sermon 25²⁵, l’articulation entre les différents éléments de l’interprétation est soutenue, en latin, par le lexique de la *forma*²⁶: l’épouse se dit belle, *formosa*, et sa noirceur la rend laide à l’extérieur, c’est-à-dire *deformis*²⁷; si elle est belle, c’est en raison, non de sa couleur, mais de sa forme (*forma*)²⁸. Cette beauté-*formositas*, plus encore, tient à la *forme* et à la ressemblance du Seigneur (*forma et similitudo*): il s’agit donc, pour l’âme, de *se con-former* “toujours plus à ce modèle venu du ciel”: “magis magisque conformari [...] formae, quae de caelo venit”²⁹.

¹⁸ “*extera ista nigredo quae candorem operatur internum*” (*ibid.*, sermon 25, 6, p. 268; p. 269 pour la traduction).

¹⁹ Voir Tilliette, “*Nigra sum, sed formosa*”, 256-258.

²⁰ Bernard de Clairvaux, *Sermons sur le Cantique*, éd. cit., sermon 25, 5.

²¹ Cf. Robert Javelet, *Image et ressemblance au XII^e siècle, de saint Anselme à Alain de Lille* (Paris: Letouzé et Ané, 1967).

²² Bernard de Clairvaux, *Sermons sur le Cantique*, éd. cit., sermon 25, 9, p. 272 par exemple.

²³ *Ps* 44,3, cité par exemple dans *ibid.*, sermon 25, 8, p. 272.

²⁴ *Ibidem*; je traduis.

²⁵ Dans une moindre mesure, c’est aussi le cas pour ceux qui suivent.

²⁶ Sur les liens entre la forme et la beauté, je me permets de renvoyer aux pistes et références signalées dans *La Question de la beauté. Modes d’écriture et modes de pensée dans le discours romanesque du début du XIII^e siècle*, à paraître aux éditions Champion (2^e partie, chap. 1).

²⁷ Bernard de Clairvaux, *Sermons sur le Cantique*, éd. cit., sermon 25, 3, p. 262.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibid.*, sermon 27, 7, p. 330; p. 331 pour la traduction.

Or ce jeu sur les termes appartenant au paradigme de *forma*, fréquent chez Bernard, ne manque pas d'être problématique dans la traduction romane. En effet, comme les spécialistes l'ont montré³⁰, en français, le vocabulaire esthétique se constitue de manière originale: il ne reprend du lexique latin de la beauté que la famille de *bellus*, en augmentant son extension; les autres signifiants du beau dans la langue romane (*gente*, *cler*, plus tard *magnifique*, etc.) proviennent d'autres champs conceptuels et s'agrègent progressivement au champ esthétique, souvent par des glissements sémantiques. Autrement dit, la plus grande partie des mots latins désignant la qualité esthétique n'a pas été conservée par le français. Cette réduction lexicale est manifeste dans la traduction des *Sermons* de Bernard: sauf quelques cas sur lesquels je reviendrai, les paradigmes de *formositas* mais aussi de *pulchritudo*³¹, de *species*³², de *decor*³³ sont tous rendus par l'adjectif *bel* et le substantif *beauté*. "Ge sui noire, mais ge sui bele" (*La traduction en prose française*, éd. cit., sermon 25, p. 151), dit la version romane. Le sème de "forme", présent dans l'adjectif *formosa*, disparaît de la traduction. Il en va de même pour l'expression de la laideur: *deformis* est traduit par *lait*³⁴.

On le voit, pour ce commentaire, c'est avant tout sur le plan lexical que le transfert du *Cantique* dans les lettres françaises pose des problèmes. Comment dire la beauté de l'épouse, beauté toute intérieure et analogique de la *forma Dei*, dans une langue dont le lexique esthétique est relativement réduit? Dans cette traduction, qui procède mot à mot, le sens spirituel du *Cantique* peut-il être conservé ou faut-il conclure que la densité herméneutique de l'exégèse bernardine l'empêche de se couler dans cette langue romane du tournant des XII^e et XIII^e siècles?

En réalité, tout se passe comme si la *mise en roman* du commentaire cistercien conduisait au contraire la langue à s'adapter à cette matière spirituelle voire à se *transformer* sous l'effet de cette rencontre. La traduction déploie en effet différentes stratégies, qui témoignent de sa "créativité" et de sa capacité à s'inventer. Dans le cadre de cette étude, je me contenterai de deux exemples.

Dans un premier temps, on peut avoir l'impression que la disparition de la variété des termes esthétiques latins nuit à la pensée de Bernard. Après avoir rappelé le "nigra sum, sed formosa", le texte-source donne ainsi:

³⁰ Voir surtout Otto Ducháček, *L'évolution de l'articulation linguistique du domaine esthétique du latin au français contemporain* (Brno: Univerzita J.E. Purkyně, 1978), Opera Universitatis Purkynianæ Brunensis. Facultas philosophica.

³¹ Par exemple: "cum pulchritudine [...] compositionis" (Bernard de Clairvaux, *Sermons sur le Cantique*, éd. cit., sermon 25, 3, p. 262): "avec la bealteit de sa faiture" (*La traduction en prose française*, éd. cit., sermon 25, p. 152).

³² Par exemple: "auri species" (Bernard de Clairvaux, *Sermons sur le Cantique*, éd. cit., sermon 25, 6, p. 268): "bealtez d'oir" (*La traduction en prose française*, éd. cit., sermon 25, p. 154).

³³ Par exemple: "decorem [...] et gratiam" (Bernard de Clairvaux, *Sermons sur le Cantique*, éd. cit., sermon 25, 3, p. 262): "bealteit u grasce" (*La traduction en prose française*, éd. cit., sermon 25, p. 152).

³⁴ Voir Bernard de Clairvaux, *Sermons sur le Cantique*, éd. cit., sermon 25, 3, p. 262, et, pour la traduction romane (éd. cit.), sermon 25, p. 152.

“Nullane in his verbis repugnantia est? Absit. Propter simplices dico, qui inter colorem et *formam* discernere non noverunt, cum *forma* ad compositionem pertineat, nigredo color sit. Non omne denique quod nigrum est, continuo et *deforme* est”.³⁵ (Bernard de Clairvaux, *Sermons sur le Cantique*, éd. cit., sermon 25, 3, p. 262)

Noirceur et *formositas* ne sont pas contradictoires puisque la beauté-*formositas* relève de la *forme*, de la *compositio*. Or la version française ne conserve pas le lien morphologique entre *formosa* et *forma*:

Ge sui noire, mais bele. At dont nule contrarieteit en cez choses? Non. Por les simples lo di ge, ki ne sevent departir entre la color et la *bealteit*, ja soit ce ke la *bealteit* atenget a la faiture et la noirors a la color. Tot ce ke noir est n'est mie manés lait. (*La traduction en prose française*, éd. cit., sermon 25, p. 152)

En rendant *formosa* par *bele* et *forma* par *bealteit*, la traduction perd l'inscription de *nigra* et *formosa* dans les deux catégories que sont la *couleur* et la *forme*. On pourrait éventuellement voir dans le substantif *faiture*, qui translate de manière intéressante *compositio*, une reprise de certains des sèmes contenus dans *forma*. La perspective est en fait légèrement différente: *faiture*, à la différence de *forma*, réfère à un procès ou à son résultat³⁶. Plus largement, ce qui s'impose surtout, c'est que la disparition de *forma* au début de cette exégèse menace au fond tout l'édifice lexical et interprétatif autour de la *formositas*.

Dans la suite du commentaire en langue romane, il est néanmoins plusieurs exemples où le traducteur, contrairement à ses habitudes, recourt au lexique français de la *forme*. De manière significative, cela se produit au moment où est établie une ressemblance entre la beauté et la noirceur de l'épouse et celles de l'Époux. Cette noirceur, dit Bernard, est la *forma et similitudo Domini* (Bernard de Clairvaux, *Sermons sur le Cantique*, éd. cit., sermon 25, 8, p. 272): en français, “la forme et la semblance de nostre Sanior” (*La traduction en prose française*, éd. cit., sermon 25, p. 155). De même, la référence à Isaïe (*Is* 53,3.2), “non erat ei species neque decor” (Bernard de Clairvaux, *Sermons sur le Cantique*, éd. cit., sermon 25, 8, p. 272), est reprise ainsi: “ne forme ne bealteit n'astoit en lui” (*La traduction en prose française*, éd. cit., sermon 25, p. 155-156). Certes, le latin coordonne ici et dans d'autres passages semblables³⁷ deux substantifs esthétiques mais, dans cette traduction très cohérente et systématique, *species* est habituellement traduit par *beauté*.

³⁵ “Y a-t-il là quelque contradiction? Pas du tout. Je le dis pour les simples, qui ne savent pas distinguer entre la couleur et la forme. La forme relève de la structure, tandis que la noirceur n'est qu'une couleur. Or, tout ce qui est noir n'est pas toujours difforme” (p. 263).

³⁶ *Faiture* < *factura* (Walther von Wartburg, hrsg., *Französisches etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes* [désormais FEW], Tübingen: J.C.B. Mohr - P. Siebeck, 1922–, Bd. III, 362).

³⁷ Par exemple “Vraiment noirs, a cui n'eret ne forme ne beatez” (*La traduction en prose française*, éd. cit., sermon 25, p. 156) pour “Niger plane, cui non erat species, neque decor” (Bernard de Clairvaux, *Sermons sur le Cantique*, éd. cit., sermon 25, 9, p. 272-274).

L'introduction du lexique français de la *forme* semble s'expliquer par le lien entre l'interprétation de la beauté de l'épouse et la théologie de l'image: la beauté-*formositas* de l'âme tient à sa *forme* et à sa *semblance* christiques. Un terme montrerait particulièrement combien la langue romane s'adapte à cette lecture spirituelle du *Cantique*: dans le sermon 27, il est indiqué que l'épouse "s'efforce de [...] ressembler dans la vie" à ceux qui contemplent son bien-aimé dans le ciel. Le texte latin emploie un dérivé de *forma*: "studet conformare vivendo" (Bernard de Clairvaux, *Sermons sur le Cantique*, éd. cit., sermon 27, 4, p. 322). La traduction française indique: "si studioit ke ele soit a ceaz conformee par vie" (*La traduction en prose française*, éd. cit., sermon 27, p. 172). Dans cette translation qui, ailleurs, peut traduire *conformare* par *faire semblant*³⁸, le participe passé *conformee* est très étonnant. Au demeurant, si l'on en croit les dictionnaires, il s'agit là de la première attestation du mot dans la langue dite vulgaire³⁹. Son emploi s'expliquerait par le fait que le commentaire bernardin indexe la beauté-*formositas* de l'épouse à une pensée de la *forme*: c'est le contexte exégétique autour de l'adjectif *formosa* qui justifierait l'introduction de ce calque latin⁴⁰. Malgré toutes les précautions qu'il convient de prendre avec la notion de *néologie* au Moyen Âge⁴¹, on pourrait sans doute faire l'hypothèse que, au contact des sermons sur le *Cantique* et soumise à l'exigence d'exprimer la qualité esthétique dans le cadre de la théologie de l'image, la langue romane en vient à s'enrichir et à se *conformer*, elle aussi, à cette *autre* conception de la beauté.

Il ne s'agit toutefois pas de dire que cet accroissement lexical vient essentiellement de mots empruntés au latin comme dans le cas de *conformer*; il est le plus souvent permis par l'introduction de mots construits, rares ou non attestés ailleurs, de formation spécifiquement romane⁴². À la faveur de la topique de l'opposition entre *intus* et *foris*, se développe ainsi dans les sermons 25 à

³⁸ Par exemple "Unde magis magisque conformari satagit formae, quae de caelo venit" (*ibid.*, sermon 27, 7, p. 330): "Par tant se poinet ele miéz et miéz de soi *faire semblant* a la forme ki del ciel vint" (*La traduction en prose française*, éd. cit., sermon 27, p. 174).

³⁹ C'est ce qu'indique le *Trésor de la langue française* et A. Tobler und E. Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch* (Wiesbaden: F. Steiner, 1925-), t. II, col. 683. Voir aussi *FEW*, Bd. II, 1043.

⁴⁰ Selon le glossaire établi par Gregory Stewart, un seul autre passage propose le verbe *conformer* employé avec cette acception. De manière révélatrice, le texte latin correspondant, sous-tendu par la théologie de l'image et la reprise de Gn 1,26, rappelle la possibilité d'une conversion spirituelle, qui est une *réforme* ou une *conformation* à la forme formatrice. Adossé au lexique de la ressemblance (*similitudo*, *imago*), le sermon de Bernard (éd. cit., sermon 21, 6, p. 158) repose ainsi sur un jeu complexe entre *forma*, *conformari*, *reformare/reformari*. La traduction de ce passage, qui repose donc lui aussi sur le lien morphologique et ontologique entre *forma* et *conformare*, donne également *forme*, *conformer*, *reformer* (*La traduction en prose française*, éd. cit., sermon 21, p. 120).

⁴¹ Cf. Frédéric Duval, "Les néologismes", dans Galderisi, *Translations médiévales*, vol. I, 499-534.

⁴² Cette deuxième piste, qui ne peut pas être développée dans le cadre de cette étude, a été approfondie lors d'une intervention dans le séminaire "Diptyque": "Parler de Dieu en

28 tout un vocabulaire français qui, grâce à des adjectifs construits par suffixation notamment, permet de marquer la polarisation spatiale de la beauté (beauté extérieure/beauté intérieure).

Par tant, se ele est noire defors, ele est bele devenz.⁴³ (*La traduction en prose française*, éd. cit., sermon 25, p. 154)

Par tant despitet a droit tote la cure des sainz l’aornement et lo vain aparellement de son deforien home, ki est corrupuz, si soi delivre del tot et ensonge a aorner et enbelir lo deventrien, celui ki est a l’ymagene Deu. (*ibid.*)

Ne fait mie vraiment a despitier es sainz ceste deforiene noirors, ki fait la deventriene blancor. (*ibid.*)

Le paradigme de l’intériorité est particulièrement riche puisqu’on trouve aussi l’adverbe *deventrienement* (*ibid.*, sermon 33, p. 229) et le substantif *deventrieneiteit* (*ibid.*, sermon 23, p. 139 par exemple). Mais ce sont les adjectifs, surtout, qui saturent le texte et qui, comme dans les exemples donnés, apportent une précision sémantique qui réduit l’extension, très large, du substantif. De là, si l’adjectif *bel* et le nom *beauté* sont omniprésents dans les textes de langue romane, la qualité esthétique, ici, ne se dit pas exactement de la même manière que celle des *gentes dames* des romans contemporains; elle se dit dans une langue *inédicté* (puisque de nombreux termes n’ont pas été conservés), qui se rapproche d’un lexique spécialisé.

On le voit, ces sermons constituent un défi, et en particulier un défi lexical, pour l’écriture romane – qui fait montre de sa plasticité pour accueillir les interprétations bernardines. Mais cette difficulté tient sans doute autant à l’identité du livre commenté (le *Cantique des cantiques*) qu’à la forme de l’exégèse qui est celle du texte-source.

2. “TRANSLATION” LINGUISTIQUE ET TENTATION ROMANESQUE? LE “ROMANZ” DU CANTIQUE DES CANTIQUES

Dans le transfert linguistique du chant de Salomon, d’autres modalités peuvent apparaître: c’est ce que montre une autre *mise en roman*, datée de la fin du XII^e siècle également⁴⁴. Il s’agit d’une traduction-adaptation voire

français au XII^e siècle: l’émergence d’un discours mystique dans une langue nouvelle?” (à paraître dans un ouvrage dirigé par Marie-Christine Gomez-Géraud et Jean-René Valette).

⁴³ *Devenz < ab intus* (*FEW*, Bd. XXIV, 33).

⁴⁴ Pour une présentation de ce texte, voir Bonnard, *Les traductions de la Bible*, 152 s., ainsi que l’introduction de *The Song of Songs. A Twelfth-Century French Version*, ed. by Cedric E. Pickford (London - New York - Toronto: Oxford University Press, 1974). Selon l’éditeur, le texte a été composé entre 1176 et 1187 (le manuscrit est du XIII^e siècle).

d'un "poème" à tendance exégétique "dont le Cantique des Cantiques sert de base"⁴⁵. Le texte est conservé dans un manuscrit unique (Le Mans, BM, 173) et il est parfois attribué à Landri de Waben.

À la différence de la précédente, cette translation ne se donne pas comme un exposé doctrinal et, de manière corollaire, la question de l'"invention" d'une langue de spécialité se pose beaucoup moins. C'est que, si on en croit le texte, ce "saint livre" (*The Song of Songs*, éd. cit., v. 1⁴⁶) est écrit pour une dame⁴⁷ et il est sans doute destiné à un public plus large et plus mixte que la traduction de Bernard⁴⁸.

Tout commence par une présentation de la "matere" (*ibid.*):

L'amor dont il ici parole / N'est pas del siecle, n'est pas fole, / Enz est amors e bone e sainte. (*ibid.*, vv. 11-13)

Est également indiquée la manière dont il faut lire "cist romanz" (*ibid.*, v. 3505): si les propos qui suivent sont ceux de "Jhesu Crist e [de] s'amie" (*ibid.*, v. 23), le prologue précise d'emblée:

L'amie, ço est Sainte Eglise, / O l'arme sainte bien aprise.⁴⁹ (*ibid.*, vv. 27-28)

On reconnaît ici les deux grandes orientations interprétatives concernant l'épouse. Cette traduction du livre de Salomon commence donc par exposer les principes de la lecture, une lecture qui doit "atteindre l'au-delà de la lettre"⁵⁰, qui doit, selon les mots du traducteur, "La flor entendre de la letre" (*ibid.*, v. 82). Le poème se déploie ensuite en suivant le texte scripturaire: au plan matériel, comme le montrent les indications de l'éditeur, les versets latins du *Cantique* sont inscrits dans les marges, en face des développements que la langue romane consacre à chacun d'entre eux. Tous ces éléments (le rappel des sens possibles et l'inscription du texte latin) définissent un cadre qui impose, pour ainsi dire, une "herméneutique restreinte": le mode de lecture de cette traduction biblique est indiqué, il s'agit de la comprendre selon l'interprétation spirituelle qu'on retrouve ailleurs. Dans ce mouvement de transfert

⁴⁵ Françoise Vieliard, "The *Song of Songs*. A Twelfth-Century French Version', edited from Ms. 173 of the Bibliothèque municipale of Le Mans by Cedric E. Pickford", *Bibliothèque de l'École des Chartes* 2, 133 (1975): 386. Sur le genre de la paraphrase biblique dont relève ce texte, voir Guy Lobrichon, *La Bible au Moyen Âge* (Paris: Picard, 2003), Les médiévistes français, 194-210.

⁴⁶ Les citations seront données d'après l'édition de Cedric E. Pickford en tenant compte des remarques et des corrections proposées dans les recensions de Vieliard, "The *Song of Songs*", 386-387, de Jacques Paul, *Revue historique* 253 (1975): 228-229, et de Geneviève Hasenohr, *Cahiers de civilisation médiévale* 75 (juillet-septembre 1976): 289-293.

⁴⁷ *The Song of Songs*, éd. cit., vv. 2367-2378 et 3495-3501.

⁴⁸ Voir Cedric E. Pickford, "Introduction", dans *The Song of Songs*, éd. cit., XXII-XXIV.

⁴⁹ Voir aussi les vv. 1989-1990: "La sainte arme, c'est la pulcele / Cui Nostre Sire espose apele".

⁵⁰ Christopher Lucken, "L'or dans l'art", *Médiévales* 11 (1986): 23.

linguistique et conformément à certaines décisions ecclésiastiques, ce n'est pas seulement le texte qui est donné, mais aussi son sens⁵¹.

Et pourtant, dans cette *mise en roman*, on ne manque pas de percevoir ce qu'on pourrait appeler une poussée du narratif ou, plus précisément, un développement du sens littéral. La critique a pu voir dans cette translation linguistique un transfert générique et une échappée vers le romanesque⁵² ou vers la littérature courtoise⁵³. Et, de fait, dans ce *Cantique* vernaculaire, l'épouse ou l'*amica* de la *Vulgate* devient aussi bien l'"espeuse" (*ibid.*, v. 48) que la "damoisele preuz et sage" (*ibid.*, v. 209) ou l'"amie" (*ibid.*, v. 680) quand l'Époux est donné comme l'"amis" (*ibid.*, v. 2423) ou "li sire⁵⁴ debonaire" (*ibid.*, v. 30), qui peut parler "asez cortoisement" (*ibid.*, v. 393)⁵⁵. La situation de l'âme en cette terre peut, de même, rappeler les souffrances de l'amour de loin⁵⁶ tandis que le portrait de beauté de la figure féminine (*ibid.*, vv. 560-576), assumé par le roi, peut dans une certaine mesure être rapproché des descriptions romanesques, qui soulignent elles aussi la *convenance* entre le *dedans* et le *defors*⁵⁷.

Pour autant, comme le note Geneviève Hasenohr, il n'est sans doute pas fondé de donner au substantif "romanz" employé à la fin de la *translation* (*ibid.*, v. 3505) un sens générique⁵⁸: c'est l'acception linguistique du mot qui est ici actualisée. Mais, dans cette paraphrase romane du *Cantique*, on assiste à une poussée du narratif ou, plus exactement, à un développement du scénario amoureux (scénario qui est celui du sens littéral), qui régit une sorte de partition chorale. Le canevas proposé par le texte latin, lequel encadre (au sens matériel du terme) la version romane, est amplifié par des passages

⁵¹ C'est ce qui permet d'expliquer, dans la définition des destinataires de la translation, l'exclusion des enfants: "Mais tant requier que cist romanz / Unkes ne viegne en main d'enfant" (*The Song of Songs*, éd. cit., vv. 3505-3506). Les enfants, ailleurs donnés comme "Chaus [...] Ki comencié n'ont a amer" (*ibid.*, vv. 239-240), n'ont pas cette expérience de l'amour qui semble nécessaire pour acquérir les compétences de lecture induites par le chant de Salomon. Sur ce point, voir Lucken, "L'or dans l'art".

⁵² Voir en particulier Pickford, "Introduction", *The Song of Songs*, éd. cit.

⁵³ Voir Lucken, "L'or dans l'art", 28, et, selon une perspective différente, Tony Hunt, "The *Song of Songs* and the Courtly Literature", dans Glyn S. Burgess, ed., *Court and Poet* (Liverpool: Francis Cairns, 1981), 189-196.

⁵⁴ Sur le sémantisme de *sire* (qui désigne aussi bien Dieu que le grand laïc), voir en particulier Joseph Morsel, *L'Aristocratie médiévale (V^e-XV^e siècles)* (Paris: Armand Colin, 2004), Collection U. Histoire, 162.

⁵⁵ De même, dans la version romane, les *adolescentule* (*Ct* 1,2) deviennent des "jovenceles" (v. 231) ou des "puceles" (v. 284).

⁵⁶ "Ne puis mais autrement durer, / Ne puis sofrir ne endurer / Ke ja tant loinz soie de li, / Quar trop par en ai grant ennui. / Laira mi dunc tot tans doloir, / Quant je n'en ai cuer ne voloir, / Desirrier ne altre pensee, / Fors a lui estre racordee? / Repairs a moi, viengne e me baist" (*The Song of Songs*, éd. cit., vv. 66-75).

⁵⁷ Cf. *La Question de la beauté* cit.

⁵⁸ Hasenohr, *Cahiers de civilisation médiévale* cit., 290.

descriptifs⁵⁹ ou lyriques⁶⁰ ainsi que par des micro-récits⁶¹. Et ce sont sans doute des développements de ce type qui amènent à rapprocher le texte de la tradition romanesque ou courtoise: il y a là, me semble-t-il, un *effet de lecture* plus qu'une tentation romanesque. Au fond, cette *translation* serait travaillée par trois principes de structuration. Le premier est d'ordre scripturaire: la traduction suit le poème biblique, présent dans les marges. Le second ressortit à une nécessité herméneutique: l'interprétation spirituelle est donnée d'emblée et, pour ainsi dire, elle maintient son contrôle sur l'ensemble grâce à des retours réguliers sur la glose. Le dernier, enfin, correspond à ce que j'ai appelé la poussée du narratif⁶²: la version romane développe ce qui relève du sens littéral sans que jamais, semble-t-il, l'interprétation ne cesse de l'encadrer et de contenir cette poussée.

Le passage consacré à la noirceur et à la beauté de l'épouse est de ceux qui se trouvent au cœur de cette tension entre une écriture romane qui rappelle le romanesque ou la topique courtoise et l'activité d'un traducteur guidé par l'interprétation spirituelle. Les propos qui suivent sont attribués à l'épouse qui s'adresse aux "jovenceles" (*ibid.*, v. 292) afin de les rassurer:

– “Por Deu, fait ele, ne vos desplace, / Se vos veez ma brune face, / Se jo sui noire par defors, / Dedenz sui clere come ors. / Mes amis m’a descoloree, / Por cui jo sofre mainte colee. / Sovent m’en dist om grant laidures, / E fait choses ki molt sunt dures. / Faverkié unt li pecheur, / Desor men dos⁶³ a grant sejur. / Mais sofri por moi ennui, / E jo le vueil sofrir por lui. / Dedenz le cuer la o Deus voit / Est ma beltez, com estre doit. / Kar a lui sol vueil jo plaisir, / E de tot faire a sen plaisir”. / Ço dist l’Espouse a ses puceles / K’ele vult faire dedenz beles. (*ibid.*, vv. 295-312)

Dans ce développement qui, comme ailleurs, ne ressortit pas à une traduction littérale, on peut repérer quelques éléments qui, liés à l'esquisse de *descriptio puellae*, rappellent la tradition courtoise: la focalisation sur la *face* du personnage féminin, la comparaison avec l'or⁶⁴ et même la référence à la clarté. Certes, la valorisation de l'éclat et de toutes les formes de luminosité ne se manifeste pas seulement, au Moyen Âge, dans le champ romanesque⁶⁵; la

⁵⁹ Par exemple *The Song of Songs*, éd. cit., vv. 560-576.

⁶⁰ Par exemple *ibid.*, v. 129 s.

⁶¹ Par exemple *ibid.*, vv. 1083-1090.

⁶² Un indice de ce troisième principe d'organisation réside dans la manière dont le texte articule les différentes séquences à partir d'indications temporelles. L'écriture romane se déploie non seulement en suivant le texte latin et la logique herméneutique imposée par la signification spirituelle mais aussi en épousant la temporalité mise en place par l'intervention des différentes voix: “Après cez diz” (*ibid.*, v. 291), “À cez paroles” (*ibid.*, v. 680), “Après ces moz” (*ibid.*, v. 891), etc. Le vers 1287 (“Or revenons a la parole”) est emblématique de cette écriture linéaire, ordonnée par l'échange des deux amants.

⁶³ “Supra dorsum meum fabricaverunt peccatores” (*Ps* 128,3).

⁶⁴ Cf. Lucken, “L’or dans l’art”.

⁶⁵ Voir par exemple Umberto Eco, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale* (1987), trad. fr. Maurice Javion (Paris: Grasset, 1997).

substitution de *clere* à *bele* semble toutefois, ici, pouvoir être rapprochée de la rhétorique de la description, dans laquelle les deux adjectifs peuvent commuter⁶⁶. Plus encore, *clere* paraît faire système avec *brune*: dans le *Roman de la Rose*, par exemple, la couleur brune est donnée comme le contraire de la clarté ou de la blancheur⁶⁷. Le passage semble travaillé par une traduction romane et peut-être même ici romanesque du binôme *nigra/formosa*, rendu par *brune* et *clere*. On ne peut toutefois pas exclure que cette *brunor* relève également de la logique scripturaire: le verset 5 du *Cantique*⁶⁸ n’est pas donné dans les marges du manuscrit mais on reconnaît sa présence dans cette strophe, avec le calque verbal *descolorer*: *brune* pourrait aussi s’expliquer par l’adjectif latin *fusca*.

Ce qui importe surtout, c’est que le développement “romanesque” du *nigra/formosa* est comme empêché par l’interprétation commune du *Cantique*. Le couple *brune/clere* ne remplace pas complètement l’opposition *noire* (*ibid.*, v. 297) / *bealtez* (*ibid.*, v. 308) et on reconnaît les principes explicatifs de la formule scripturaire: la distinction *par defors* / *dedenz*⁶⁹, au centre d’un chiasme (*ibid.*, vv. 297-298), la référence au regard divin, seul capable d’apprécier la beauté intérieure⁷⁰ (“Dedenz le cuer la o Deus voit / Est ma beltez”, *ibid.*, vv. 307-308). Plus encore, le passage central semble entièrement commandé par la glose, qu’il s’agisse de l’identification de l’auteur de la “décoloration” (“Mes amis m’a descoloree”) ⁷¹ ou de la référence aux *colees* et aux *laidures*: la noirceur-*brunor* de l’épouse est celle de la persécution ⁷².

⁶⁶ J’ai essayé de le montrer dans *La Question de la beauté* cit.

⁶⁷ J’adresse tous mes remerciements à Jean-René Valette pour cette piste. Voir ainsi le portrait de Beauté dans le *Roman de la Rose*: “el ne fu obscure ne brune, / mes reluisant come la lune” (Guillaume de Lorris, *Le Roman de la Rose*, éd. par Félix Lecoy, Paris: Champion, 1983, Classiques français du Moyen Âge, t. I, vv. 995-996). Le manuscrit édité par Armand Strubel donne: “El ne fu obscure ne brune, / Ainz fu clere comme la lune” (Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, d’après les manuscrits BN 12786 et BN 378, Paris: Librairie générale française, 1992, Le Livre de poche. Lettres gothiques, vv. 992-993). De même, pour la description de Franchise: “Aprés toz ceus se tint Franchise, / qui n’estoit pas brune ne bise, / ainz estoit blanche plus que nois” (éd. Lecoy, vv. 1189-1191).

⁶⁸ “Nolite me considerare quod fusca sim / quia decoloravit me sol” (*Ct* 1,5).

⁶⁹ Sur cette tradition, que les spécialistes rapportent à Origène, voir Tilliette, “Nigra sum, sed formosa”, 256 s.

⁷⁰ “Nigra sum exterius; pulcherrima vero, et formosa interius. Nigra videtur homini, quod videt; pulcherrima quod hominem latet. Homo enim faciem, Deus autem corda considerat” (Bruno de Segni, *Expositio in Cantica Cantecorum*, PL 164, col. 1237).

⁷¹ “Nolite me considerare in hoc tantummodo quod fusca sim exterius et estu tribulationum macerata atque denigrata, sed considerate causam: quia sol, id est amor solis iusticiae, decoloravit me, id est causa est cur sim fusca et exterius deturpata” (Anselme de Laon, *Commentaire du Cantique des cantiques*, ms BNF, lat. 568, fol. 8v, cité par Dahan, “Nigra sum, sed formosa”, 20, note 28).

⁷² Voir Bernard de Clairvaux, *Sermons sur le Cantique*, éd. cit., sermon 28, 13, p. 372-375. Cette référence, comme celles qui sont données dans les notes précédentes, n’est pas à considérer comme une source de la traduction romane. Ces éléments visent à montrer l’importance, pour ce passage, de la tradition exégétique et de ses grandes orientations interprétatives.

Faut-il alors placer le texte, lieu de rencontre entre les deux éléments hétérogènes que sont le *Cantique* et une scripturalité romane déjà inscrite dans une tradition amoureuse, sous le signe de la perturbation? Il me semble qu'on peut plutôt voir dans cette réécriture la présence d'un double principe de cohérence. Les vers centraux du passage peuvent se lire aussi bien comme l'évocation d'une *pucele* qui souffre par amour et désire se soumettre à la volonté de celui qu'elle aime que comme la référence à l'âme, dont les tribulations sur terre lui permettent de gagner en beauté et d'unir sa volonté à celle de Dieu. Selon ma proposition, cette paraphrase vernaculaire du *Cantique*, par le déploiement de l'histoire d'amour en germe dans le sens littéral, produit du double sens et participe d'une poétique de l'équivocité (qui n'est pas sans rappeler l'"énigme"⁷³ du poème attribué à Salomon, lequel décrit "une histoire d'amour dans le langage même de l'amour, une action qui prévaut sur ses agents, lesquels ne sont pas clairement identifiés, ni sûrement identifiables"⁷⁴) – même si la glose, sans cesse, contrôle la signification et empêche l'actualisation de certaines des potentialités sémantiques contenues dans la *mise en roman*.

3. "TRANSLATION" GÉNÉRIQUE ET CONVERSION HERMÉNEUTIQUE: LA "QUESTE DEL SAINT GRAAL"

Le dernier texte que je veux mentionner, la *Queste del saint Graal*⁷⁵, est, quant à lui, pleinement un roman arthurien, qui intègre, selon des modalités originales, la formule du *Cantique*. On peut se demander si, dans ce contexte générique, l'interprétation maintient son contrôle – d'autant que la noirceur-beauté de l'épouse rencontre ici la beauté topique de la demoiselle arthurienne dans un espace cyclique. La *Queste*, roman du premier tiers du XIII^e siècle et souvent considéré, depuis les études fondatrices d'Albert Pauphilet et d'Étienne Gilson, comme sous-tendu par la pensée cistercienne⁷⁶, est en effet l'avant-dernier volet d'un vaste cycle parfois appelé le *Lancelot-Graal*: dans les romans précédents, conformément aux attentes du genre, les chevaliers rencontrent des personnages féminins invariablement beaux, qui tiennent leur qualité esthétique de la blancheur de leur teint et de la blondeur de leurs cheveux, semblables à l'or.

⁷³ Cf. Pelletier, *Lectures du Cantique des cantiques*.

⁷⁴ Jean-Louis Chrétien, *Symbolique du corps. La tradition chrétienne du "Cantique des cantiques"* (Paris: PUF, 2005), 291.

⁷⁵ *La Queste del Saint Graal, roman du XIII^e siècle* (1923), éd. par Albert Pauphilet (Paris: Champion, 1978), Classiques français du Moyen Âge.

⁷⁶ Albert Pauphilet, *Études sur la Queste del Saint Graal attribuée à Gautier Map* [1921], (Paris: Champion, 1980), et Étienne Gilson, "La mystique de la grâce dans la 'Queste del Saint Graal'", *Romania* 51 (1925): 312-347.

Le passage que je veux examiner est constitué de plusieurs moments:

- (1) Le point de départ est un songe de Bohort, un des élus du Graal: il voit

du oïsel dont li uns estoit si blans come cisne et ausi granz, et cisne resambloit bien. Et li autres ert noirs a merveilles, si n'ert mie de grant corsaige. Et il le resgardoit, si li sembloit une cornille; *mes* molt ert bele de la nerté qu'ele avoit. (*Queste del Saint Graal*, éd. cit., 170-171)

Chacun des deux oiseaux prend la parole, le premier déclarant notamment: “Je sui si blans *et* si biax et puis assez plus que tu ne cuides” (*ibid.*, 171). Comme l'oiseau blanc, l'oiseau noir réclame que Bohort le serve et il ajoute: “Saches que mielz vaut ma nerté qu'autrui blanchor ne fait” (*ibid.*). Les deux volatiles disparaissent, laissant le personnage en attente de la *senefiance* de cette “merveilleuse aventure” (*ibid.*, 182).

On constate, dès ce premier moment, les jeux de reprises et d'écarts avec le verset du *Cantique*: suppression du personnage féminin, remplacé par un oiseau (l'oiseau noir), qui associe en lui, à la faveur de la conjonction adversative *mes*, noirceur et beauté; dédoublement (un oiseau blanc *et* beau accompagne l'oiseau noir).

- (2) Après quelques nouvelles aventures⁷⁷, Bohort rencontre un homme en apparence de religieux qui lui expose une première interprétation du songe: l'oiseau blanc “senefie une damoiselle” amoureuse de Bohort et elle risque de mourir de douleur si celui-ci l’“escondi[t]” (*ibid.*, 179); “li noirs oisiax senefie [le] grant pechié” (*ibid.*) de Bohort, celui qui l'invitera à refuser l'amour de la demoiselle afin de préserver sa chasteté.

Cette explication du songe, qui est en réalité le fait d'un faux herméneute, présente un haut degré de cohérence si on considère le cadre romanesque et cyclique qui est le sien. Comme dans d'autres épisodes du cycle⁷⁸ qui reposent sur un contraste chromatique entre le blanc et le noir, la noirceur est interprétée de manière négative, à la différence de la blancheur. De même, dans le système de valeurs du début du cycle, refuser l'amour d'une demoiselle peut bien apparaître comme une faute courtoise. Selon cette perspective, cette première glose paraît conforme au programme romanesque. En réalité, c'est seulement du point de vue de l'interprétation du *Cantique*, dont la référence est présente en creux, que les paroles de cet herméneute sont problématiques. Certes, on retrouve grâce à cette première fausse *senefiance* la figure féminine que le rêve avait éclipsée et la noirceur peut, dans certaines exégèses, être comprise comme le signe du péché. Mais le commentaire du faux religieux

⁷⁷ Celles-ci, en réalité, ne sont pas sans relation avec la résolution du songe; il est toutefois impossible de développer dans le cadre de ce travail.

⁷⁸ Voir par exemple le tournoi symbolique auquel participe Lancelot ainsi que l'explication qui suit: *Queste del Saint Graal*, éd. cit., 140-144.

ne prend pas en compte le caractère contradictoire des paroles de l'oiseau noir: "*mes molt ert bele de la nerté qu'ele avoit*". Au fond, seule la référence indirecte au *Cantique* dans le rêve marque le décrochage: l'explication donnée par cet herméneute est valide au sein de la *doxa* ou du système de valeurs du cycle romanesque; elle ne l'est plus quand on entend la référence au poème scripturaire et surtout à son exégèse, qui s'attache à justifier ce qui est avant tout un énoncé paradoxal, articulé autour de la conjonction "mes"⁷⁹.

(3) Dans un troisième temps, une aventure réalise, pour ainsi dire, ce que le songe et la première explication avaient annoncé: une belle demoiselle offre son amour à Bohort, qui le refuse. Elle se suicide avec ses compagnes. "Esbahiz" (*ibid.*, 182), Bohort se signe: tout ce qui l'entourait disparaît, ce qui révèle qu'il vient d'échapper à un piège diabolique⁸⁰.

(4) Bohort parvient enfin dans une abbaye où il rencontre un "vrai" prêtre qui accepte de lui indiquer la *senefiance* de son songe:

Par le noir oisel qui vos vint veoir doit len entendre Sainte Eglyse, qui dist: "Je suis noire mes je suis bele: sachiez que mielz valt ma nerté que autrui blancheur ne fet". Par le blanc oisel qui avoit semblance de cisne doit len entendre l'ane-mi, et si vos dirai coment. Li cisnes est blans par defors et noirs par dedenz.⁸¹ (*ibid.*, 185)

L'herméneute identifie alors cet oiseau blanc du songe au faux religieux, lui qui était blanc en apparence mais, intérieurement, "si noirs et si horribles d'ordures et de pechiez qu'il engigne trop malement le monde" (*ibid.*, 186).

Cette interprétation présente l'exact contrepoint de la précédente, qui valorisait la blancheur. Mais c'est cette deuxième explication que le roman présente comme valide, non en vertu d'un principe de cohérence interne, à l'intérieur du cycle, mais bien selon une donnée extérieure: la conformité au *Cantique* et à ses principales orientations exégétiques (prise en compte de la contradiction de l'énoncé, identification de la figure noire à l'Église, jeux d'opposition entre *semblance* et vérité et entre *defors* et *dedenz*). Que le poème scripturaire soit, pour ainsi dire, l'étalon qui permette de mesurer la

⁷⁹ Ces éléments s'inspirent des suggestions de Jean-René Valette.

⁸⁰ La réalisation de ce que le faux ermite avait expliqué montre la validité relative de son explication; c'est la disparition finale qui en révèle le caractère mensonger et diabolique.

⁸¹ Cette glose est également à mettre en relation avec certains développements des bestiaires. Cf. Mireille Demaules, "Le songeur, l'interprète et le songe dans le *Lancelot-Graal*", dans Nathalie Dauvois et Jean-Philippe Groperrin, éd., *Songes et songeurs (XIII^e-XVIII^e siècle)* (Laval: Presses de l'Université de Laval, 2003), 40-41. Je me permets également de renvoyer à mon article "Le 'blanc oisel' dans quelques textes des XII^e et XIII^e siècles: du signe au leurre", dans Chantal Connochie-Bourgne, éd., *Déduits d'oiseaux au Moyen Âge*, Actes du 32^e Colloque du CUERMA (Aix-en-Provence: Presses de l'Université de Provence, 2009), Senefiance, 111-122.

valeur de la *senefiance* ne va pas sans poser des problèmes au plan microtextuel, à l'échelle de ce passage romanesque. La comparaison entre le récit et sa *senefiance* montre en effet que le vrai religieux force les données du songe en attribuant à l'oiseau noir des paroles qui n'ont pas été mentionnées dans le premier volet: “Je suis noire mes je suis bele”. La formule du *Cantique* et toutes les données interprétatives qu'elle convoque paraissent ici nécessaires pour garantir la bonne *senefiance*⁸².

De la présentation de cet épisode organisé autour du *nigra/formosa* du chant de Salomon, deux pistes ressortent: elles concernent les effets produits par l'insertion de la formule du *Cantique* dans le roman.

La première concerne l'écriture romanesque: comme ailleurs, l'interprétation spirituelle du poème préexiste, pour ainsi dire, à sa reprise en langue vernaculaire et elle lui est indissociable. Ce n'est d'ailleurs peut-être pas un hasard si la *Queste*, qui s'écrit régulièrement en doublant le récit d'une aventure d'un dialogue consacré à sa glose⁸³, est sans doute le roman de cette époque qui est le plus tissé de références au chant de Salomon. Pour autant, dans ce contexte romanesque, ce contrôle, indéniable, de la signification n'est pas incompatible avec des stratégies de variations ou de réinventions narratives. Le “sens littéral”, dans la *Queste*, ne concerne pas vraiment un personnage féminin mais deux oiseaux⁸⁴ et, bien plus, ainsi que le montrent les quatre volets de l'épisode, le roman produit, à partir d'un sens final donné, un grand nombre d'épisodes narratifs, qui s'émancipent du canevas du *Cantique*. Davantage encore que dans la traduction évoquée juste avant, cette signification contrainte ou préétablie est ici génératrice de récits.

Cette productivité narrative n'est pas le seul effet de la rencontre du *Cantique* et du roman arthurien, qui a aussi des conséquences sur le plan de la lecture et de la construction du sens. La signification spirituelle du poème

⁸² Et il est intéressant de constater que cette autre cohérence, externe, est assurée par la présence de la formule du *Cantique*, non dans la présentation du sens littéral, mais dans la glose.

⁸³ Cf. Tzvetan Todorov, “La quête du récit”, dans *Poétique de la prose* (Paris: Seuil, 1971); *Poétique* (1971), 129-150.

⁸⁴ À titre d'hypothèse, on peut en effet se demander si ce cadre romanesque et cyclique, qui interroge la valeur de la beauté féminine (valeur proclamée dans le reste du cycle, plus décrite dans la *Queste*), n'impose pas, au fond, un détour par les oiseaux – comme si naisait de la greffe du *nigra/formosa* sur la matière arthurienne un impératif de réinvention, une jonction de variation du “sens littéral” à laquelle le récit du songe devait se soumettre. Dans tous les cas, au plan du “sens littéral”, la suppression de la figure féminine, remplacée par un oiseau et reléguée dans le champ de la fausse glose, témoigne de la primauté de l'interprétation spirituelle et du pouvoir de celle-ci sur la “fabrique” du sens littéral. Le sens du *Cantique* est au fond “contrôlé par la narrativisation” (selon une formule de Christian Biet, que je remercie sincèrement pour ses remarques): insérée dans un songe (ce qui suffit à signaler que la vérité n'est pas dans la lettre), l'apparition de l'oiseau noir mais beau n'offre pas les mêmes risques interprétatifs que le personnage féminin du chant de Salomon. Le volatile n'est pas un signe potentiellement érotique ou sensuel: c'est ce que montre précisément la dénonciation de l'herméneute diabolique.

n'éclaire pas seulement l'épisode du songe de Bohort; ce contrôle interprétatif s'exerce aussi sur toute la suite du roman. Ainsi, par exemple, de la mention du sommeil de Galaad sur le lit de la nef de Salomon (*ibid.*, 275) – que le *Cantique* amène à comprendre comme un sommeil symbolique de l'union spirituelle. Guide du sens, le poème scripturaire participe de ce que j'appellerai la conversion herméneutique du roman arthurien: l'aventure, désormais, est intérieure et le parcours d'amour du héros mène au divin et à l'extase mystique. Placé sous le signe de l'amour spirituel, le roman chevaleresque devient, même pour des héros chevaliers et un public laïque, un roman de l'amour de Dieu. En cela, si la rencontre entre cette matière biblique et la matière romane arthurienne ne modifie pas vraiment le sens assigné au chant de Salomon, elle participe toutefois d'une profonde transformation des données romanesques⁸⁵. Le bouleversement introduit par la greffe d'une signification spirituelle extérieure est même plus important encore et on pourrait parler d'une véritable "prise de contrôle" du sens de ce cycle. Certes, la *Queste* est un récit arthurien à orientation mystique; mais, selon ce que Patrick Moran appelle un phénomène de rétro-conversion⁸⁶, ce roman va jusqu'à invalider la lecture de tous les romans cycliques précédents et imposer une relecture de ce matériau narratif selon une perspective spirituelle. Il en est ainsi de la beauté: la dernière interprétation concernant l'oiseau noir, seule interprétation véritable selon la *Queste*, conteste tout ce que les autres romans avaient enseigné – que la beauté provient de la blancheur du teint et qu'elle est le signe extérieur et sûr d'une beauté intérieure. Prolongeant l'interprétation du *Cantique* selon laquelle la noirceur du *dehors* recouvre la beauté du *dedens*, le vrai religieux explique que la blancheur du cygne est l'enveloppe de sa noirceur. Le lecteur est alors comme Bohort: il comprend que les *semblances* qu'il croyait fiables ne sont que des leurres, il comprend que la *doxa* et le système de valeurs patiemment mis en place depuis le début du cycle ont été renversés par la reprise d'une courte formule paradoxale qui associe beauté et noirceur.

Autrement dit, dans cette fiction, si la stabilité de la glose est génératrice de récits, elle en vient dans le même temps à *subvertir* ou à *convertir* spirituellement le roman d'aventures.

Il semble, pour conclure, que ces reprises romanes de la formule du *Cantique* manifestent les pouvoirs de l'interprétation. Les mots du chant attribué

⁸⁵ Bien entendu, l'insertion de la formule du *Cantique* n'est pas la cause de cette métamorphose: il s'agit là de l'une des manifestations d'une mutation que l'on pourrait qualifier d'éthique ou d'idéologique.

⁸⁶ Il s'agit d'un phénomène "de révision en profondeur, non pas des données narratives du reste du cycle, mais du sens qu'il faut donner à ces données" (Patrick Moran, *Lectures cycliques. Le réseau inter-romanesque dans les cycles du Graal du XIII^e siècle*, Paris: Champion, 2014, Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, 422). Ce développement doit beaucoup aux travaux de Patrick Moran.

à Salomon peuvent être traduits, ce qui entraîne de plus ou moins grandes modifications sémantiques: de *nigra/formosa*, on passe à *noire/belle* ou *brune/clere*. Le sens littéral peut même être altéré ou modifié: on a ainsi pu voir dans la traduction vernaculaire du *Cantique* la tentation de bâtir un “roman du *Cantique*”; la *Queste*, quant elle, fait de l’épouse un oiseau noir ... De manière un peu paradoxale, c’est peut-être là, dans l’espace délimité par le sens littéral, que l’écriture romane trouve à s’épanouir. C’est en tout cas là, dans deux des textes examinés, que le poème génère du récit.

Quant au sens général que le Moyen Âge prête au *Cantique*, celui-ci se caractérise par sa grande stabilité et sa toute-puissance. Indépendamment de la question du public des œuvres, cette hégémonie de la signification spirituelle pourrait contribuer à expliquer pourquoi, au tournant des XII^e et XIII^e siècles, le poème scripturaire est *mis en roman* dans ces trois textes aux genres si différents: par définition, la traduction des sermons de Bernard ne peut omettre l’exégèse du poème; la deuxième traduction est ce qu’on appelle une traduction-adaptation: elle ne se contente pas de translater, elle commente et interprète les énoncés bibliques. Quant à la *Queste*, le roman se distingue au sein du corpus arthurien par sa tendance à juxtaposer l’aventure et sa *senefiance*, le récit et sa glose – et il va parfois jusqu’à mettre en scène la glose de la glose. Il y aurait donc une affinité entre ces formes de l’écriture romane et l’exigence interprétative contenue dans le *Cantique*.

Dans ces textes composés en français, le pouvoir de la signification semble tel que la matière romane en vient à se modifier ou à se renouveler pour accueillir le livre scripturaire et son interprétation. Pour reprendre des propos d’Étienne Gilson⁸⁷ sur un sujet connexe, on pourrait dire que, lorsque le *Cantique des cantiques* fait son entrée dans les lettres françaises, il *reform*e cette littérature vernaculaire à son image.

⁸⁷ L’auteur, qui s’intéresse à l’articulation entre la littérature amoureuse et les textes bernardins, déclare: “la littérature mystique du XII^e siècle complète harmonieusement sa littérature profane et la couronne, et elle va bientôt la reformer à son image” (Étienne Gilson, *La Théologie mystique de saint Bernard*, Paris: Vrin, 1947, Études de philosophie médiévale, 14). Reprenant cette formule à propos de Marguerite Porete, Jean-René Valette indique que, cette fois, “la littérature courtoise reforme à son image la littérature mystique” (“Marguerite Porete et la confrontation des discours”, *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* 23, 2012: 287).