



HAL
open science

Les objets miroirs du récit dans la tradition européenne des aventures de Floire et de Blanche fleur

Sofia Lodén, Vanessa Obry

► **To cite this version:**

Sofia Lodén, Vanessa Obry. Les objets miroirs du récit dans la tradition européenne des aventures de Floire et de Blanche fleur. Luc Fraisse et Eric Wessler. L'œuvre et ses miniatures. Les objets autoréflexifs dans la littérature européenne, 307, Classiques Garnier, pp.523-555, 2018, Rencontres, 978-2-406-06359-9. hal-01853141

HAL Id: hal-01853141

<https://hal.science/hal-01853141>

Submitted on 2 Aug 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les objets miroirs du récit dans la tradition européenne des aventures de Floire et de Blanchefleur

Alors que Floire, héritier d'un roi païen, s'est épris de la chrétienne Blanchefleur, les parents du premier cherchent un moyen de séparer les jeunes amants. Ils conviennent de vendre Blanchefleur à des marchands, puis d'ériger un tombeau en son honneur, afin de faire croire à Floire que sa bien-aimée est morte. C'est alors qu'interviennent dans les aventures de ces enfants telles qu'elles sont relatées en français dans le *Conte de Floire et de Blanchefleur*, deux objets à la dimension autoréflexive évidente. D'une part, la demoiselle est échangée contre une coupe d'or sur laquelle sont représentés le Jugement de Pâris et la guerre de Troie : or les amours de Pâris et Hélène apparaissent à la fois, par leur ardeur, comme le modèle de l'amour unissant les héros du *Conte*, et, par leur issue, comme le contre-modèle auquel Floire et Blanchefleur parviendront à échapper. En tant que reflet inversé de l'intrigue et monnaie d'échange que l'on retrouve plus loin dans le récit, la coupe constitue un objet-clé de l'œuvre. D'autre part, le cénotaphe, dont le texte vante la magnificence, est aussi un objet magique avec, en son sommet, des automates représentant les deux héros éponymes, unis dans baiser et un échange de paroles amoureuses qu'un merveilleux mécanisme rend éternels. Il représente, cette fois, la véritable issue du récit idyllique : l'union des amants. Ces objets prennent place dans la première partie des aventures, celle qui évoque la séparation des amants, avant que le départ de Floire pour Babylone ne conduise à leurs retrouvailles. Si chacun d'eux représente une partie du destin des jeunes gens, leur association reflète l'ensemble du récit, des possibles qu'il ouvre à sa conclusion positive.

L'histoire de ces amants, au carrefour de différentes traditions et trouvant probablement sa source dans des récits orientaux¹, remporte un très grand succès à l'époque médiévale, qui se mesure au grand nombre de versions qui en ont été composées dans toute l'Europe : chaque texte revisité, à sa manière, dans sa propre langue et dans un contexte nouveau, le périple des jeunes amants. Dans la présente étude, nous explorerons le devenir des deux objets présentés ci-dessus, dans une sélection de versions européennes de l'histoire de Floire et de Blanchefleur : les exemples choisis permettront d'observer différents domaines linguistiques et divers contextes historiques, mais sans prétention à l'exhaustivité. Il s'agira de mettre en lumière les traits à la fois communs et divergents des descriptions de la coupe et du tombeau, en nous interrogeant sur l'existence d'une image « commune » de ces objets. Nous nous demanderons ainsi dans quelle mesure la destinée de ces objets autoréflexifs témoigne d'interprétations singulières de l'aventure des héros.

1. Floire et Blanchefleur en Europe

Composé en langue d'Oïl vers 1150, le *Conte de Floire et de Blanchefleur*², aussi appelé « version aristocratique » ou « Version I », est le plus ancien texte qui soit parvenu jusqu'à nous, grâce à quatre manuscrits, dont les plus complets reproduisent ses

¹ LEGROS, Huguette, *La Rose et le Lys. Étude littéraire du Conte de Floire et Blanchefleur*, Aix-en-Provence, Publications du CUER MA, Senefiance n°31, 1992, p. 20.

² L'édition la plus récente est celle de Jean-Luc Leclanche (*Le Conte de Floire et de Blanchefleur*, éd. Jean-Luc Leclanche, Paris, Champion, Classiques Moyen Âge, 2003.). Les passages mentionnés ci-dessus y occupent les v. 428-504 et v. 543-660.

quelques 3300 vers. Le plus ancien, appelé V (Vatican, Bibliothèque Palatine, latinus, 1971), copié dans la première moitié du XIII^e siècle, est fragmentaire. Le manuscrit A (Paris, BnF, fr 375), célèbre pour la vaste compilation de romans en vers qu'il contient, date du dernier quart du XIII^e siècle. Le manuscrit C (BnF fr 12 562) constitue une copie assez fidèle de A, rédigée au XV^e siècle. Enfin, le *Conte* apparaît dans un manuscrit de la première moitié du XIV^e siècle, B (Paris, BnF fr 1447)³. Ces manuscrits témoignent, selon Jean-Luc Leclanche, de l'existence de deux traditions : l'une étant représentée par V et l'autre par A, B et C. Dans le manuscrit V, le cénotaphe de Blanchefleur est mentionné en quelques vers, mais il n'est pas du tout décrit, alors qu'il l'est longuement dans A, B et C. La coupe est quant à elle l'objet de descriptions très proches dans tous les témoins. Une seconde version française, « Version II », « version populaire » ou encore *Roman de Floire et de Blanchefleur*⁴, est composée un peu plus tardivement, mais toujours au XII^e siècle. L'unique manuscrit qui en témoigne comprend à la fois une description de la coupe et du cénotaphe, mais toutes deux sont abrégées par rapport à A, B et C⁵, alors que l'ensemble du texte est légèrement plus long que celui de la première version⁶.

Dès la fin du XII^e siècle et pendant de nombreuses décennies encore, les aventures de Floire et de Blanchefleur sont adaptées dans toute l'Europe. Puisque les versions françaises sont les plus anciennes par leur date de composition, elles peuvent apparaître comme le point d'origine des différentes directions suivies par les remaniements de l'histoire. C'est ainsi que dans leurs éditions, parues au XIX^e siècle, des deux textes français et de celui de Konrad Fleck, Édélstand du Ménil et Emil Sommer expliquent les divergences dans la tradition européenne par le rapprochement tantôt avec la version I, tantôt avec la version II⁷. Jean-Luc Leclanche distingue les textes de première génération, inspirés directement de la version I, et les autres, inspirés de la version II ou de ses premières réécritures. Ce critique sépare aussi, parmi les récits en relation avec le plus ancien texte français, les versions dites « insulaires », apparentées au manuscrit V, et les versions dites « continentales », apparentées aux manuscrits A, B et C⁸.

Mais la question des sources s'avère d'autant plus épineuse que les différentes versions sont souvent conservées dans des manuscrits tardifs, et les travaux plus récents de Patricia Grieve, qui se fondent sur l'étude d'une chronique espagnole, suggèrent que cette circulation européenne trouve sa source dans des textes antérieurs aux versions françaises, et notamment dans des témoins ibériques⁹. Les versions françaises, ainsi que leurs variations manuscrites, ne seraient donc pas des prototypes expliquant les différences entre les réécritures ultérieures, mais les représentants de l'évolution déjà entamée d'une tradition plus ancienne. Cette hypothèse permet en effet de résoudre

³ On trouve une transcription de A, B et V dans LECLANCHE, Jean-Luc, *Contribution à l'étude de la transmission des plus anciennes œuvres romanesques françaises, un cas privilégié : Floire et Blanchefleur*, Lille, Service de reproduction des thèses, 1980, tome I.

⁴ *Floire et Blanchefleur. Seconde version*, éd. Margaret M. Pelan, Paris, Ophrys, 1975.

⁵ Selon Jean-Luc Leclanche, il est difficile de décider si cette seconde version se fonde sur la famille des manuscrits A et B de la première, en abrégant la description du tombeau, ou si elle développe la description en s'inspirant de la famille du manuscrit V : dans la deuxième hypothèse, la description que l'on trouve parfois dans la Version I serait un ajout sous l'influence de la Version II (*op. cit.*, tome II, p. 80).

⁶ Le manuscrit Paris, BnF, Français 19152 ne contient pas la fin du roman et comporte pourtant 3448 vers.

⁷ *Floire et Blanchefleur, poèmes du XIII^e siècle*, éd. Édélstand Du Ménil, Paris, Jannet, 1856, p. XXVIII sq. ; Konrad Fleck, *Flore und Blanscheflur*, éd. Emil Sommer, Quedlinburg und Leipzig, Gottfried Basse, 1846, Vorrede.

⁸ Leclanche, Jean-Luc, *op. cit.*, tome II, p. 83-113.

⁹ GRIEVE, Patricia Ellen, *Floire and Blanchflor and the European Romance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

certaines incohérences que font apparaître les schémas précédents¹⁰. L'objectif de notre travail n'est pas de remettre en cause ou de contribuer aux études sur la filiation entre les différentes versions. Nous nous appuyerons sur les conclusions les plus fermes des travaux sur la tradition textuelle, pour adopter une démarche quelque peu différente : il s'agira de montrer en quoi le traitement des objets que sont la coupe d'or et le tombeau de Blanche fleur participent d'un acte de réception active de la matière narrative.

Dans le domaine germanique, la transmission du récit commence dès la fin du XII^e siècle, avec un texte communément appelé le *Trierer Floyris*, dont quelques fragments contenant les épisodes babyloniens en dialecte bas-rhénan ont été conservés, et se prolonge jusqu'au XV^e siècle¹¹. Nous nous intéresserons plus particulièrement à deux textes. D'une part, la version la plus célèbre du domaine allemand, composée vers 1200 par Konrad Fleck en moyen haut-allemand et conservée de manière fragmentaire dans deux témoins des XIII^e et XIV^e siècles, ainsi que dans deux manuscrits complets plus tardifs (XV^e siècle). Le lien établi par Jean-Luc Leclanche entre ce texte et la famille des manuscrits A et B du *Conte* français est nuancé par l'éditrice la plus récente¹². L'ensemble du récit y subit une amplification considérable puisqu'il occupe près de 8000 vers, et cet allongement concerne aussi les passages sur la coupe et le tombeau. D'autre part, nous nous intéresserons à une version en moyen bas-allemand, datant du XIV^e siècle et intitulée *Flos und Blankeflos*¹³. Probablement inspirée des Versions I et II françaises – c'est du moins l'hypothèse de Jean-Luc Leclanche –, ce texte très bref (environ 1300 vers), conservé dans cinq manuscrits du XV^e siècle et un fragment du siècle XIII^e siècle¹⁴, contient deux descriptions fortement abrégées de la coupe et du tombeau de Blanche fleur.

C'est au début du XIII^e siècle que le texte en vieux norrois *Flores saga ok Blankiflur*¹⁵ inaugure la tradition scandinave. À la différence des autres récits cités, il s'agit cette fois d'une version en prose du conte français. Mis à part quelques fragments anciens, la saga norroise a été conservée dans des copies islandaises plus tardives (dont seulement un manuscrit est complet) qui semblent abrégé leur original, ce qui complexifie toute comparaison. Au début XIV^e siècle, la version suédoise *Flores och Blanzefflor*¹⁶, incluse dans le groupe de textes communément appelé les *Eufemiavisor* « Chansons d'Eufemia », en référence à leur commanditaire, la reine de Norvège Eufemia, s'inspire de cette saga. Même si les chercheurs s'accordent sur le fait que le texte suédois a été traduit de la saga norroise, il existe une différence majeure entre les deux versions : *Flores och Blanzefflor* est écrit en vers, 2192 au total, et s'intègre, de cette façon, dans une autre tradition textuelle. Le texte suédois est conservé dans quatre manuscrits du XV^e siècle ainsi que dans un fragment de 79 vers, datant d'environ 1350.

¹⁰ Pour une bonne synthèse sur l'histoire de la critique de la tradition européenne, voir aussi l'introduction à l'édition du texte de Konrad Fleck par Christine Putzo (Konrad Fleck, *Flore und Blanche fleur. Text und Untersuchungen*, éd. Christine Putzo, Berlin / München / Boston, De Gruyter, 2015, p. 1-20). Il s'agira de notre édition de référence pour le texte de Konrad Fleck.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 8 sq.

¹³ *Flos unde Blankeflos*, dans *Die Stockholmer Handschrift Cod. Holm. Vu 73*, éd. Loek Geeraedts, Wien, Böhlau Verlag, 1984.

¹⁴ L'édition de Loek Geeraedts que nous utilisons rend compte du contenu du manuscrit de Stockholm (Cod. Holm. Vu 73). Sur les différences entre les versions et le contexte de diffusion du texte, voir notamment DE BRUIJN, Elisabeth, « Give The Reader Something to Drink : Performativity in the Middle Low German *Flos unde Blankeflos* », *Neophilologus*, 96-1, 2012, p. 81-101.

¹⁵ *Flóres saga ok Blankiflúr*, éd. Eugen Kölbing, Halle, Niemeyer, 1896.

¹⁶ *Flores och Blanzefflor*, éd. Emil Olson, Stockholm, Svenska fornskriftsällskapet, 1956.

Il est à son tour la source d'une traduction danoise, dont deux manuscrits sont parvenus jusqu'à nous. Les textes norrois et suédois, sur lesquels nous nous attarderons, appartiennent aux versions que Jean-Luc Leclanche qualifie d'« insulaires », apparentées au manuscrit V de la Version I. Cela explique la taille réduite de la description du tombeau de Blanche fleur. La coupe d'or est, quant à elle, l'objet d'une description abrégée. Ces versions ont des points communs avec le texte de moyen-anglais du XIII^e siècle, *Floris and Blancheflour*¹⁷, qui est conservé dans quatre manuscrits et abrège considérablement le *Conte*. Selon Erik Kooper, le manuscrit original, aujourd'hui perdu, était composé d'environ 1200 vers, soit un tiers de la source française.

Enfin, nous aborderons le domaine italien avec le *Cantare di Fiorio e Bianciflore*¹⁸, texte anonyme de la première moitié du XIII^e siècle et très probablement inspiré des versions françaises I et II. Le *Cantare* est conservé dans cinq manuscrits et plusieurs imprimés. Nous ferons aussi quelques remarques sur l'œuvre à la fois célèbre et à part de Boccace, *Il Filocolo* (1340-1345)¹⁹.

Cette sélection, certes incomplète, parmi les nombreuses versions existantes, témoigne cependant de la diversité des modalités de reprise de la même matière. Les versions retenues pour la présente étude constituent donc l'ensemble suivant²⁰ :

- Version I (*Conte de Floire et de Blanche fleur*) :
 - langue : français
 - date : milieu du XII^e siècle
 - description de la coupe : environ 70 vers dans tous les manuscrits
 - description du tombeau : environ 110 vers dans A, B, C ; absente de V.
- Version II (*Roman de Floire et de Blanche fleur*)
 - langue : français
 - date : fin du XII^e siècle
 - description de la coupe : 14 vers
 - description du tombeau : 36 vers.
- Konrad Fleck, *Flore und Blansche flur*
 - langue : moyen haut-allemand
 - date : vers 1200
 - description de la coupe : 117 vers
 - description du tombeau : 176 vers.
- *Flos unde Blankeflos*
 - langue : moyen bas-allemand
 - date : XIV^e siècle
 - description de la coupe : 12 vers
 - description du tombeau : 31 vers.
- *Flores saga ok Blankiflur*
 - langue : norrois

¹⁷ *Floris and Blancheflour*, dans *Sentimental and Humorous Romances*, éd. Erik Kooper, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications, 2005.

¹⁸ *Il cantare di Fiorio e Bianciflore*, éd. Vincenzo Crescini, Bologna, Romagnoli, 1889-99. Réimpression Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1969.

¹⁹ Giovanni Boccaccio, *Filocolo*, éd. Antonio Enzo Quaglio, Milano, Mondadori, 1967. Réimpression 1998.

²⁰ Nous n'aborderons ni les versions néerlandaises, ni les textes espagnols bien étudiés par Patricia Grieve, ni la version grecque inspirée du *Cantare*, et laisserons de côté les mises en prose, adaptations et traductions plus tardives.

- date : XIII^e siècle
- description de la coupe : 22 lignes en prose
- description du tombeau : 2 lignes en prose.
- *Flores och Blanche-Flor*
 - langue : suédois
 - date : début du XIV^e siècle
 - description de la coupe : 24 vers
 - description du tombeau : 4 vers.
- *Floris and Blanche-Flor*
 - langue : moyen anglais
 - date : XIII^e siècle
 - description de la coupe : 21 vers
 - description du tombeau : 10 vers.
- *Cantare di Fiorio e Biancifiore*
 - langue : italien
 - date : XIII^e siècle
 - description de la coupe : 3 vers
 - description du tombeau : 3 vers.
- Boccace, *Il Filocolo*
 - langue : italien
 - date : XIV^e siècle
 - description de la coupe : 3 lignes en prose
 - description du tombeau : 3 lignes en prose.

2. La coupe et le tombeau comme œuvres d'arts : le devenir de l'*ekphrasis*

Dans tous les textes considérés, quelle que soit l'étendue de la description, la coupe est assimilée à une œuvre d'art. Ce trait inscrit la première version française dans la mouvance des romans d'Antiquité qui lui sont contemporains²¹. La technique de l'*ekphrasis* permet de mettre en valeur la richesse des matériaux ainsi que la qualité de l'objet et réunit l'ensemble des versions du récit. Dans le *Conte*, le narrateur constate :

ainc a plus ciere ne but home.

A grant merveille fu bien faite (v. 438-439, leçon commune aux trois manuscrits)

« Jamais homme n'avait bu à plus riche coupe. C'était un ouvrage admirable²² ».

Les matériaux sont riches, l'escarboucle étincelle, l'oiseau d'or tient une pierre précieuse et l'écrin est tellement lumineux qu'il pourrait aider à distinguer un vin clair d'un vin aromatisé à l'hysope. Cette richesse de la coupe est retenue dans chacun des autres textes. La description abrégée de la seconde version française, où le seul matériau cité est l'or, est introduite par une hyperbole faisant écho au texte antérieur :

²¹ MORA-LEBRUN, Francine, « Le *Conte de Floire et Blanche-Flor* peut-il être considéré comme un roman d'Antiquité ? », dans *Romans d'Antiquité et littérature du Nord. Mélanges offerts à Aimé Petit*, dir. Sarah Baudelle-Michels, Marie-Madeleine Castellani, Philippe Logié et Emmanuelle Poulain-Gautret, Paris, Champion, 2007, p. 613-626.

²² Les traductions de la version I sont celles de Jean-Luc Leclanche. Toutes les autres sont des traductions personnelles.

Sofia Lodén, Vanessa Obry, "Les objets miroirs du récit dans la tradition européenne des aventures de Floire et de Blanche fleur", dans *L'œuvre et ses miniatures. Les objets autoréflexifs dans la littérature européenne*, dir. Luc Fraisse et Eric Wessler, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 523-555.

Preprint

*Et une coupe bien ouverte ;
Onques sa per ne fu trouvée.
Onques nus hon ne vit sa per.* (v. 1356-1358)

« Et une coupe façonnée avec soin ; jamais on ne trouva son égale, jamais homme n'en vit de semblable ».

Chez Konrad Fleck, qui amplifie toute la description de la coupe, l'escarboucle se voit entourée de multiples pierres :

*dannoch was daz werc rîche
dezîeret lobelîche
mit edelem gesteine
grôz unde kleine* (v. 1655-1658)

« De plus, l'œuvre était riche et digne d'éloges, ornée de pierres précieuses, grandes et petites ».

La description très réduite de *Flos unde Blankeflos* en moyen-bas allemand s'attarde quant à elle sur la luminosité de l'escarboucle. La saga norroise et la traduction suédoise omettent la référence aux vins claires ou aromatisés, mais suivent pour le reste le français de près, tout en précisant la couleur des pierres tenues par l'oiseau d'or : « groenan gimstein » (la saga, p. 17, « une pierre précieuse verte »), « aff grøne færgo skino the » (le texte suédois, v. 315, « elles luisaient d'une couleur verte »). Le texte anglais, quant à lui, omet les vers sur l'oiseau d'or, mais retient la référence au vin (v. 174-175). Le *Cantare*, très sommaire dans sa description, se contente de décrire les matériaux de la coupe : « una copa d'ore e d'ariento, / ch' era dorata atorno a le sue brande » (p. 143) (« une coupe d'or et d'argent, dont les bordures étaient dorées »). Chez Boccace, qui, lui aussi, est très sommaire dans sa description de la coupe, nous trouvons une référence à une riche coupe, « cara per maesterio e per bellezza molto » (III : 45, « précieuse par son art et sa grande beauté »).

Lorsque le tombeau est décrit en détails (Version I A et B, Version II, textes allemands), il présente les mêmes caractéristiques esthétiques que la coupe. Même certaines des évocations les plus sommaires mentionnent la richesse de l'objet. Ainsi, le manuscrit V du *Conte*, sans doute le plus proche de la source de la traduction norroise, ne décrit pas le tombeau construit pour Blanche fleur mais mentionne seulement sa construction. Ceci explique pourquoi les versions scandinaves montrent, elles aussi, peu d'intérêt à l'égard du tombeau. Dans la saga, nous trouvons un court passage qui constate que le roi fit construire un tombeau en pierre, avec une épitaphe rappelant l'amour de Flóres pour Blankiflúr : « Þat lét konungr gera steinþró, ok lét ríta þetta á: Hér liggr undir en fagra Blankiflúr, sú er Flóres unni vel » (p. 20) (« Le roi fit alors construire un cercueil de pierre avec l'inscription suivante : 'Ci-dessous repose la belle Blankiflúr, que Flóres aimait beaucoup' »). Dans la traduction suédoise, quatre vers décrivent le même tombeau avec une inscription similaire :

*Eet hwalff aff gull lot konungin göra
ok ther a skrifua, som ij maghin hōra:
« Hær ligger the dōdhin slo ij hæel,
Blanzaflur, the Flores vnte væl. »* (v. 341-344)

« Le roi fit construire un tombeau d'or sur lequel il fit inscrire, comme vous pouvez l'entendre : 'Ici repose Blanche-Neige, emportée par la mort, et que Floire aimait beaucoup.' »

Cette fois, le monument n'est cependant pas en pierre mais en or. Dans la version anglaise, dix vers (209-218) décrivent le tombeau et son épitaphe. À la différence des versions scandinaves, la beauté de l'objet est davantage soulignée et le traducteur anglais précise l'endroit où le tombeau fut construit : « in a church » (v. 209, « dans un temple »). Le *Cantare* italien, quant à lui, contient uniquement trois vers faisant référence au tombeau : le roi fit faire « un monumento » à la fois en or et en argent, ce qui rappelle la description de la coupe, elle aussi en or et en argent. Chez Boccace, le roi ordonna que « una bellissima sepoltura d'intagliati marmi » (III : 57, « un très beau tombeau de marbre travaillé »).

Afin de mettre en valeur la qualité de la coupe, le narrateur de la première version française attribue sa fabrication à Vulcain (v. 442). Si le copiste du manuscrit B efface cette référence à la divinité antique en le remplaçant par « uns quens » (« un conte »), la qualité du travail du créateur est toujours soulignée, elle est même présentée comme surnaturelle : l'objet précieux est réalisé « par artimage » (« par magie »). La présence du dieu forgeron, aussi cité dans les versions scandinaves et chez Konrad Fleck mais pas dans les autres versions, souligne le talent nécessaire à la réalisation de l'objet : fabriquée par un artisan ou un artiste, puis décrite par les textes, l'objet n'en devient que plus facilement un reflet du récit dont la réalisation nécessite elle aussi du talent. Le texte anglais précise ainsi : « He that it made was no knave » (v. 166) (« celui qui le fit n'était pas un apprenti »), tandis que Konrad Fleck adjoint au nom de Vulcain une apposition, « ein smit » (un forgeron, ou, plus largement, un artisan²³, voir Belkin, 1971, p. 328-329). Dans ce même texte, la description du tombeau prête une attention particulière aux ouvriers appelés par le roi, puis attribue de nouveau sa conception à des figures antiques :

*ez macheten zwêne smide wîse,
Vulcân und Orphanus* (v. 2028-2029)

« Deux savants forgerons l'ont réalisé, Vulcain et Orphée²⁴. »

Le travail de l'artisan fait écho au travail littéraire des auteurs médiévaux et, dans un jeu de miroir, le valorise. Le lien entre la technique artisanale et l'art littéraire est accentué, dans les deux versions allemandes, par le rôle du narrateur qui, lorsqu'il se livre à l'exercice rhétorique de l'*ekphrasis*, se fait très présent et n'hésite pas à citer des sources textuelles :

und einen kopf des mich wundert (Konrad Fleck, v. 1554)

« et une coupe dont je m'émerveille »

*Nû hoerent wunder manicvalt,
als uns diu âventiure zalt* (*ibid.*, v. 1947-1948)

« Écoutez maintenant une merveille extraordinaire, comme l'histoire nous le raconte. »

²³ Voir BELKIN, Johanna, « Das mechanische Menschenbild in der Floredichtung Konrad Flecks », *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 100, 4, 1971, p. 328-329.

²⁴ Selon Johanna Belkin, la convocation d'Orphée est liée à la magie et au merveilleux (*ibid.*, p. 325-346).

Sofia Lodén, Vanessa Obry, "Les objets miroirs du récit dans la tradition européenne des aventures de Floire et de Blanchefleur", dans *L'œuvre et ses miniatures. Les objets autoréflexifs dans la littérature européenne*, dir. Luc Fraisse et Eric Wessler, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 523-555.

Preprint

*Ik wyl uw seyghen van des nappes art
de umme blankeflosse gheuen wart (Flos unde Blankeflos, v. 251-252)*

« Je veux vous parler de la fabrication de la coupe qui avait été échangée contre Blanchefleur »

Also vns dat fransoycyssche wyl leren (ibid., v. 369)

« Comme nous l'apprend le français. »

La qualité de la coupe et du tombeau tient aussi, dans la plupart des versions, à leur dimension figurative : à l'image du texte qui les décrit, ils contiennent des fragments de récit et représentent des personnages.

3. L'histoire de Troie : ornement ou figuration du cœur des héros ?

Les motifs troyens présents sur la coupe occupent une place centrale dans la description de la première version française. Ce texte évoque successivement Troie assaillie par les Grecs, l'enlèvement d'Hélène par Pâris, la poursuite de l'armée grecque et le Jugement de Pâris. Ce dernier épisode est le plus développé et se conclut en rappelant la grandeur de l'amour de Pâris :

*Et tres bien mostroit la peinture
l'amor Paris et la grant cure,
com il ses nés aparilloit
et com por li par mer nagoit (v. 479-482)*

« Et la scène exprimait bien l'amour de Pâris et son ardeur, alors qu'il préparait ses navires ou que pour elle il traversait la mer. »

L'ordre chronologique de l'histoire de Troie est bouleversé, au profit d'une interprétation amoureuse : le récit historique s'apparente à une remontée aux origines et le principe organisateur sur lequel s'arrête le texte est le sentiment de Pâris pour Hélène. Ces motifs troyens sont donc loin d'être simplement décoratifs ; ils ont une portée symbolique et la place qu'y prend la relation amoureuse permet l'analogie avec le destin de Floire et de Blanchefleur²⁵. Si Pâris et Hélène sont à la fois les modèles, par la profondeur de leur amour, et les contre-modèles, par leur destin malheureux, des héros du *Conte*, leur histoire relatée de cette manière se conclut, elle aussi, par une union. Un peu plus loin, alors qu'il est hébergé par son hôte Daire, Floire observe la coupe :

*Flores a le coupe esgardee
qui por Blanceflor fu donee,
qui devant lui fu tote plaine
de plus cler vin que n'est fontaine :
Helaine i ert, comment Paris
le tint par le main, ses amis (v. 1693-1698)*

²⁵ Huguette Legros l'exprime en ces termes : « Le jugement de Pâris orne le couvercle de la coupe ; le récit qu'en fait l'auteur n'est pas original, mais il semble vouloir faire un rapprochement entre le choix de Pâris et celui de Floire. Junon offre à Pâris 'plenté de grant avoir' et Pallas 'prouesse et savoir', or il dédaigne l'une et l'autre comme Floire renonce aux richesses de son père et à ses études pour partir à la recherche de Blancheflor. Le choix de Pâris, comme celui de Floire, est l'amour. » (Legros, *op. cit.*, p. 85)

Sofia Lodén, Vanessa Obry, "Les objets miroirs du récit dans la tradition européenne des aventures de Floire et de Blanchefleur", dans *L'œuvre et ses miniatures. Les objets autoréflexifs dans la littérature européenne*, dir. Luc Fraisse et Eric Wessler, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 523-555.

Preprint

« Floire a regardé la coupe qui avait été donnée en échange de Blanchefleur, et qui se trouvait devant lui, remplie d'un vin plus clair que de l'eau de source. On y voyait Hélène, que Pâris, son amant, tenait par la main. »

L'attention se centre plus précisément encore sur Hélène et Pâris. La vue du couple antique amène immédiatement le héros à une prise de conscience, grâce à l'intervention d'une allégorie, Amour, qui s'adresse à lui :

*El regarder qu'il fist l'ymage,
Amors ralume son corage, se li dist :
« Or aies envie : ci en maine Paris s'amie.
(Ha ! Diex ! verrai jou ja le jor
k'ensi en maigne Blanceflor ?)
Diva, Floires ! après mangier
te doit tes ostes consillier »* (v. 1707-1714)

« Tandis qu'il contemplait cette scène, Amour ralluma la flamme dans son cœur :
'Prends exemple sur Pâris que tu vois ici emmener sa bien-aimée ! – Ah ! Dieu !
Pourrai-je voir le jour où j'emmènerai pareillement Blanchefleur ? – Allons, Floire !
Après le repas, ton hôte doit t'aider de ses conseils.' »

Après un parallélisme suggéré par la description de la coupe, Pâris devient, dans le discours direct de Floire, un modèle à suivre.

La seconde version française renforce encore ce jeu de miroir en ne conservant, de l'ensemble des événements antiques, que l'enlèvement d'Hélène par Pâris. Cependant, son évocation beaucoup moins positive d'un amour qualifié de « folie » donne une interprétation différente de l'analogie avec les héros Floire et Blanchefleur :

*Desor le bort qui si resplent
Fu devisé molt soltiment
Si con Helaine fu ravie
(Et) que Paris prist par folie* (v. 1362-1365)

« Sur le bord resplendissant était figuré avec minutie comment Hélène fut enlevée et quelle folie Pâris commit en l'emmenant. »

L'objet reste un reflet du récit, mais il se plie à la nouvelle tonalité que cette version lui confère : l'amour est certes victorieux, mais sa représentation s'éloigne de l'apaisement de l'idylle qui caractérise le *Conte*. La réunion des amants se fait au prix de rebondissements plus violents et d'actions militaires dont la guerre de Troie peut, à son tour, faire office de modèle.

Dans les versions étrangères, les motifs troyens incitent davantage à des adaptations et abréviations, leur portée symbolique étant modifiée ou réduite. Seul le texte en moyen-bas allemand, *Flos unde Blankeflos*, les passe sous silence lors de la première description de la coupe. Mais lorsque la représentation de la guerre de Troie est conservée, elle tend à perdre le lien étroit qu'elle entretient dans les versions françaises avec le couple de protagonistes et peut témoigner d'autres préoccupations. Le texte anglais mentionne, comme la Version II française, Pâris et Hélène, tandis que la guerre de Troie et le Jugement de Pâris sont omis :

*Ther was purtrayd on, y weene,
How Paryse ledde away the queene,*

Sofia Lodén, Vanessa Obry, "Les objets miroirs du récit dans la tradition européenne des aventures de Floire et de Blanchefleur", dans *L'œuvre et ses miniatures. Les objets autoréflexifs dans la littérature européenne*, dir. Luc Fraisse et Eric Wessler, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 523-555.

Preprint

*And on the covercle above
Purtrayde was ther both her love* (v. 167-170)

« Il y était dépeint, je pense, comment Pâris enleva la reine, et sur le couvercle leur amour était représenté. »

Ainsi, pour le traducteur anglais, c'est la composante amoureuse qui prime, et non les autres références. Cet exemple fait toutefois figure d'exception. En effet, la saga norroise mentionne les trois motifs dans le même ordre que dans la Version I, mais ne semble pas vouloir insister sur la ressemblance avec Floire et Blanchefleur :

En í kerinu var bardaginn fyrir Trója, hversu Grizkir brutu borgarveggina, ok hinir vörðuz innan, ok hversu Paris jarl leiddi Helenam, en bóndi hennar fór eptir henni ok fekk hana eigi. Þat var ok á, hversu Grizkir reru yfir hafit, en Agamemnon leiddi þá, ok mart annat, þat er hér er eigi talt. (p. 16)

« Sur la coupe était représentée la bataille de Troie : comment les Grecs détruisirent les remparts et comment ceux-ci furent défendus de l'intérieur ; comment Pâris enleva Héléne et comment le mari de cette dernière partit à sa suite sans la rattraper. On y voyait aussi comment les Grecs prirent la mer sous la commande d'Agamemnon, et bien d'autres choses, qui ne sont pas nommées ici. »

En affirmant que d'autres motifs étaient aussi dépeints sur la coupe, le traducteur norrois écarte en effet le symbolisme du texte français, considérant plutôt ces motifs comme de riches décorations parmi d'autres. En revanche, lorsque Flores observe la coupe, la vue du couple antique amène le chevalier à la même prise de conscience que dans le *Conte* :

Þá sá Flóres á kerit, hversu grafit var, svá sem Paris leiddi Elenam, unnustu sína; en þá tók ást at reyna hugskot hans, ok hugsaði hann þetta, at „Paris leiddi unnustu sína, en þú fer eigi þína. En mættir þú sjá þann dag, at þu leiddir svá Blankiflúr? Hversu má þat verða? En þú veizt enn eigi, vesall! hvar hon er. Júr, Flóres”, sagði hann, „vel má svá verða, þvíat húsbóndi þinn gefr þér gott ráð, þegar vér erum mettir.” (p. 43)

« Alors Flóres regarda la coupe, sur laquelle était gravé comment Pâris emmena Héléne, son amie; à ce moment-là, l'amour commença à submerger son cœur, et il se dit: 'Pâris emmena son amie, mais toi tu n'emmènes pas la tienne. Pourrais-tu faire la même chose un jour : emmener de la même façon Blankiflúr ? Comment pourrait-il se faire ? Toi, malheureux, tu ne sais pas encore où elle est. Si, Flóres, dit-il. Qu'il en soit ainsi, car tes hôtes te donneront bon conseil dès qu'ils seront rassasiés. »

La traduction suédoise ne retient quant à elle que la référence à la guerre de Troie et au Jugement de Pâris dans sa première description de la coupe, omettant Pâris et Héléne :

*A karith siælfift man skrifuith sa
the strid ther var ij Troia,
oc hurw gyrke munde roo
jwir haffwit a Gammens troo;
a lukith var ok skrifuith swo,
huru Pallas, Venus ok Iuno
thraetto om gull æple eet* (v. 303-309)

« Sur la coupe même on voyait une description de la bataille qui eut lieu à Troie, et comment les Grecs durent traverser la mer à la rame en se fiant à Agamemnon. Sur le couvercle on voyait comment Pallas, Vénus et Junon se disputèrent la pomme d'or. »

Les amants étant omis, le discours amoureux l'est également et les motifs troyens se trouvent clairement réduits à des ornements. Pâris et Hélène sont cependant présents dans le passage où Flores observe la coupe chez Daire (v. 900). Le traducteur suédois semble donc avoir oublié l'absence de Pâris et Hélène dans la première description pour l'insérer dans ce deuxième passage. Ceci reflète l'intérêt changeant du traducteur, se déplaçant, en fonction du contexte, de la richesse de la coupe à sa portée symbolique. Or, même si le texte suédois suit la saga norroise en conservant la référence au couple antique, il modifie, quelques vers plus loin, sans équivalent dans le texte norrois, la quête amoureuse en question :

*ok Darias, ther mik væl an;
han mik væghin visa kan,
huru iak min vilia fræmia ma,
skal thet mik til æro ga." (v. 907-910)*

« Et Darias, qui m'aime bien, peut me montrer le chemin, à savoir comment je peux accomplir ma volonté, ce sera à mon honneur. »

Ainsi, si Flores parvient à retrouver Blanzeflor, c'est avant tout une façon de faire accroître son honneur.

Le *Cantare* se contente de faire référence à « la storia di Troia la grande », écartant donc, lui aussi, toute ressemblance avec les personnages principaux. De même, Boccace écrit : « nel gambo e nel piè della quale con sottilissimo artificio tutta la troiana ruina era smaltata » (III : 45, « sur la jambe et le pied, toute la destruction de Troie avait été réalisée en émail avec une grande habileté »).

Konrad Fleck donne quant à lui une lecture singulière du passage. Les événements troyens sont rapportés dans l'ordre chronologique : on assiste d'abord au Jugement de Pâris, puis à l'enlèvement d'Hélène, enfin à la guerre de Troie et à la destruction de la cité. L'aspect historique prend ainsi le pas sur la dimension picturale : la présence en fin de description du Jugement de Pâris dans le *Conte* s'expliquait en effet par la place du dessin représentant l'action des trois déesses sur le couvercle de la coupe. La représentation des événements devient, dans le texte allemand, si proche de l'histoire antique qu'elle acquiert une fonction didactique :

*daz werc vas sô klâr
daz er seite viir wâr
(ein man der Troye nie gesach)
allez daz dâ vos geschach (v. 1651-1654)*

« L'œuvre était si claire qu'elle montrait en vérité – pour quelqu'un qui n'avait pas vu Troie – tout ce qui s'y était déroulé. »

Même si, lorsque Floire se trouve chez son hôte, la vue de la coupe ravive son amour et le pousse à l'action, le lien avec l'intrigue amoureuse semble momentanément perdu lors de la première évocation de l'objet, comme dans les versions scandinaves. Mais la description dotée d'une nouvelle fonction s'accorde bien, par ailleurs, avec l'ambition de cette œuvre totalisante, qui ne cesse d'amplifier les sources dont elle s'inspire.

L'infléchissement donné par Konrad Fleck à ce passage nous semble aussi éclairer l'opposition entre les textes français et la quasi-totalité des versions dans d'autres langues. Le rapport que le *Conte* établit entre la guerre de Troie et la problématique

amoureuse est à replacer dans le contexte de production de cette œuvre et témoigne, une nouvelle fois, de ses rapports avec les romans d'Antiquité. Le *Roman d'Énéas* est certainement l'œuvre qui associe le mieux le récit des conséquences de la guerre de Troie et une représentation renouvelée de l'amour, qui ouvre la voie aux développements à venir du genre romanesque. Si elles ne se placent pas dans une perspective exactement identique, les deux versions françaises témoignent d'un contexte culturel dans lequel les événements troyens s'associent naturellement aux motifs amoureux. Lorsque l'histoire de Floire et de Blanchefleur réapparaît hors de ce contexte littéraire, le sort des motifs troyens ne peut que différer.

C'est dans une perspective semblable que l'on pourrait interpréter le traitement de l'origine de la coupe. Celle-ci apparaît comme une image de la *translatio studii et imperii*, chère aux romans d'Antiquité et à la représentation médiévale des liens entretenus avec le prestigieux passé antique²⁶. Il s'agit en effet d'un objet emporté de Troie à Rome par Énée, puis conservé dans les trésors de l'empereur de Rome jusqu'à ce qu'il soit dérobé et parvienne aux marchands qui l'échangent contre Blanchefleur. Or le *Conte* français est le seul à donner à ce trajet de l'objet le statut d'élément encadrant de la description, puisque l'évocation des origines de la coupe occupe à la fois le début et la fin du passage. Certaines versions reprennent de manière fidèle mais plus sobre ce trajet de l'objet : les versions scandinaves et le texte anglais. D'autres omettent complètement ce trajet : la seconde version française, en effet moins influencée par le genre des romans d'Antiquité, *Flos unde Blankeflos*, le *Cantare* et *Il Filocolo*. Le texte de Konrad Fleck enfin évoque le vol de l'objet à Rome en début de passage, mais ne revient pas sur la question en concluant la description. Emil Sommer puis Roland Lane, constatant cette absence, y voyaient la suite logique de l'ajout de la destruction de Troie : la coupe ne pouvait pas venir d'une ville rasée²⁷. Mais la seule évocation de la guerre de Troie évoquait certainement, pour le public de la version française, sa destruction : la chute de la cité glorieuse est le point de départ de la *translatio* et la convocation d'Énée ne peut que le rappeler. Nous ferons plutôt l'hypothèse que cette question du transfert n'intéresse pas Konrad Fleck : la coupe est le dépositaire d'une connaissance du passé, elle ne participe pas à sa continuation. Ainsi, dans la première version française, le héros Floire peut prendre la suite d'Énée et rejouer l'histoire du transfert d'Est en Ouest qui accompagne le passage de la suprématie orientale antique à la grandeur de l'Occident chrétien : en se rendant à Babylone pour retrouver Blanchefleur, il rejoint le lieu oriental des origines, pour ensuite revenir, avec son amie, fonder un grand royaume chrétien dont il est le roi converti. Lorsqu'elle est conservée dans les autres versions, la question des origines confère aux jeunes amants le prestige d'une histoire antique que la coupe incarne, mais la dimension proprement réflexive du trajet parcouru par l'objet est perdue : aucun des autres personnages ne se présente comme un continuateur de la *translatio*.

4. Le tombeau : représentation des personnages et visions de la communication amoureuse

²⁶ « [Dans le *Conte de Floire et de Blanchefleur*] la notion de transfert est introduite grâce à la médiation d'une *ekphrasis*, la présentation et la description d'une œuvre d'art permettant de créer un effet de profondeur temporelle et de mise en perspective historique » (MORA-LEBRUN, Francine, "Metre en romanz" *Les Romans d'antiquité du XII^e siècle et leur postérité (XIII^e - XIV^e siècle)*, Paris, Champion, 2008, p. 243).

²⁷ SOMMER, Emil, éd. cit., introduction ; LANE, Roland, *The Old French 'Floire et Blancheflor' compared with the German and Dutch Adaptations, with special reference to Konrad Fleck's Poem*, thesis submitted to the University of Nottingham, 1977, p. 137.

La dimension réflexive du cénotaphe que les parents de Floire font ériger pour faire croire à la mort de Blanchefleur apparaît de manière plus évidente encore, puisqu'il est orné de deux automates à l'effigie des héros. En tant qu'objet ressemblant, il peut devenir le reflet du destin de Floire et de Blanchefleur. Lorsque le texte ne s'attarde pas sur la description du tombeau, dans les versions probablement héritées du manuscrit V de la première version française, l'objet est réduit à sa fonction narrative : c'est le cas dans les textes anglais, italiens et scandinaves. Dans la traduction anglaise et les deux versions scandinaves, seule est citée l'épithète, qui porte le message que le monument doit délivrer à Floire : Blanchefleur est morte. Dans les textes italiens, qui mentionnent certes la construction d'un beau monument, cette épithète est omise. Lorsqu'au contraire une description plus longue du tombeau est présente, et que le tombeau est orné des automates, il dépasse cette fonction de communication. Comme nous l'avons dit précédemment, ce symbole de l'union des amants qui intervient au moment même de leur séparation est une préfiguration de leur réunion à venir. Cette lecture vaut pour tous les textes, mais les modalités du reflet entre l'objet et l'intrigue diffèrent.

Le début de la description dans les manuscrits A, B et V du *Conte* présente un monument aux motifs variés, mêlant les espèces animales et se rapprochant d'un microcosme. Mais la description s'attarde surtout sur les deux « enfants ». L'insistance sur leur ressemblance avec la réalité se traduit par une véritable confusion entre les images et leurs modèles :

*Et li ymage Blanceflor
devant Flore tint une flor (v. 573-574)*

« Et la statue de Blanchefleur tendait à Floire une fleur. »

Tandis que le premier vers de cette citation réunit dans un même syntagme une expression désignant l'automate et le nom de Blanchefleur, tout en maintenant la distinction entre les deux référents – l'image de Blanchefleur n'est pas identifiée à Blanchefleur –, dans le second vers au contraire, le nom de Floire, qui normalement ne peut désigner que le personnage, est employé pour faire référence à l'automate. Le personnage et sa représentation se trouvent confondus. C'est surtout le nom propre, et en particulier, à ce stade de la description, celui de Floire, qui provoque l'assimilation de l'automate au personnage qu'il représente :

*Flores li tint devant son vis
d'or une gente flor de lis.
L'uns joust l'autre se seoit,
gente contenance faisoit.
Desor le chief Flore l'enfant
ot un escarboucle luisant (v. 577-582)*

« Floire tendait vers le visage de son amie une belle fleur de lis. Ils étaient assis côte à côte dans une gracieuse attitude. Au-dessus de la tête de Floire il y avait une escarboucle étincelante. »

L'image et le réel ne sont plus unis par une ressemblance mimétique mais ils sont assimilés : le personnage et l'objet semblent équivalents. Un mécanisme complexe permet d'animer les automates, qui répètent inlassablement les gestes et les paroles des amants :

*Quant li vens les enfans toucoit,
l'un baisoit l'autre et acoloit,
si disoient par ingremance
trestout lor bon et lor enfance.
Ce dist Flores a Blanceflor :
«- Basiés moi, bele, par amor. »
Blanceflor respont en baisant :
- « Je vos aim plus que riens vivant. »
Tant con li vent les atouchoient
et li enfant s'entrebaisoient (v. 589-598)*

« Quand le vent atteignant les enfants, ces derniers se prenaient par le cou et échangeaient des baisers et – prouesse de magie ! – de tendres paroles. Floire disait à Blanche fleur : 'Belle, donnez-moi un tendre baiser !' et Blanche fleur, tout en le baisant, lui répondait : 'Je vous aime plus que tout au monde !'. Aussi longtemps que le souffle des vents les atteignait, les enfants échangeaient des baisers. »

L'alternance de mouvement et d'immobilité, de parole et de silence, régie par la direction des vents, inscrit l'amour dans le temps cyclique de la répétition toujours à l'identique, elle lui confère une forme d'éternité au moment même où la narration dit l'impossibilité de l'union²⁸. L'œuvre d'art se substitue au personnage, pour en figurer par anticipation le destin : l'action de Floire visera ensuite à réaliser l'union prévue par l'« image²⁹ ». Cette logique de substitution semble confortée par le fait qu'au retour de Floire, le texte ne le montre pas en train d'observer les automates, il lit seulement l'épithète. Dès lors que le personnage revient, l'objet figuratif qui le remplaçait disparaît.

Dans la seconde version française, ce sont aussi les deux images des héros qui occupent la plus grande partie de la description. La dimension réflexive de l'objet est exhibée, il s'agit bien de représenter l'amour qui les unit :

*Deus ymages par nigomance
I ot faites par tel semblance
De Floires et de Blanche fleur
Il raconterent lor amors (v. 1441-1444)*

« Par magie, on avait fait deux images ressemblant à Floire et Blanche fleur. Elles racontaient leurs amours. »

Mais le texte n'entretient aucune confusion entre le modèle et les automates. On voit d'ailleurs Floire face aux automates à son retour :

*Et quant les deus ymages voit
par un petit ne s'ocioit.
Voit sa figure et [la]s'amie (v. 1508-1510).*

« Et quand il voit les deux images, il manque de se tuer. Il voit son visage et celui de son amie. »

²⁸ Voir BAUMGARTNER, Emmanuèle, « Le temps des automates », dans *Le Nombre du temps, en hommage à Paul Zumthor*, dir. Emmanuèle Baumgartner, Giuseppe Di Stefano, Françoise Ferrand, Serge Lusignan, Christiane Marchello-Nizia et Michèle Perret, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1988, p. 15-21.

²⁹ « Aux 'enfants' statufiés de briser le simulacre du baiser, d'en finir avec le ressassement du langage, pour goûter au terme de leurs aventures l'étreinte charnelle » (BAUMGARTNER, Emmanuèle, « Quand l'ymage se fait chair », dans *Ce est li fruis selonc la letre. Mélanges offerts à Charles Méla*, dir. Olivier Collet, Yasmina Foehr-Janssens et Sylviane Messerli, Paris/Genève, Champion/Slatkine, 2002, p. 133).

Le jeune homme s'adresse alors à son amie absente. L'ensemble du passage concernant la coupe dans cette seconde version française aboutit ainsi à deux représentations de la communication amoureuse biaisée. Ici, Floire s'adresse à un objet, tandis que dans la description précédente, le dialogue qui s'établit, grâce aux vents, entre les deux enfants se fait au moyen d'un messager se déplaçant de l'un à l'autre. Le tombeau reflète la destinée des personnages, mais l'image apaisée d'une communication directe et éternelle est remplacée par un dialogue médiatisé. Comme dans la description de la coupe, la seconde version française s'attache à montrer les obstacles qui se dressent entre les deux amants autant qu'à annoncer leur réunion.

Cet effacement du symbole de l'amour éternel au profit d'images d'une communication médiatisée apparaît aussi dans les deux versions allemandes. Si le texte de Konrad Fleck souligne la ressemblance extraordinaire des automates et emploie volontiers le nom des héros pour désigner leurs représentations figurées, cette insistance sur la fidélité de la représentation concerne l'ensemble des ornements du monument. Ainsi, aux animaux énumérés par le *Conte*, le texte allemand ajoute notamment quatre lions en précisant : « Rehte sam sie lebetîn » (« on aurait dit qu'ils étaient vivants »). Les représentations des héros sont prises dans un vaste ensemble et perdent leur spécificité. À la fin de la description, un dialogue entre les deux automates se noue, mais sa fonction n'est plus la représentation figée du sentiment amoureux : la parole de Blanche fleur contient un appel à l'aide divine (« alsô helfe mir nû got », « que Dieu me vienne donc en aide »), qui inscrit l'échange dans les tourments de l'intrigue. Enfin, lorsque Floire s'approche du tombeau, il voit les images dont le texte rappelle la dimension ressemblante, lit l'épithaphe, puis perd la parole avant de prononcer une longue plainte s'ouvrant sur une adresse à la demoiselle absente (v. 2208 *sq.*). Dans *Flos unde Blankeflos*, la description épouse le point de vue de Floire qui contemple le tombeau ; elle évoque, avant le dialogue et le baiser, la présence de deux lettres (« twe breue yn eren henden weren », « ils avaient dans leurs mains deux lettres ») qui, comme les messagers, introduisent une médiatisation dans la relation.

Dans chacun de ces exemples, la représentation du tombeau est le reflet de la destinée à venir du couple, mais la préférence pour une relation apaisée et directe, ou au contraire pour une inscription des obstacles opposés à l'union dans les images symboliques portées par le tombeau, témoigne de lectures divergentes de la matière constituée par l'histoire des deux amants.

5. Fonction des objets autoréflexifs : substituts et miroirs d'amour

Au-delà de leur utilité narrative la plus explicite, la coupe et le tombeau sont porteurs d'une vision de la relation amoureuse propre à chacune des versions de l'histoire de Floire et de Blanche fleur.

L'usage des deux objets par les personnages fait de la coupe et du tombeau des substituts des protagonistes. La coupe est une monnaie d'échange, qui permet à la fois aux parents du héros d'éloigner Blanche fleur de leur fils, puis au héros de retrouver Blanche fleur, en donnant l'objet précieux au portier de la tour de Babylone où elle est enfermée. Le tombeau, d'abord érigé pour assurer auprès de Floire la mémoire de son amie disparue, se mue en symbole et préfiguration de la réunion future. La coupe est un objet structurant, qui réapparaît, dans une logique économique, à plusieurs moments de l'intrigue, tandis que le tombeau est un objet éphémère, détruit aussitôt que le message qu'il portant n'a plus de valeur. Mais dans les deux cas, l'intervention des objets est

motivée, comme l'analyse Patricia Grieve, par de mauvaises intentions, l'échange ou le mensonge, et la coupe et le tombeau trouvent leur place dans une intrigue fondée sur l'ingéniosité et la tromperie – l'*engin* – qu'ils font progresser. À cette fonction narrative s'ajoute une portée symbolique : les œuvres d'art érigent l'amour du couple au statut de mythe, en les associant à Hélène et Pâris ou en en donnant une image singulière à travers les automates³⁰. C'est sur cette construction d'un mythe amoureux que les divergences entre les différentes versions nous semblent cependant les plus importantes.

Le *Conte de Floire et de Blanchefleur* est le texte qui présente la vision la plus idéalisée de la relation amoureuse : de la répétition de l'amour antique à l'étreinte potentiellement éternelle représentée sur le tombeau, l'amour des héros rejoint une forme d'atemporalité caractéristique du récit idyllique³¹. Miroir d'une relation apaisée et directe, car la coupe parle au cœur de Floire aussi directement que les deux automates échangent leur mots d'amour, l'association des deux objets autoréflexifs représente pourtant les subtilités du lien qui unit les amants : si le tombeau aux images ressemblantes rappelle l'égalité absolue entre les deux enfants, qui tend tout au long du texte à l'indifférenciation sexuelle, les motifs troyens et la représentation du Jugement de Pâris tendent plutôt à donner une place prépondérante au personnage actif, Floire, qui mènera à bien sa quête. Les deux objets se font ainsi le reflet d'une tension qui parcourt l'œuvre, passant du rêve de l'idylle à une inscription dans l'histoire, grâce au prologue, présent dans les manuscrits A et B, faisant de Floire un ancêtre de Charlemagne, et par la logique matrimoniale qui l'emporte *in fine*, lorsque Floire prend la tête d'un royaume Chrétien³².

La seconde version française, dite « populaire », ne s'inscrit plus aussi nettement dans la perspective d'une idéalisation idyllique et les représentations amoureuses n'y sont plus aussi directes ou apaisées : la folie d'amour de Pâris répond à la démesure de certaines actions militaires de Floire, et le messenger apparu sur le tombeau introduit une médiation qui semblait inutile dans le *Conte*. Les caractéristiques des œuvres d'art répondent ainsi à l'infléchissement chevaleresque donné à l'intrigue. Cette réinterprétation trouve un écho dans l'introduction d'un autre objet. Alors que Blanchefleur est accusée, suite à un complot, d'avoir tenté de tuer le roi, Floire intervient lors de son jugement et permet sa libération. L'armement du héros est alors décrit : il comprend notamment un heaume ayant appartenu à un émir de Perse – ce qui n'est pas sans rappeler le trajet d'Orient en Occident parcouru par la coupe – et qui est orné, comme le cénotaphe, de deux « images » représentant des amants :

*Un heaume li lacent luisant,
Qui fu a l'amiral de Perse,
Que li dona le roi d'Averse.
Deus ymaiges ot el nasal,
Une pucele et un vassal.
Floires le vit, molt l'ot plus chier.*

³⁰ Patricia Grieve, *op. cit.*, p. 57 sq. et p. 111 sq.

³¹ « Si le roman arthurien désigne le triomphe de la temporalité, le roman idyllique, par contre, peut de ce fait être compris comme la négation du temps, en ce sens qu'il s'agit de tout ramener au *statu quo*. » (WOLFFZETTEL, Friedrich, « Le paradis retrouvé : pour une typologie du roman idyllique », dans *Le Récit idyllique. Aux sources du roman moderne*, dir. Jean-Jacques Vincensini, Claudio Galderisi, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 63 ; voir aussi GALDERISI, Claudio, « Idylle versus *fin'amor* ? De l'*amor de lonh* au mariage », *ibid.*, p. 29-44).

³² Pour une analyse, dans l'ensemble du texte, de la logique matrimoniale et de la ressemblance idéale, voir notamment VUAGNOUX-UHLIG, Marion, *Le Couple en herbe. Galeran de Bretagne et L'Escoufle à la lumière du roman idyllique médiéval*, Genève, Droz, 2009, p. 41-85.

Senblant faisoient de baisier (v. 644-650)

« Ils lui lacent un heaume resplendissant. Il avait appartenu à l'émir de Perse, qui lui même l'avait reçu du roi d'Averse. Il y avait deux images sur le nasal, représentant une jeune fille et un jeune homme. Floire vit cela et s'attacha d'autant plus à l'objet. Les images semblaient s'embrasser. »

Synthèse de la coupe et du tombeau, tant par sa fonction – la contribution à la réussite de la quête de Floire – que par son histoire et sa dimension figurative, le casque déplace cependant les enjeux de la relation entre les amants, en chargeant un élément de l'équipement militaire de la représenter.

La complexification et l'amplification des descriptions, associées à une place plus grande prise par la voix du narrateur, qui caractérisent le roman de Konrad Fleck, font entrer l'amour unissant les deux héros dans le temps. La référence aux événements troyens rétablit la chronologie historique et annule les effets de brouillage induits par la seule volonté de dresser devant Floire, en miroir, l'image de Pâris. Les automates du tombeau semblent quant à eux répondre à des préoccupations propres au moment de l'intrigue où ils sont décrits. L'insistance sur le rôle des artisans font des œuvres le résultat d'un procès de fabrication. Enfin, la voix narrative les relie au temps du récit lui-même. Ainsi privés partiellement de leur capacité à représenter une atemporalité mythique, les objets sont moins des miroirs que des déclencheurs de l'action. Christine Putzo souligne en effet à quel point la coupe comme le tombeau poussent Floire et ses parents à l'action ; elle relie ces caractéristiques à la leçon exposée dans le prologue de l'œuvre : le bonheur profane appartient à celui qui suit un but et il constitue de la sorte une préparation du salut³³. C'est donc naturellement que les œuvres d'art se greffent sur l'action et sur une réalité orientée vers un accomplissement final. Les analyses de Johanna Belkin ont montré que le tombeau reflète une perception de l'art comme mécanique magique, résultant d'une activité de fabrication et qui détient un certain nombre de pouvoirs. Ainsi, même si le tombeau est un sommet de la création artistique, il agit à la fois sur Floire et sur ses parents, en les poussant à dire la vérité. Il sert aussi, par sa fonction narrative, les intentions du créateur du roman³⁴. Si la dimension autoréflexive de la coupe et du tombeau tels que les représente Konrad Fleck est liée aux pouvoirs agissants de l'œuvre d'art, l'amour ne peut lui-même être conçu que dans cette action, et non dans l'immobilité idéale qui était à l'horizon du *Conte* français.

Flos unde Blankeflos répond assurément à un projet moins ambitieux. Le texte doit peut-être la recherche d'efficacité descriptive et l'introduction d'une médiation dans la relation amoureuse à la seconde version française de l'histoire de Floire et Blanche fleur. Le tombeau et la coupe ne peuvent être compris comme les miroirs d'un amour atemporel : l'absence des motifs troyens lors de la première description de la coupe ne le permet pas, et la focalisation interne de la description, qui livre l'objet sous les yeux

³³ Christine Putzo, éd. cit., p. 20-21.

³⁴ « Das Werk der bildenden Kunst, wengleich zum Epitom der dichterischen Idee geworden, ist keineswegs aus dem Vorgang der Erzählung herausgelöst, sondern als intermediäres Bauelement eingeführt und als konstitutiver Faktor innerhalb des Schaffensprozesses zu verstehen. Der in ihm wirkende Mechanismus dient der Erfüllung der Aufgabe, welche der Dichter diesem Artefakt zugeordnet hat. » (Johanna Belkin, *op. cit.*, p. 346). L'étude de Moritz Wedell reprend en partie cette analyse, en considérant les images du tombeau comme une préfiguration de la noblesse à venir des personnages et de leur action dans le monde. En reliant cet épisode à une théorie de l'image qui lui semble à l'œuvre dans l'ensemble du roman de Konrad Fleck, Moritz Wedell met notamment en avant le même lien de ces images à l'action (WEDELL, Moritz, « *Flore und Blanche fleur* im bilde. Bild-Erzeugung und Bild-übertragung in Konrad Flecks Floreroman », *Das Mittelalter*, 13, 1, 2008, p. 42-62.).

du personnage à qui il est destiné, ne permet pas de dissocier l'œuvre d'art de son immédiate utilité narrative.

Il en va de même pour le *Cantare* et *Il Folocolo*, car même si Troie est mentionné dans la description de la coupe, Pâris et Hélène ne le sont pas et le tombeau n'est pas non plus orné d'automates. Les objets sont seulement de riches œuvres d'art, non liées à la thématique de l'amour. Dans le cas du *Cantare*, l'absence d'un sens plus symbolique reflète l'état abrégé de la traduction. Boccace, quant à lui, réécrit librement : il s'intéresse peu à ces objets, tout en amplifiant d'autres parties du récit.

En revanche, dans *Floris and Blauncheflur*, la coupe conserve clairement la fonction de miroir, même si le passage qui la décrit est fortement réduit par rapport au *Conte*. En omettant les références à la guerre de Troie et au Jugement de Pâris, la mention de Pâris et Hélène et de leur amour ressort davantage. Il s'agit donc, pour le traducteur anglais, d'insister sur la thématique amoureuse à travers la simplification et l'abréviation.

Dans *Flores saga ok Blankiflur*, le traducteur norrois semble à première vue vouloir traduire le *Conte* fidèlement, tout en passant à côté de la portée symbolique de la coupe dans sa première description de l'objet. En constatant, après l'énumération des motifs troyens, que d'autres motifs étaient dépeints sur la coupe, le traducteur déplace, comme nous l'avons noté, l'accent sur la ressemblance entre les motifs et les protagonistes vers la richesse de l'objet, considérant l'objet avant tout comme une œuvre d'art qui reflète la valeur de Blanchefleur. Si le parallèle entre les amants antiques et les amants du récit est davantage mis en avant dans le passage où le chevalier observe la coupe, ceci semble dû à la manière dont le traducteur choisit de se concentrer sur un aspect de sa source à la fois, plutôt que de tenter de transmettre la complexité de chacun de ses passages. La prose permet au traducteur de transmettre un grand nombre de détails de sa source ; néanmoins, en analysant son texte de près, nous pouvons constater qu'il s'agit, ici aussi, d'un travail de simplification.

Même si *Flores och Blanzeflor* est, selon la recherche antérieure, une traduction de la saga norroise, son traducteur ne visait sans doute pas à transmettre fidèlement sa source, mais à l'interpréter et à en proposer une lecture nouvelle et cohérente. D'abord, en omettant la référence à Pâris et Hélène dans sa première description de la coupe, le traducteur suédois écarte toute allusion à l'amour et se concentre encore plus que la saga sur la richesse de l'objet. Ensuite, en précisant dans le passage où Flores observe la coupe que la recherche de Blanzeflor est un moyen de faire accroître l'honneur de Flores, « huru iak min vilia fræmia ma, / skal thet mik til æro ga » (« comment je peux accomplir ma volonté, ce sera à mon honneur »), le traducteur choisit de donner un sens explicite à la quête amoureuse. La notion de *ära* « honneur » est, en effet, primordiale dans le groupe que forment les trois *Eufemiavisor* et dont *Flores och Blanzeflor* fait partie. Dans la première des *Eufemiavisor*, *Herr Ivan*, qui est la traduction suédoise du célèbre *Chevalier au lion* de Chrétien de Troyes, la thématique de l'honneur va jusqu'à remplacer celle de l'amour : tandis que Chrétien tente de concilier les aventures chevaleresques avec l'amour, le traducteur suédois s'intéresse davantage à l'honneur que le chevalier peut acquérir à travers l'aventure et le secours des dames³⁵. Plutôt que d'insister sur l'amour pour la dame, le traducteur souligne ainsi dans *Herr Ivan* l'honneur acquis à travers le mariage. Même si *Flores et Blanzeflor* ne va pas aussi loin

³⁵ Cette réécriture suédoise du *Chevalier au lion*, mettant en avant la notion de l'honneur, est étudiée dans LODÉN, Sofia, *Le Chevalier courtois à la rencontre de la Suède médiévale. Du Chevalier au lion à Herr Ivan*, Stockholm, Département de français, d'italien et de langues classiques, Université de Stockholm, 2012.

que *Herr Ivan* dans la réécriture de la thématique amoureuse, ce passage reflète le même changement d'intérêt ainsi qu'une volonté de lier la traduction à son contexte littéraire suédois³⁶.

Dans aucune des versions autres que le *Conte de Floire et de Blanche fleur* la dimension auto-réflexive de l'association des deux objets n'est aussi complète : quand l'œuvre varie, l'effet de miroir se perd partiellement. Quand bien même cette première version française ne serait pas l'origine de toute la tradition, elle représente une version fondatrice par sa cohérence. En revanche, la coupe et le tombeau restent des supports essentiels de la poétique de chacun des textes et témoignent des variations de l'image de l'amour. En changeant de lieu et de langue, l'histoire des deux amants change aussi de temporalité et tend à quitter le temps figé du mythe, pour refléter de nouvelles valeurs. La place des objets dans l'intrigue est toujours la même mais l'intérêt porté par les auteurs aux descriptions est très variable et les objets sont, pour chacun d'eux, une image à réinventer.

En analysant de près cet aspect isolé, et même sans prendre vraiment en compte les autres parties du récit, nous avons pu faire apparaître des divergences importantes entre les versions, qui tiennent à l'influence du contexte de réception de l'histoire des amants. Ce rôle de l'environnement culturel mériterait d'être approfondi et nous espérons que notre analyse portant sur un échantillon de versions pourra ouvrir la voie à de nouvelles études. Dans le contexte médiéval européen, marqué par la circulation constante d'idées, de textes et de manuscrits, chaque reprise de l'histoire de Floire et de Blanche fleur en constitue une relecture et une recontextualisation, qui implique de façonner un peu différemment les objets jalonnant leur parcours.

Sofia LODÉN

Université de Stockholm et Université Ca' Foscari de Venise

Vanessa OBRY

Université de Haute-Alsace, ILLE EA 4363

³⁶ Comme l'indique Valter Jansson dans son étude sur les trois *Eufemiavisor*, le terme *ära* « honneur » est en effet moins usité dans *Flores et Blanche fleur* que dans les deux autres textes (JANSSON, Valter, *Eufemiavisorna : en filologisk undersökning*, Uppsala, Lundequistska bokhandeln, 1945, p. 181). Le fait qu'il apparaisse, malgré cela, dans l'un des passages que nous avons étudiés met en avant l'unité que les trois *Eufemiavisor* forment entre elles. Pour une étude plus détaillée de la traduction suédoise et de sa place dans le contexte littéraire suédois, voir BAMPÌ, Massimiliano, « Translation of Courtly Literature and Ideology in Medieval Sweden : *Flores och Blanche fleur* », dans *Viking and Medieval Scandinavia*, 4, 2008, p. 1-14. Selon Bampi, le traducteur adapte son travail aux normes de la littérature suédoise, notamment en ce qui concerne la représentation de la vie courtoise.