

« Ensi comme oïr le porra / Qui tout le conte oïr volra »

**Le narrateur et ses fonctions dans *La Manekine* de Philippe de Rémi, sire de
Beaumanoir**

Jelige: *aranyág*

I. Introduction

L'analyse que nous nous proposons de faire sur ces pages porte sur un récit français médiéval qui, après sa publication à la fin du XIX^e siècle, n'a été replacé au cœur des réflexions que dans les années quatre-vingt. *La Manekine*, composée probablement dans la première moitié du XIII^e siècle, représente un roman d'inspiration folklorique dans lequel de nombreux motifs populaires se mêlent au message édifiant d'une histoire imprégnée de christianisme. Les séquences narratives qui donnent la charpente du récit se basent sur l'amalgame de deux types de contes populaires – celui de la fille injustement persécutée qui retrouve le bonheur après de nombreuses péripéties, et celui de l'héroïne subissant une mutilation.

Les études menées jusqu'ici sur le premier roman de Philippe de Rémi s'intéressaient principalement à ses aspects folkloriques et proposaient des analyses approfondies des motifs de l'histoire dans leurs divers aspects. Cependant, il n'existe guère d'études portant sur la structure de ce récit de point de vue narratif ; or, l'étude des rapports entre la linguistique et l'analyse du récit a pris un nouvel élan à partir des années soixante, et a entraîné la naissance d'un domaine particulier de la narratologie plus directement inspiré de la linguistique : celui de l'analyse structurale du récit,¹ qui a été désormais appliquée à de nombreuses œuvres littéraires médiévales.

Nous nous proposons par la suite de procéder à l'analyse narrative de *La Manekine*. La première partie de l'étude vise à définir la place du roman dans l'œuvre de Philippe de Rémi et, dans le contexte plus large de la littérature médiévale européenne de l'époque. Ce chapitre sera suivi par la présentation du schéma structurel du récit et de son analyse narrative ; lors de celle-ci, un accent particulier sera mis sur le personnage et les fonctions du narrateur. Notre étude se veut, sur certains points, inévitablement interdisciplinaire : grâce aux moyens offerts par les approches littéraire et linguistique, elle vise à attirer l'attention sur une œuvre médiévale emblématique sous un nouvel aspect, et espère ouvrir de nouvelles pistes de recherche prometteuses.

¹ Sur le rapport de ces disciplines et leur évolution au cours des dernières décennies, voir l'étude exhaustive de F. Skutta. En évoquant les œuvres fondamentales traitant les problèmes du domaine, elle propose une présentation des aspects linguistiques de l'analyse du récit. Cf. SKUTTA 1987, pp.73–101.

II. « Ce conte que j'ai ci emprisi / Et par moi est en rime mis (...) ». Le roman de *La Manekine* – présentation générale

II. 1. La place de *La Manekine* dans l'œuvre de Philippe de Rémi

Nous devons l'édition et la publication des œuvres romanesques et poétiques de Philippe de Rémi à Hermann Suchier² ; c'est jusqu'ici la seule publication rassemblant la totalité des travaux de Philippe de Rémi d'après l'unique manuscrit dont nous avons connaissance. Les archives révèlent l'existence de deux membres de la famille de Rémi³, père et fils qui portaient le même nom, ce qui soulève certains problèmes d'attribution des œuvres. L'incertitude porte également sur la datation des textes parmi lesquels un seul fournit une information incontestable à ce sujet.⁴ L'attribution des œuvres littéraires à Philippe le père ou à Philippe le fils était placée au cœur des réflexions à plusieurs reprises, et des publications rassemblant les différents arguments ont vu le jour les dernières décennies.⁵ Sans avoir l'intention d'énumérer de manière exhaustive tous les éléments évoqués lors des discussions, nous nous proposons à en présenter les résultats et les conclusions finales.

Les problèmes d'attribution avaient été soulevés par les incertitudes de datation. Pour B. Gicquel, le premier à aborder de façon approfondie les questions d'attribution dans son étude sur des interactions possibles entre les œuvres de Philippe de Rémi et de Rudolf von Ems⁶, la confrontation détaillée des textes de *Jehan et Blonde* et de *Willehalm von Orlens* permet de saisir de façon évidente que l'œuvre allemande datée de 1240 environ s'est inspirée directement des romans français de Philippe de Rémi. La datation de ceux-ci devrait être par conséquent avancée d'au moins une trentaine d'années et les romans devraient alors être attribués non pas au jurisconsulte, auteur des *Coutumes de Beauvaisis*, mais à Philippe de Rémi le père, né vers 1205-1210, nommé bailli du Gâtinais en 1237 et désigné par le titre de

² SUCHIER 1884–85, d'après le manuscrit 1588 de la BnF qui contient les textes suivants : *La Manekine* (fol. 2–56 v°) ; *Jehan et Blonde* (fol. 57v–96 v°) ; *Li Salu d'amours* (fol. 97–103 v°) ; *La Complainte d'amour* (fol. 103 v–106 v°) ; *Le Conte de fole larguece* (fol. 107–109 v°) ; *Fatrasie* (fol. 109 v°–110 v°) ; *Lai* (fol. 110 v°–112 v°) ; *Ave Maria* (fol. 112 v°–113 v°) ; *Chanson d'amour* (fol. 114 v°), incomplète, le feuillet étant déchiré. Voir LÉCUYER 1984, *Introduction*, p.9.

³ Documents réunis par H.L. Bordier, cités et synthétisés par S. Lécuyer. Cf. BORDIER 1869 et 1873 et LÉCUYER 1984.

⁴ Le manuscrit fr. 1588 très homogène contient une datation de 1278 dont l'authenticité semble indiscutable.

⁵ Nous faisons principalement allusion au colloque international réuni les 14 et 15 mai 1983 intitulé *Un homme, une œuvre et son temps : Philippe de Beaumanoir et les Coutumes de Beauvaisis, 1283–1983*. Pour la publication des actes, cf. G.E.M.O.B. 1983 et LÉCUYER 1984, *Introduction*, p.13.

⁶ GICQUEL 1981, pp. 306–323. Voir aussi SARGENT-BAUR 1997, 2000 et 2001.

sire de Beaumanoir d'après un acte de 1256, ayant quitté sa charge de bailli avant 1262, et mort avant 1266.⁷

Compte tenu des derniers travaux traitant les problèmes d'attribution et de datation et en effectuant certains choix parmi les différentes argumentations, il nous semble probable que l'œuvre romanesque et poétique devrait être attribuée à Philippe de Rémi (ou Rémy) le père⁸ (1205–1265), alors que l'œuvre juridique (*Coutumes de Beauvaisis*) serait due à son fils cadet Philippe de Beaumanoir (125?–1296), jurisconsulte qui avait sans doute passé ses toutes premières années au château familial de Beaumanoir.⁹ En nous appuyant essentiellement sur les arguments de la critique interne de l'œuvre romanesque qui visent à prouver l'attribution de toutes ces œuvres à Philippe le père, nous nous permettons aussi d'émettre l'hypothèse qu'un jeune écrivain, auteur de quelques 15 000 vers n'aurait probablement pas renoncé à sa brillante carrière d'écrivain pour une carrière juridique. De plus, il serait difficile d'attribuer une activité littéraire aussi étendue à un jeune écrivain âgé de moins de dix-huit ans. Ainsi l'auteur de *La Manekine* et de *Jehan et Blonde*, des deux textes les plus longs du manuscrit, serait Philippe de Rémi le père, à qui les poèmes lyriques, contenus dans le même manuscrit, peuvent être aussi attribués ; les deux textes peuvent être datés d'entre 1230 et 1240¹⁰, et c'est *La Manekine* qui serait la toute première œuvre de l'auteur, comme il n'oublie pas de le remarquer dans le prologue du roman.¹¹ Il semble cependant évident que, en tant que jurisconsulte, c'était Philippe de Beaumanoir qui pouvait avoir l'intention de codifier ses propres expériences et ses idéaux socio-politiques dans les *Coutumes de Beauvaisis*. En se fondant essentiellement sur la critique interne de l'œuvre romanesque, il semble aussi

⁷ GICQUEL 1998, p.85.

⁸ Le premier à émettre l'hypothèse de l'attribution de l'œuvre romanesque et poétique à Philippe le père était B. Gicquel dans son étude comparée de *Jehan et Blonde* et de *Willehalm von Orlens* de Rudolf von Ems. Cette idée a été reprise aussi par C. Marchello-Nizia dans la *Postface* de son édition moderne de *La Manekine*. Cf. GICQUEL 1981, MARCHELLO-NIZIA 1980 et CASTELLANI 1982, pp.21–27.

⁹ Avec l'objectif d'effectuer une distinction nette des deux personnes, nous avons préféré [d']utiliser le nom de Philippe de Beaumanoir dans le cas du fils cadet de Philippe de Rémi. Pour ce faire, nous nous sommes principalement appuyée sur les constatations de H. Bautier à propos de la biographie de Philippe de Rémi. D'après lui, Philippe le père « ne s'est jamais dispensé de faire tomber son nom patronymique : il reste 'Philippe de Remi'. Ce sont ses deux fils, Girard, chevalier, sire de Beaumanoir, et Philippe de Beaumanoir qui, en toute circonstance, ont laissé tomber le patronyme de Remy. La conclusion vient d'elle-même : il n'y a aucune vraisemblance que Philippe de Beaumanoir ait pris le nom de Philippe de Remy, qu'il n'adopta jamais, pour signer des œuvres littéraires qui ne peuvent donc être que du père. » BAUTIER 1983, p.12.

¹⁰ Cf. les argumentations proposées par S. Lécuyer et J. Dufournet : LÉCUYER 1984, *Introduction*, DUFOURNET 1991, pp.8–10. et DUFOURNET 1995, p. 425. Cf. aussi GICQUEL 1981, BAUTIER 1983, pp.11–15 et SARGENT-BAUR 1997, p.257.

¹¹ SUCHIER 1884–85 et SARGENT-BAUR 1997, p.258.

probable que Philippe de Rémi devait faire un ou plusieurs voyages en Angleterre et en Écosse : les allusions géographiques repérées dans ses œuvres romanesques (principalement dans *La Manekine* et *Jehan et Blonde*) en fournissent la preuve. Il est à remarquer que l'exactitude géographique ne caractérise que les passages relatifs à la France et à l'Angleterre : au niveau des distances et de la situation des lieux géographiques, l'écrivain commet des erreurs grossières, ce qui s'explique probablement par sa volonté de suivre la tradition littéraire de son époque.¹²

La question de datation des œuvres romanesques de Philippe de Rémi s'explique non seulement par leur attribution, mais gagne une importance particulière aussi parce que, si nous acceptons d'avancer la datation des romans de quelques décennies par rapport aux dates proposées jusqu'ici, il devient incontestable que le roman de *La Manekine* est la première attestation écrite en français du conte-type 706 et devient, par conséquent, la source primaire des œuvres littéraires composées plus tard sur le même sujet. Le roman de Philippe de Rémi occupe ainsi une place privilégiée dans la tradition écrite qui s'inspirait, au moins pour ce qui est de *La Manekine*, du conte populaire dont il reprend de nombreux éléments.¹³

¹² S. Lécuyer n'oublie pas, elle [non plus, de remarquer que ce genre d'erreurs était commun à la plupart des écrivains de l'époque. Cf. LÉCUYER 1984, *Introduction*.

¹³ Cf. ROUSSEL 1998, p. 86.

II.2 Les motifs principaux du récit

L'établissement d'un inventaire systématique des différentes versions médiévales du récit de la *Manekine* ne serait pas possible sans l'analyse structurale du récit du point de vue des motifs principaux autour desquels s'organise l'histoire. En tant que courtes séquences narratives, ils constituent la charpente du récit dont ils permettent d'établir en quelque sorte la fiche signalétique.¹⁴ En nous appuyant sur la typologie des prédicats narratifs établie par Propp,¹⁵ nous tenons à faire une distinction entre motifs constants et motifs variables, en considérant que les premiers disposent d'une véritable valeur fonctionnelle, alors que les seconds représentent des attributs. Lors de notre analyse, nous nous intéresserons principalement aux motifs constants qui apparaissent dans chacun des textes mentionnés ci-dessous. Il s'agit des éléments invariables de l'histoire (actions ou les fonctions des personnages) qui se présentent comme les marques distinctives du récit. Les motifs variables (appellation ou attributs des personnages) peuvent, à leur tour, différer d'un récit à l'autre : ils ne sont pas moins spectaculaires, mais c'est de l'économie narrative que dépend leur présence ou leur absence dans le récit.

La *Manekine* reprend le sujet de la fille à la main coupée, classifié sous le conte-type 706 dans l'index d'Aarne et Thompson¹⁶. Le schéma narratif du récit se construit de la façon suivante : le roi de Hongrie, ayant promis à son épouse mourante de ne jamais se remarier si ce n'est qu'avec une femme qui lui ressemble, se voit poussé par les barons de son royaume à épouser Joïe, sa propre fille. Elle refuse le mariage au nom de la loi divine, mais comme son père refuse de lui céder, elle se coupe la main gauche avant la cérémonie du mariage pour se rendre indigne d'une alliance royale. Le roi condamne sa fille au bûcher ; elle réussit à s'en échapper grâce à un sénéchal bienveillant qui la met dans une barque sans gouvernail ni voile. Elle arrive en Écosse, où elle épouse le roi, mais se voit condamnée à mort, en raison de la jalousie de sa belle-mère, une seconde fois, avec son fils nouveau-né. Elle arrive à s'en échapper une nouvelle fois et est placée dans une barque qui l'amène à Rome. Au bout de sept ans, elle retrouve son mari et son père dans le cadre d'une réunion heureuse, et sa main

¹⁴ Cf. ROUSSEL 1998, p. 141.

¹⁵ Cf. PROPP 1970, p.29. À propos de la distinction des deux types de motifs narratifs, voir aussi TOMACHEVSKI 1966, pp.261–262 et TODOROV 1970, p.323.

¹⁶ Cf. AARNE–THOMPSON 1971. La classification a été reprise et adaptée aux contes populaires français par DELARUE–TENEZE 1957.

gauche lui sera miraculeusement restaurée par le pape. Les épreuves que Joïe est censée affronter renforcent sa foi en Dieu, qui lui accordera un bonheur parfait à la fin du récit.¹⁷

Le conte-type 706 comporte quatre motifs constants selon lesquels s'ordonne le récit : la mutilation, le mariage heureux avec un prince, l'épouse calomniée et l'heureux dénouement. De fait, le motif de l'inceste qui détermine la quête dans la *Manekine* n'appartient pas à ce conte-type, car il n'apparaît que rarement dans les contes folkloriques abordant le sujet de la fille sans mains. Par contre, il représente un des motifs constants d'un autre conte-type, classifié comme 510 B dans les mêmes indices ; dans ces contes, le mariage incestueux (auquel l'héroïne échappe) devrait se réaliser avec un membre de sa famille. Il devient ainsi clair que le roman de la *Manekine* représente un amalgame des deux types de conte. Ces motifs constants sont bien évidemment complétés par de nombreux autres qui sont variables,¹⁸ et qui ne figurent pas forcément dans chacun des récits que nous analyserons par la suite ; pour cette raison, nous nous bornons à l'énumération des motifs constants qui apparaissent sans exception dans chacun des récits que nous présenterons.

¹⁷ A propos de ce schéma narratif, voir aussi HARVEY 1999, p.268.

¹⁸ La plupart de ces motifs représentent des traits populaires ; c'est notamment le cas de la promesse contraignante qui permet d'expliquer la naissance de l'amour paternel. Cf. CASTELLANI 1982, p. 63. C'est sur ce point que nous tenons à attirer l'attention sur un motif particulier de *La Manekine* qui est lié à la représentation de l'étranger. De fait, on peut recenser quelques représentations de la Hongrie et/ou les personnages d'origine hongroise dans la littérature française médiévale, dont l'une des plus connus est *La Manekine*. Sur ce sujet qui mériterait d'intérêt dans un premier temps pour la recherche hongroise, voir BÉZARD 1906, KÖRÖSI 1914, KROPF 1916, ECKHARDT 1926 et 1943, FALVAY 2008, HAMVAS 2012 et ARATÓ 2013.

II.3 Avatars de *La Manekine* et sa survie dans la littérature médiévale

La succession des séquences qui s'organisent autour des motifs constants présentés ci-dessus dessine une syntaxe narrative caractéristique. L'énumération des séquences principales nous permet d'identifier les avatars du récit et les textes médiévaux plus tardifs reprenant les mêmes motifs. Malgré le nombre et la variété des études consacrées au sujet lors des dernières décennies, on n'est pas encore arrivé à rassembler toutes les versions écrites et orales du conte de la fille sans mains. Compte tenu du fait que le corpus des œuvres abordant ce sujet – y compris les contes populaires – comprend plusieurs centaines de versions connues en Europe et sur les autres continents, nous nous proposerons de restreindre notre étude à l'énumération des versions européennes écrites antérieures au XVI^e siècle.¹⁹

Le motif populaire de la fille perdant sa main qui lui sera miraculeusement restaurée connaît plusieurs centaines de représentations sous la forme de diverses variantes dans les contes folkloriques, et près d'une trentaine d'adaptations littéraires dans la littérature européenne et mondiale du XIII^e au XVI^e siècles. Rassemblés et synthétisés à plusieurs reprises,²⁰ ces récits, dont la première inscription en langue vernaculaire est probablement la *Manekine* de Philippe de Rémi²¹, se construisent autour du motif de la femme injustement persécutée pour avoir refusé le mariage incestueux avec un membre de sa famille. Sans la prétention de faire une étude exhaustive de tous les récits recensés, nous nous proposons ci-après de présenter de façon informative les avatars de la *Manekine* et des récits plus tardifs dont elle pouvait représenter une source d'inspiration.

La version traditionnellement considérée comme la plus ancienne est celle intitulée *Vita Offae Primi*, qui date du milieu du XIII^e siècle. La trame du conte nucléaire y est bien reconnaissable : le persécuteur de l'héroïne est à deux reprises son père incestueux. Son intention d'épouser sa fille n'est présentée que de façon rétrospective (c'est l'héroïne qui

¹⁹ La liste proposée par Suchier dans son *Introduction* aux œuvres de Philippe de Rémi ne traite, pour des motifs similaires, que les textes antérieurs au XVI^e ; comme c'est l'énumération la plus exhaustive jusqu'à nos jours, elle servira de base à notre étude. La liste de Suchier a été postérieurement complétée à plusieurs reprises, notamment par H. Bernier ou C. Roussel. Lors de notre analyse, nous nous inspirons principalement de ces ouvrages. Cf. SUCHIER 1884–85, *Introduction* et CASTELLANI 1982, pp. 33 – 56.

²⁰ Elles sont principalement recensées par H. Suchier dans la magistrale introduction qu'il propose à son édition des œuvres de Philippe de Rémi. Il traite aussi certains aspects des rapports possibles entre la première variante de la *Manekine* et ses avatars en prose et en vers. Cf. SUCHIER 1884–85, I. pp. XXIII – XCVI. Voir aussi GOUGH 1902, DAUMLING 1912, BOLTE und POLIVKA 1913–1931.

²¹ Cf. HARVEY 1999, p. 265. Voir aussi le chapitre II.1 et en particulier les passages traitant les problèmes d'attribution des œuvres romanesques de Philippe de Rémi.

évoque ses conflits avec son père, dont le narrataire n'est pas témoin), ce qui s'explique par le caractère biographique de la narration, s'articulant autour du personnage d'Offa et non pas de sa fille. Outre la similitude que ce récit montre au niveau des motifs constants avec la *Manekine*, un de ses traits particuliers que l'on retrouve dans les deux textes réside en l'effacement volontaire des noms propres : ce sont seuls les personnages les plus importants dont le nom est rapporté par le narrateur. Bien que l'héroïne échappe finalement à la mutilation, cet acte apparaît sous forme de souvenir, il est donc présent dans le récit.²²

Le récit intitulé la *Scala Coeli* (datation incertaine), composé entre 1232 et 1330 présente un schéma d'ensemble très proche de celui de la *Manekine*. La seule différence considérable au niveau des motifs constants réside en la rationalisation des déplacements dans l'espace, simplifiés considérablement par le narrateur. A ces deux récits latins s'ajoute un troisième, portant le titre de *Ystoria regis franchorum et filie in qua adulterium comitere voluit* qui montre de similarités considérables avec la *Manekine* même au niveau des déplacements et à celui des lieux de déroulement de l'histoire (France, Rome, Angleterre).

Contrairement à la *Vita Offae Primi*, le roman allemand anonyme de *Mai und Beafloer*, datée dans les années 1257 – 59 montre un recentrage autour du personnage de l'héroïne et présente de similitudes très fortes avec la *Manekine* à la fois au niveau des motifs constants et à celui des motifs variables. Alors que la fille persécutée ne procède pas finalement à l'automutilation, Beafloer coupe ses cheveux avant de s'enfuir ; l'épisode romain par lequel se termine le récit remplit les mêmes valeurs fonctionnelles que dans la *Manekine*.

Un autre récit allemand, intitulé *Der Künig ze Riuzen (La Fille du roi de Russie)*, qui date à peu près de la même époque, montre de fortes ressemblances avec *Mai un Beafloer* et ainsi avec la *Manekine* au niveau de l'action et dans la distribution des rôles des personnages. De façon similaire à quelques autres récits, une des particularités de ce texte en prose réside dans son titre qui ne se borne pas à désigner l'héroïne mais contient une marque de filiation (« La fille du roi de... »), formule qui réapparaît dans d'autres récits aussi.²³ Nous avons aussi connaissance d'un récit composé vers 1280 par Johans der Jansen Eninchel, intitulé *Weltchronik*, qui était probablement la source directe de *La fille du roi de Russie*.

²² Cette opinion est contestée par M-M. Castellani pour qui l'absence de la mutilation proprement dite ainsi que les différences au niveau des motifs variables remettent en cause la similitude du récit avec la *Manekine*. Elle affirme cependant que les deux récits présentent des parallélismes importants. CASTELLANI 1982, p.38.

²³ Cette formule du titre se voit, dans certains cas, complétée par une référence explicite à l'un des motifs constants du récit (« Du roi qui voulut épouser sa fille », « La fille aux mains coupées ».)

Au corpus des récits allemands s'ajoute un poème intitulé *Die Königstochter von Frankreich* (*La fille du roi de France*), composé en 1401 par Hans von Büchel (Büheler), qui se propose d'expliquer les origines de la guerre de cent ans et a ainsi un caractère historisant.

Nous évoquerons aussi deux récits anglais qui se construisent autour du même schéma narratif. Le premier, intitulé *Émaré*, semble être composé dans les dernières années du XIV^e siècle. Il aborde l'histoire de la fille du roi Arthur ; le récit est rationalisé au niveau des déplacements mais ressemble, dans les grands traits, fortement à la *Manekine* dont il reprend aussi la chronologie interne. Un autre point commun avec la *Manekine* réside en le changement du nom de l'héroïne dans la séquence narrative de la persécution : au lieu d'Émaré, elle prendra le nom *Esgraye* (« égarée ») qui, de façon similaire au changement du nom de Joïe, vise à exprimer le malheur et les tourments que l'héroïne doit affronter.²⁴ Un autre récit anglais intitulé *Constance* mérite d'être évoqué en raison des fortes ressemblances qu'il montre avec la *Manekine* dans l'épisode de la navigation et dans la réunion à Rome. Cependant, ce récit ne présente que deux des motifs constants, celui de l'inceste et celui de la mutilation.

L'histoire de la fille persécutée n'est pas inconnue dans la littérature italienne médiévale. Nous évoquerons les trois récits les plus importants dont les séquences narratives rappellent celles de la *Manekine*. Les origines exactes du récit italien *Historia de la Regina Oliva* restent contestées, car il présente une surcharge exceptionnelle des motifs relatifs à la persécution injuste de l'héroïne (mutilation, deux abandons en mer, un abandon en forêt, deux fausses accusations, calomnie de la belle-mère). Pour cette raison, de nombreuses influences, surtout par des récits anglais, peuvent être supposées.

L'histoire de *Penta Manomozza* est une autre variante italienne du récit, qui se voit surcompliquée au niveau des personnages. La distribution de leurs rôles n'est pas aussi claire et évidente que celle dans la *Manekine* et la distinction entre héros positifs et négatifs n'est pas toujours évidente. La mutilation qui intervient brusquement au tout début du récit n'est corrigée que dans la partie finale, ce qui fait nettement allusion à la *Manekine*.

La troisième variante italienne, intitulée *Novella della figlia del re di Dacia* (sa datation aux XIV–XV^e siècles est incertaine) est assez particulière (l'épisode incestueux ne comporte aucune mention de mariage avec le père), mais on y reconnaît la trame générale. Nous tenons aussi à mentionner une pièce de théâtre composée par un auteur italien : La *Comoedia sine*

²⁴ D'après l'opinion de A. B. Gough, citée par C. Roussel, Émaré serait l'adaptation d'un roman français perdu de titre *L'Égaree*. Cf. ROUSSEL 1998, p.115.

nome (*Comédie sans titre*), texte en prose latine du XIV^e siècle, reprend, avec certaines modifications, les mêmes motifs ; cependant, la mutilation de l'héroïne est absente de l'histoire.

Nous avons connaissance de deux récits espagnols composés autour du même schéma narratif. Les ressemblances du premier, *L'Histoire du roi de Hongrie* avec la *Manekine* sont évidentes dès le tout début de l'histoire (même localisation, mêmes promesses faites à la reine mourante et aux barons, etc.). Il s'agit d'un texte qui avait été très probablement influencé par la *Manekine*, mais qui devait avoir d'autres sources d'inspiration, surtout d'entre les récits plus rationalisés aux niveaux des déplacements et des rôles des personnages. La trame de l'histoire de l'autre texte espagnol, celui de *La Fille de l'empereur Constantin* est très proche de celle de la *Manekine* malgré les différences qui portent surtout sur la rationalisation des déplacements. A ces deux textes espagnols s'ajoutent deux nouvelles catalanes, datant respectivement du milieu XIV^e et du XV^e siècles. La séquence initiale de la première, intitulée *L'Istoria de la fiyla del rey d'Ungria*, est proche de la *Manekine*. Une particularité de ce récit est liée au motif de l'automutilation de l'héroïne, qui se coupe les deux mains : par ce trait unique, cette nouvelle se distingue des autres textes de notre corpus. Dans la seconde qui s'intitule *Istoria de la filla del emperador Contasti*, le père incestueux est l'empereur de Rome.

La *Manekine* est la source directe de deux adaptations françaises médiévales. La première consiste en une transposition théâtrale dans la série composée au cours du XIV^e (1340 – 80), intitulée *Miracles de Nostre Dame par personnages*, texte qui reprend sous forme dramatique des textes narratifs antérieurs, empruntés à l'histoire, à l'hagiographie et au folklore. Parmi les thèmes folkloriques mis à contribution, celui de la femme injustement persécutée figure dans sept miracles sur quarante.²⁵ La dix-neuvième pièce aborde le même sujet que la *Manekine*, comme son titre l'indique : « Cy commence un miracle de Nostre Dame, comment la fille du roy de Hongrie se copa la main pour que son pere la voloit espouser, et un esturgeon la garda set ans en sa mulete. ». L'intrigue suit très précisément celle de la *Manekine* même dans les motifs variables comme le changement du nom de l'héroïne (elle porte en fait trois noms différents : *Bethequine* – v. 763, 793 et 1501, *Jouye* – v. 559 et *Manequine* – v. 1519). La seconde adaptation du roman est la mise en prose de Jean Wauquelin datant du début du XV^e : paru sous le même titre de *Manekine*, elle contient de

²⁵ Sur la transmission du schéma narratif du roman à l'adaptation théâtrale, cf. HARVEY 1999, p.265–277 et BUSCHINGER 1988, pp.190–191.

références directes à l'œuvre de Philippe de Rémi. Conservée par un manuscrit unique, la mise en prose de Wauquelin suit le roman en vers de Philippe de Rémi dans l'édition de Suchier.²⁶

Trois autres récits français montrent de fortes ressemblances avec la *Manekine* de Philippe de Rémi qui pouvait en constituer, sinon la source directe, mais sans doute une source d'inspiration. Comme il s'agit d'œuvres largement étudiées, nous nous bornerons à les mentionner et à souligner l'influence que le roman de Philippe de Rémi pouvait exercer sur elles. D'une part, on possède la nouvelle française intitulée *De Alixandre, roy de Hongrie, qui voulut espouser sa fille*, dont les ressemblances avec la *Manekine* sont très explicites. D'autre part, il s'agit de *La Belle Hélène de Constantinople* et du *Roman du Comte d'Anjou* ; les deux textes datent du XIV^e et la trame habituelle est parfaitement identifiable dans les chacun des récits.

L'inventaire de ces récits dont la trame montre de fortes ressemblances avec celle de la *Manekine* nous permet de saisir la popularité des motifs constants du récit dans la littérature européenne médiévale. Bien que les influences que les différentes œuvres exerçaient l'une sur l'autre semblent évidentes, il n'est pas forcément possible de définir avec certitude la toute première attestation écrite de l'histoire. Cependant, il est fort probable que la *Manekine* de Philippe de Rémi représente une des premières versions écrites de ces récits.²⁷ Les cadres de cette étude ne nous ont permis qu'une énumération des versions écrites et connues en Europe occidentale. Il ne serait pas sans intérêt de procéder à l'étude des apparitions et des reprises de ces motifs dans les autres littératures européennes, car elle pourrait apporter de nouveaux résultats à cette analyse et permettrait de mieux éclairer les interactions culturelles dans le cadre desquels le cheminement de ces motifs s'est réalisé.

²⁶ SUCHIER 1884–85. Sur la mise en prose de Wauquelin et les problèmes soulevés par son adaptation, voir les articles fondamentaux de C. Harvey, Y. Foehr-Janssens et M. Colombo Timelli : HARVEY 1997, pp.345–356, FOEHR-JANSSENS 1998, pp.107–123 et TIMELLI 2005, pp.41–55.

²⁷ Voir aussi le chapitre II.1.

II. 4 La structure de *La Manekine*

Le roman de *La Manekine* contient 8 591 vers octosyllabiques qui avait été originellement découpé en une trentaine de séquences. Celles-ci étaient originellement marquées par certains traits distinctifs (miniatures, majuscules initiales désignant des unités plus grandes, et espaces vides signalant des unités de moindre étendue). La division du texte en chapitres ne caractérise que l'édition moderne du roman²⁸. Les chapitres correspondent dans certains cas au découpage original, mais sont dans la plupart des cas établis de façon arbitraire, suivant les unités thématiques du récit. Contrairement au texte original, les chapitres sont munis de titres, qui visent à synthétiser le contenu de l'unité thématique, et permettent par conséquent une lecture plus courante. Les trois grandes parties du récit original sont de longueur inégale : la brièveté de la première, ne comportant que 1019 vers, s'oppose à la longueur perceptible de la deuxième (3491 vers) et de la troisième (3851 vers) : extension remarquable qui s'explique par la présence de nombreux développements menant à une certaine surcomplication de l'histoire.

Le texte débute et se termine par deux passages de longueur presque équilibrée (du vers 1–48 et du vers 8529–8590) par lesquels le narrateur s'adresse directement à son public. Sous la forme d'un prologue, qui sert le plus souvent de *captation benevolentiae*²⁹, il demande à ses auditeurs et/ou lecteurs de ne pas s'arrêter à la forme encore imparfaite de ses vers, due à la maladresse du jeune écrivain inexpérimenté, mais de se concentrer au message didactique qu'il souhaiterait transmettre par l'histoire. A cette définition de son objectif répond la formule de clôture d'une soixantaine de vers, qui vise à résumer la leçon à tirer et incite son public, tout en soulignant l'importance du rôle de Dieu dans la vie terrestre, à mener une vie pieuse.³⁰ L'histoire se voit encadrée par ces deux passages d'ouverture et de clôture qui ne la laissent pas inachevée.

Au niveau de l'intrigue, le récit s'organise autour d'une double structure symétrique circulaire.³¹ La série des dégradations initiales correspond à une série de restaurations finales : les segments narratifs sont disposés de telle manière que les événements négatifs, donnant les éléments du conflit principal seront résolus un par un dans le même ordre dans lequel ils sont arrivés. Partis d'une situation de bonheur apparemment complet mais qui se révèle fragile, les

²⁸ Texte mis en prose par C. Marchello-Nizia, Cf. MARCHELLO-NIZIA 1980.

²⁹ Cf. CASTELLANI 1982, p.11.

³⁰ C'est notamment cette présence accentuée d'allusions bibliques qui fournit au roman le caractère d'une leçon morale, d'un exemplum. Cf. *ibid.*

³¹ *Ibid.* p.12

deux royaumes, celui de Hongrie et d'Écosse, seront finalement restaurés dans un bonheur plus grand et plus profond que celui qu'ils avaient connu.³² L'aventure de l'héroïne en Écosse est enchâssée dans un récit-cadre qui débute par l'épisode incestueux et se termine par la réhabilitation du père dans la ville sainte. Un moyen très manifeste de la dualité narrative est justement le double nom de l'héroïne (*Joïe* et *la Manekine* – le premier propre à l'épisode heureux, le second à la séquence des tourments), procédé efficace qui sera repris par plusieurs autres auteurs.³³ Cette dualité de la structure du noyau de l'intrigue fournit une certaine harmonie au récit qui se voit cependant alourdi par la surcomplication de l'histoire : la dualité se manifeste aussi par la répétition de la majorité des séquences d'actions, reprises deux fois (l'héroïne est persécutée deux fois consécutives, les malheurs qui lui parviennent se répètent aussi un par un, etc.). Finalement, tous les fils narratifs se trouvent renoués jusque dans le moindre détail, et l'épisode romain par lequel se terminent les péripéties de l'héroïne remplit la fonction, de dissipation des malentendus, d'apaisement des passions destructrices et d'unification des royaumes dans la perspective de la paix et de la stabilité.

La structure familiale représentée au début du roman s'installe dans un bonheur que signale la naissance d'un enfant nommé Joïe ; la mort de sa mère rompt l'équilibre et détermine la quête d'une nouvelle épouse, quête qui est vouée à l'échec, en provoquant le repli du royaume de Hongrie sur soi-même, dont la plus forte manifestation est le mariage endogamique auquel le roi force sa propre fille. La fuite de Joïe ainsi que l'évolution morale et psychique de son père engendreront à la fin du roman une solution définitive et acceptable par tous, dont le caractère symbolique sera accentué par la présence du pape et l'épisode romain. Dans le cadre de l'épisode écossais, les événements suivent un ordre analogue, bien que moins tragique. Le roi d'Écosse, refusant une épouse de son pays, préfère épouser une jeune fille tout à fait inconnue- Joïe – La Manequine, mais la disparition de son épouse aimée provoquera une nouvelle quête. Elle se voit persécutée par deux personnes différentes – d'une part par son propre père, et d'autre part par sa belle-mère, et ce sont ces deux quêtes successives qui font progresser l'histoire. Le roi d'Écosse part à la recherche de son épouse avec onze messagers – un nombre rappelant celui des seigneurs qui ont poussé au début du roman le roi de Hongrie à épouser sa propre fille. La reine persécutée, dont la main coupée sera finalement récupérée à Rome retournera en Écosse et ensuite en Hongrie, voire en Arménie, ce qui expliquera la longueur exceptionnelle de la (troisième), dernière partie du

³² *Ibid* p.12.

³³ ROUSSEL 1998, p.81.

récit. Au-delà d'une simple nécessité dramatique, le développement de ces épisodes permettra aussi la restitution de Joïe dans sa véritable identité.

En tant que pays lointains, les royaumes de Hongrie et d'Écosse incarnent et symbolisent des pays situés aux confins du monde occidental, des terres lointaines et inconnues qui donnent lieu à des événements miraculeux mais aussi étranges et inquiétants. Ceci apparaît de façon manifeste surtout dans le cas de la Hongrie : c'est dans ce cadre d'un pays peu connu – qui se trouve à la lisière du monde chrétien et du monde païen, et qui est perçu par conséquent par le lecteur et/ou auditeur français médiéval comme un pays en quelque sorte barbare, ou, au moins, de civilisation et de culture très différentes – que des événements difficiles à comprendre peuvent avoir lieu. Par l'éloignement du lieu de déroulement de l'histoire, le narrateur se propose une prise de distance par rapport aux événements qu'il rapporte aux narrataires. Le fait de placer les événements dans le contexte de l'inconnu lui permet d'une part une certaine auto-justification (qui apparaît par exemple sous la forme de propos adressés directement au narrataire comme « cela peut bien arriver dans un tel royaume »), et, d'autre part, sert à susciter l'intérêt auprès de ses lecteurs, en espérant une réception encore plus favorable (« ce miracle vous intéressera ».)

Outre cette prise de position distancée dans l'espace, on peut repérer un second degré d'éloignement effectué au niveau du temps de l'histoire. Le narrateur signale clairement cette distanciation déjà dans le prologue du récit, par la formule « Jadis avint qu'il ert uns rois » (v. 49), proposition qui sert les mêmes objectifs que les techniques narratives utilisées pour la distanciation dans l'espace. La formule « jadis avint » renvoie le lecteur non seulement dans l'univers des contes de fées, mais permet aussi une marge de liberté considérable : comme les événements évoqués sont tellement lointains qu'ils ne sont plus vérifiables, le narrataire est obligé de se confier au narrateur qui incarne, à son tour, la source unique du savoir.

III. « *Or escoutés bele merveile (...)* » : fonctions et points de vue du narrateur dans *La Manekine*

III.1 Fonctions du narrateur dans le récit médiéval. Observations générales

La notion de narrateur, constituant le pilier de ce travail, représente un terme central des études littéraires et de la linguistique textuelle. Les différentes théories narratives proposent toutes leurs propres définitions techniques du terme ; or, ces interprétations soulèvent presque sans exception deux problèmes incontournables. D'une part, au lieu de donner une définition précise du terme, il semble plus facile de proposer une définition en démontrant, par de nombreux exemples, ce qui doit en être exclu. D'autre part, la majorité des définitions modernes n'est pas forcément adaptable aux textes médiévaux.

Il en est de même pour la distinction établie en narratologie entre auteur – auteur impliqué – narrateur,³⁴ surtout en raison du fait que l'on accordait une moindre importance à la personne de l'auteur au Moyen Age, ce qui explique l'anonymité très générale des oeuvres littéraires de l'époque. De plus, il n'est souvent pas possible de distinguer l'auteur réel du remanieur (évoquons, à titre d'exemple, les copieurs du manuscrit et les différentes versions du texte), ce qui provoque une certaine multiplicité temporelle et matérielle des auteurs et des auteurs impliqués³⁵, mais ce qui n'influence pas, en tant qu'agent interne du récit, la personne du narrateur. Dans les textes médiévaux, le narrateur est désigné soit par la 1^{ère} personne du singulier (*je*, comme par exemple dans *Guigemar*, v. 19. « Les contes ke jo sai verrais »³⁶), soit par la 1^{ère} personne du pluriel (*nous*, comme dans *La Conquête de Constantinople*, v. 45.13 « et autres genz assez dont nus ne savonz pas les nons »³⁷, ou dans *La Manekine*, vv.

³⁴ Ce schéma élaboré par G. Leech et M. Short définit l'auteur en tant que personne historique réelle dont l'existence se situe hors du texte. L'auteur impliqué représente, à son tour, un être non réel qui existe uniquement en tant que position textuelle, et dont les opinions peuvent différer de celles de l'auteur historique. Le narrateur est, finalement, une instance textuelle qui raconte, « narre » l'histoire. Il peut différer de l'auteur impliqué s'il s'agit d'une narration à la 1^{ère} personne, mais se voit amalgamé à celui-ci s'il s'agit d'une narration à la 3^{ème} personne. Chaque récit a au moins un narrateur, mais leur nombre n'est pas limité. LEECH-SHORT 1981, p.262. Les critiques que G. Genette établit par rapport à cette définition ont été reprises notamment par S. Marnette ; à la base de leurs observations, nous suivrons la définition de l'auteur impliqué en tant que « l'image de l'auteur dans le texte, telle que le lecteur peut la reconstruire ». Cf. GENETTE 1983, pp.95-98. et MARNETTE 1998, p.17.

³⁵ *Ibid.* 1998, p.19.

³⁶ WARNKE 1990.

³⁷ FARAL 1961. Une variante du pronom personnel « nous » est le pronom général « on », se conjuguant bien évidemment à la 3^{ème} personne du singulier mais qui est censé remplir les mêmes fonctions que son équivalent au pluriel.

2453–54. « Une autre fois en parleron / De la Manekine diron »³⁸). Cette dernière forme vise plutôt à créer un lien entre le narrateur et le narrataire, et ne signifie que rarement l'existence de plusieurs narrateurs au sein du même récit. Il est aussi possible d'interpréter, à l'instar de la formule de « déclaration royale », le *nous* du narrateur en tant que signe d'appartenance à une autorité plutôt que d'être un individu isolé ; cette interprétation pourrait gagner du sens surtout dans le contexte des stratégies d'authentification (v. le chapitre III.2.1).

La définition du narrateur que nous nous proposons d'employer au cours de cette analyse perçoit le narrateur en tant que l'instance textuelle racontant l'histoire. Sa présence peut être explicite (emploi du pronom personnel *je*) ou implicite (latente – récits à tendance impersonnelle dans lesquels l'existence du narrateur est sous-entendue : v. des propositions du type « l'histoire est racontée [par *je*] », mais aussi des expressions du type « l'histoire rapporte que » qui font référence à la source d'inspiration du narrateur – v. le chapitre sur les stratégies d'authentification).³⁹ L'utilisation de la 1^{ère} personne facilite la distinction du point de vue du narrateur et de ceux des personnages, le plus souvent désignés par un pronom personnel (*il*, *-s/elle*, *-s*) ou par leur nom (sauf si nous assistons, comme c'est le cas de nombreux récits médiévaux dont *La Manekine*, à une mise en relief du personnage principal qui entraîne l'effacement du nom des autres protagonistes). A ses pronoms vient s'ajouter celui de la 2^{ème} personne du pluriel (*vous*) ; contrairement à *nous* qui peut désigner à la fois le narrateur seul ou l'ensemble du narrateur et le narrataire en les mettant en quelque sorte sur un pied d'égalité (si le narrateur est homodiégétique et est présent en tant que témoin de l'histoire), *vous* ne peut se référer qu'au narrataire qui est évidemment identique aux lecteurs ou aux auditeurs du récit.⁴⁰

Pour pouvoir étudier de façon approfondie l'activité du narrateur dans le roman de *La Manekine*, il nous semble nécessaire de la placer dans un contexte plus large, en évoquant les fonctions principales du narrateur dans le récit littéraire en général.

³⁸ SUCHIER 1884–85.

³⁹ MARNETTE 1998, p.20. Il est à noter que, dans un récit littéraire, c'est toujours avec le narrateur – avec une instance fictive – que la communication linguistique peut s'établir. Cf. HALÁSZ 1992, p.10.

⁴⁰ Dans le cas des récits médiévaux, la lecture se fait, comme le fait remarquer P. Zumthor en soulignant l'oralité de la littérature médiévale, toujours à voix haute, que ce soit à l'attention du public ou pour soi-même. Cf. ZUMTHOR 1987, pp.42–44 et les remarques y ajoutées par M. Zink, cf. ZINK 1988, pp.909–912. Cette constatation s'appuie dans le cas de *La Manekine* sur la prédominance de verbes appartenant au champ sémantique de l'ouïr (écouter, entendre, ouïr, raconter, parler). Lors de l'écoute, la répétition du pronom personnel *vous* permet d'accentuer la fonction phatique et la valeur vocative du texte récité.

De façon similaire à la distribution des fonctions du langage,⁴¹ la manière la plus précise de définir les fonctions du narrateur est de distribuer celles-ci selon les divers aspects du récit (au sens large) auxquels elles se rapportent.⁴² Ainsi est-il possible de distinguer cinq fonctions dont l'importance et l'intensité varient dans les différents récits.⁴³

Le premier de ces aspects est l'histoire même à laquelle se rapporte la *fonction narrative* proprement dite. Elle est inévitable et constitue la fonction « par excellence » du narrateur.

Le second aspect du récit est le texte narratif auquel le narrateur peut se référer dans un discours en quelque sorte métalinguistique (c'est le cas, par exemple, des passages lors desquels le narrateur commente sa propre activité narrative), qui permet de parler d'une *fonction de régie*.

Le troisième aspect est constitué par la situation narrative elle-même, dont les agents principaux sont le narrateur et le narrataire, que celui-ci soit présent, absent ou virtuel. Le code à travers lequel le narrateur et le narrataire sont signifiés dans le récit définit différents degrés de manifestation de ces deux personnages de la narration.⁴⁴ Les signes du narrateur paraissent à première vue plus nombreux que ceux du narrataire ; cependant, en réalité les marques du narrataire sont simplement moins visibles car son existence est en quelque sorte présupposée par le narrateur. A la supposition que le narrateur doit avoir un destinataire peut s'ajouter le souci manifeste d'établir ou de maintenir avec celui-ci un contact étroit (soit sous la forme de propos adressés directement à lui, soit par un dialogue). A cette orientation vers le narrataire correspond une *fonction* à la fois *phatique* et *conative* (ou appellative) du modèle jakobsonien⁴⁵ : une intention de vérifier si le contact est maintenu et d'agir en même temps sur le narrataire, en l'incitant le plus souvent à une lecture attentive ou en l'invitant à se confier au narrateur.

Outre cette orientation vers le narrataire, le narrateur peut aussi s'orienter vers lui-même, ce qui détermine une fonction ressemblant à celle définie par Jakobson comme

⁴¹ JAKOBSON 1969, pp.213–220.

⁴² Le modèle à la base duquel nous nous proposons de présenter les fonctions du narrateur en général et dans le roman de *La Manekine* est celui que G. Genette a établi par rapport aux discours et les voix du récit. Cf. GENETTE 1972, pp.261–263.

⁴³ Aucune d'entre elles, sauf la première, n'est complètement indispensable, comme le fait remarquer Genette ; cependant aucune n'est tout à fait évitable non plus. Nous pouvons parler plutôt d'une question d'accent et de poids relatif qui varie dans les différents récits et chez les différents narrateurs. Cf. *ibid.* p.263.

⁴⁴ BARTHES 1966, p.19.

⁴⁵ JAKOBSON 1969, pp.214–220.

fonction « émotive », ou appelée par Genette *fonction testimoniale* ou d'attestation.⁴⁶ C'est dans le cadre de cette fonction que le narrateur peut indiquer les sources de son histoire ou de ses informations ; il n'est pas rare non plus qu'il fasse référence aux sentiments qu'une séquence de l'histoire narrée éveille en lui.

Ces interventions du narrateur à l'égard de l'histoire peuvent faire leur apparition aussi sous une forme didactique : il s'agit de la *fonction idéologique* du narrateur qui va de pair avec un discours explicatif, voire justificatif.

⁴⁶ GENETTE 1972, p.262.

III.2 La relation du narrateur et le narrataire dans le roman de *La Manekine*

Le narrateur accorde une importance considérable au narrataire avec qui il maintient un contact régulier et permanent tout au long du récit. Dans cette perspective, les références au narrataire se révèlent essentielles : le narrateur s'adresse directement à lui et arrive ainsi non seulement à capter son attention, mais aussi à le transformer en témoin des actions narrées.

La première manifestation du rapport entre le narrateur et le narrataire est la désignation de ce dernier, effectuée dans le prologue (vv. 4–29) : cette manière de sélection du public, associée à la *captatio benevolentiae*, représente aussi un moyen de qualifier le récit.⁴⁷ Dans *La Manekine*, le cercle des narrataires n'est pas défini de façon précise et les critères de sélection un peu généralisants portent plutôt sur leurs caractéristiques morales (esprit et cœur ouverts, sans envie ni orgueil). Le fait que le prologue ne comporte pas d'indications précises concernant le public visé permettrait d'en conclure que les narrataires auxquels le récit est destiné font partie d'un public plus large ; de fait, aucun renvoi explicite à la nature du public ne figure dans le texte. La supposition de ce public élargi se voit justifiée par le manque total de références mythiques, historiques ou renvoyant à l'antiquité : comme la compréhension de celles-ci exigerait un niveau de formation plus élevé, elles ne seraient reconnues que par un public plus restreint ayant accès à l'enseignement classique. Par contre, le récit contient de nombreuses références bibliques et au moins autant de discours édifiants du narrateur ; ceci nous permet de supposer que le public visé de *La Manekine* se composait probablement de gens appartenant à des couches sociales inférieures qui disposaient bien évidemment de connaissances bibliques et qui pouvaient être influencés par le message moral et didactique de l'histoire.

En faisant preuve d'un constant souci d'enseigner, le narrateur attribue à son œuvre le caractère d'exemplum⁴⁸, et permet de la considérer en tant qu'une histoire édifiante. Le message à transmettre au narrataire par cette voie enseignante devient fiable grâce aux nombreuses indications qui renvoient au fait qu'il s'agit d'histoires prétendument vraies et déjà connues : elles affirment l'existence d'un savoir spécifique qui serait justement la source véritable de l'enseignement. L'acquisition de ce savoir demande un « travail » non seulement de la part du narrateur, mais aussi de son narrataire : c'est justement ce but que sert le

⁴⁷ HALÁSZ 1992, p.30.

⁴⁸ Le premier auteur à employer ce terme par rapport à *La Manekine* est M-M. Castellani, cf. CASTELLANI 1982.

prologue du roman, demandant une lecture ou une écoute attentive, qui doit surtout engager le coeur. Pour cette raison, il devient évident que le narrataire s'attend à être guidé tout au long du récit par un narrateur qui se manifesterait à toute occasion et lui livrerait ses jugements et ses opinions ou, en d'autres termes, sa propre interprétation d'une histoire qui ne relève pas de son invention.⁴⁹ A cette exigence du narrataire de se confier à celui qui lui transmet l'histoire répondent certaines méthodes permettant au narrateur non seulement de maintenir un contact permanent avec son narrataire, mais aussi de prouver, comme une sorte de stratégie d'authentification, la fiabilité de ses propos.

III.2.1 Stratégies d'authentification

Les informations données sur les sources de l'histoire disposent d'une valeur référentielle : visant à fonder et à augmenter le crédit du narrateur, ces allusions servent l'affirmation de la vérité de ses paroles. De façon similaire à d'autres oeuvres romanesques de l'époque, le roman de *La Manekine* présente aussi plusieurs moyens par lesquels cette authentification est effectuée. Dans un premier temps, il est nécessaire de tenir compte des références aux sources livresques, orales ou indéfinissables.⁵⁰ Le narrateur fait allusion à plusieurs reprises à l'existence d'une « estoire » à la base de laquelle le récit est narré (« *Or dit li contes que (...)* », v. 2457); bien qu'il ne soit pas évident s'il s'agit d'une source écrite ou orale, le référent doit être probablement cherché plutôt dans l'ambiance intellectuelle dans laquelle la narration s'est produite.⁵¹ Ceci renvoie au savoir commun qui constitue un lien entre le narrateur et le narrataire : le narrateur se propose de présenter au narrataire une histoire que ce dernier ne connaît pas, mais dont certains éléments ou aspects lui seraient connus car ils découlent de la connaissance commune.

Nous classerons comme une variante de cette stratégie d'authentification, les références aux coutumes ou à l'usage général, ce qui permet non seulement d'assurer la crédibilité de l'histoire, mais aussi de renforcer le lien entre le narrateur et le narrataire en se

⁴⁹ Cf. HALÁSZ 1992, p.43.

⁵⁰ Il est à noter que les références aux sources livresques représentent dans certains cas une marque manifeste d'intertextualité, surtout au cas où la source de l'histoire est nettement indiquée par le narrateur. Cependant, les références à un « conte », à une « estoire » ou à la « matiere » dont les sources exactes ne sont pas précisées sont largement plus fréquentes dans la littérature de l'époque. Cf. *ibid.* p.23., note 48.

⁵¹ *Ibid.* p.26.

référant aux coutumes et la connaissance commune dont chacun dispose (« *Et ainsi chacun en faisoient (...)* », v. 6905).

Une troisième méthode d'authentification consiste en la perception de la parole du narrateur comme source unique du savoir qui en soi suffirait pour justifier ses propos : dans ces cas, les références à des sources écrites ou orales ne sont plus nécessaires, car la seule parole du narrateur semble plus fiable que celles-là. Les manifestations directes de ce procédé d'authentification sont des expressions du type « *p. 148 Je vous l'assure, et vous pouvez me croire; p. 229 Cette nuit-là, il me semble bien que le bon roi..., p. 247, p. 78,86, croyez-le bien* ». Comme le soulignent Marnette et Zink,⁵² la confiance n'est pas justifiée par une source extérieure mais elle repose plutôt sur la création même du narrateur ainsi que sur la vraisemblance des sentiments qu'il décrit.

Ces formes d'expression qui constituent des éléments de discours de persuasion réapparaissent de façon régulière tout au long du récit. Cependant, elles deviennent visiblement plus fréquentes dans les passages descriptifs dans lesquels la fiabilité de l'histoire peut être remise en cause pour des raisons diverses.⁵³

⁵² MARNETTE 1998, p. 70. et ZINK 1987, p.36.

⁵³ C'est le cas des passages décrivant une beauté ou une richesse extraordinaires, comme par exemple la séquence sur le mariage de la Manekine et du roi d'Écosse ou la séquence romaine. Il est à noter que G. Genette distingue deux sortes de descriptions : celle nommée ornementale et celle dite significative. La description significative doit être rattachée au niveau de l'histoire, alors que la description ornementale trouve sa place au niveau du discours. L'intention persuasive du narrateur porte sur les passages à description significative. Cf. GENETTE 1972, p.263. et BARTHES 1966, p.11.

III.3 Commentaires du narrateur dans le roman de *La Manekine*

Le narrateur de *La Manekine* maîtrise parfaitement les événements qu'il rapporte, et cette image du narrateur homodiégétique – présent en tant que témoin de l'action narrée à laquelle il ne participe pas mais sur laquelle il porte un regard étroit – domine tout le récit.

Un trait particulier du mode de narration du roman de *La Manekine* consiste dans le regard que le narrateur porte sur sa propre omniscience. Trois attitudes différentes peuvent être observées ; dans les trois cas, le narrateur garde son omniscience, mais sa relation à l'égard du narrataire et de l'histoire est différente. Les attitudes varient tout au long du récit, et définissent la relation du narrateur au narrataire.

1. Dans le triangle que forment narrateur, narrataire et les personnages, le narrateur homodiégétique porte un regard étroit sur les actions et le comportement des personnages. Le narrateur se met sur pied d'égalité avec les personnages : en tant que témoin de l'action, il la rapporte au narrataire. Son omniscience est exprimée par des propos comme « je vous l'assure, et vous pouvez me croire », ou « Cette nuit-là, il me semble bien qu'il n'avait pas dormi », et ne cache pas sa connaissance parfaite de l'avenir non plus. Il se veut d'ailleurs omniscient aussi dans le sens où sa connaissance ne se borne pas aux événements, mais, en incarnant aussi un rôle psychologisant, il connaît les sentiments des personnages, et en donne une description exhaustive (expressions du type « C'est une chose bien inhabituelle chez lui »).
2. Dans le même triangle formé par narrateur-narrataire-personnages, c'est le narrateur et le narrataire qui sont mis sur pied d'égalité du point de vue de la narration : les deux ont accès à l'omniscience. Ce n'est que sous l'optique du narrateur que le narrataire peut accéder à la connaissance parfaite, mais l'intérêt de cette façon de s'exprimer réside dans l'exclusion des personnages mêmes, qui ne se doutent pas encore des événements qui surviendront. Cette méthode narrative s'exprime par des formules comme « il ne connaissait pas encore le fin mot de l'histoire que vous savez déjà », ou « il leur raconta alors tout ce que vous venez d'entendre ».
3. Seul le narrateur est omniscient ; dans ce système pyramidal imaginé, le narrateur traite le narrataire au même niveau où il place ses personnages. Il se vante en quelque sorte de son savoir et souligne qu'il n'avertira le narrataire des événements qu'au moment où il le jugera nécessaire. Cette méthode narrative apparaît dans des

expressions du type « C'était du moins ce que tout le monde croyait, mais vous allez voir » ; « Ce qui lui coûtera fort cher par la suite, elle aura le loisir de s'en apercevoir », « Une autre surprise l'attendait encore ».

Dans la majorité des cas, le narrateur justifie ou approuve les réactions affectives de ses personnages ; à cette intention s'ajoute son rôle psychologisant. Celui-ci se voit affirmé par les jugements qu'il porte au comportement des personnages et par les jugements qu'il formule par rapport à eux. Une démarche efficace du point de vue de la persuasion est d'expliquer les tournants heureux ou malheureux de l'intrigue par la volonté divine ou la Providence (« *Comment Dix as siens appareille ce qu'il n'oseroient requerre* », vv. 6830–6831) ; ce type de discours paraît particulièrement efficace dans le cas d'événements difficiles à admettre comme vraisemblables.⁵⁴ Le narrateur de *La Manekine* porte un jugement de valeur et se prononce régulièrement sous la forme de conclusions généralisantes qui renforcent le caractère édifiant du récit (« *Amours, c'est une volentés / Dont mains cuers a esté tentés, / Si vous dirai par quel usage. / Amours a au mont maint message ; / Ce sont li oel dont cascun voit (...)* », vv. 1417–1421). Les formules « *je croi* », « *que je sache* », « *sachiez que* » qui apparaissent assez fréquemment dans les discours narratifs, visent non seulement à mettre en relief son omniscience (qui s'oppose au savoir partitif du narrataire), mais soulignent le caractère filtré des informations auxquelles le narrataire n'a accès que par lui.

⁵⁴ HALÁSZ 1992, pp.44–45.

III.4 La chronologie interne du récit

La principale détermination temporelle de l'instance narrative est sa position relative par rapport à l'histoire. Du point de vue de la position temporelle, quatre types de narration peuvent être distingués : celle qui est ultérieure, antérieure, simultanée à l'action, ou celle intercalée entre les moments de celle-ci.⁵⁵ Comme la narration n'est effectuée dans *La Manekine* que d'une position temporelle ultérieure (c'est le cas prépondérant) ou antérieure (beaucoup moins fréquente), nous nous permettrons de ne traiter que ces deux types de temporalité.

La narration ultérieure prévaut pour la grande majorité du récit ; elle s'exprime par l'emploi du temps du passé. La distance temporelle qui sépare le moment de la narration de celui de l'histoire n'est pas précisée, cependant, certains propos du narrateur (« *Jadis avint qu'il ert uns rois* », v. 49) éveillent le sentiment chez le narrataire d'une action très éloignée dans le temps, dont la durée de déroulement semble indéterminée.

A la narration ultérieure s'oppose dans le récit celle dite antérieure ou d'anticipation. Bien qu'elle appartienne, sous la forme de récit prédictif, principalement aux récits prophétiques,⁵⁶ elle a certaines manifestations aussi dans *La Manekine* : c'est effectivement le cas des « prévisions » effectuées par le narrateur qui, en tenant en suspense le narrataire, fait allusion à un futur événement que les personnages et/ou le narrataire ignorent mais qui se révélera important du point de vue de l'action. Dans *La Manekine*, la narration ultérieure est généralement intercalée dans les discours narratifs au passé : le temps verbal typique par lequel elle s'exprime est par conséquent le futur dans le passé ou l'imparfait (p.87. « Mais ils n'allaient pas tarder à apprendre »).

Le narrateur apporte du soin précieux à l'établissement de la chronologie interne du récit. Le schéma temporel tourne autour de deux facteurs : d'une part, la durée (la période nécessaire pour la prise d'une décision ou pendant laquelle certaines situations se prolongent ou se compliquent, mais aussi le temps exigé par les voyages) et, d'autre part, les points de repère qui sont sans exception indiqués par des fêtes religieuses de l'année liturgique.⁵⁷ La structure binaire, la symétrie et la circularité selon laquelle s'ordonne la structure narrative se manifestent non seulement au niveau de l'action (dualité de certains épisodes), mais aussi dans la structure temporelle. L'histoire de *La Manekine* ne répond pas en effet à un ordre

⁵⁵ GENETTE 1972, pp.228–229.

⁵⁶ *Ibid.* p.231–232.

⁵⁷ Cf. SARGENT-BAUR 1998, p.141.

chronologique idéal, car les nombreux fils sur lesquels l'histoire se déroule ne se rejoignent qu'à partir d'un certain moment, et c'est justement du narrateur que dépend le moment de la jonction des différents fils. Comme l'activité narrative prend du temps, il devient évident que la narration n'arrive pas toujours à rejoindre l'histoire : le narrateur qui s'est engagé à narrer tel ou tel fil de l'histoire n'arrive pas à rapporter en même temps les événements appartenant aux autres fils. De tout cela il s'ensuit que le narrateur, connaissant non seulement les événements du temps présent, connaît aussi parfaitement les événements à venir, ce qu'il ne cache pas au narrataire non plus. En abordant tel ou tel fil de l'histoire, il laisse en suspens les événements appartenant aux autres fils qui restent pendant ce temps « figés ».

L'histoire se déroule en une période de douze ans,⁵⁸ et le narrateur propose des indications chronologiques à chaque moment décisif. Les épisodes comportant un déplacement dans l'espace sont tous caractérisés par au moins une allusion temporelle qui permet de saisir la durée de l'épisode. Les décisions importantes sont sans exception prises ou annoncées aux jours de fêtes religieuses (l'intention de mariage du père annoncée à Noël ; le mariage de La Manekine et du roi d'Écosse à la Pentecôte ; la conception de leur fils à Pâques ; la rencontre de La Manekine avec son mari et son père de laquelle résulte la réunion familiale à Pâques, etc.). Le récit est ainsi particulièrement riche en indications chronologiques relatives au temps liturgique : les piliers de la chronologie interne sont constitués par les fêtes religieuses (Noël, Chandeleur, Pâques, Pentecôte, dimanche des Brandons⁵⁹). Les événements sont effectivement situés dans le temps par rapport aux deux grandes périodes de l'année liturgique : d'une part, celle de Pâques (à laquelle s'ajoutent le Carême et le dimanche des Brandons, la Semaine Sainte, la fête de Résurrection et la Pentecôte) et, d'autre part, celle de Noël (à laquelle s'ajoute la fête de la Chandeleur). Il est à remarquer que les épreuves que l'héroïne affronte ont lieu en période de Carême (son second voyage maritime), ou, au moins, c'est par rapport au Carême que sont situées les indications de temps relatives à ses tourments (son premier voyage maritime, la date de retour de son mari, etc.). Ceci s'explique probablement par la valeur symbolique de cette période dans la

⁵⁸ Nous avons considéré comme point de départ, de façon similaire à H. Suchier, le début de l'action proprement dite, c'est-à-dire la décision du roi d'épouser sa fille qui a alors seize ans. Cependant, comme le narrateur l'indique, Joie a dix ans au moment de la mort de sa mère ; cette indication temporelle permettrait aussi de constater que le récit embrasse l'espace de seize ans. Dans l'*Introduction* de leur édition, J. Dufournet et M.-M. Castellani parlent à leur tour d'une période de douze ans. Cf. SUCHIER 1884-85, t. I., p. xxxv., DUFOURNET-CASTELLANI 1988, p.68.

⁵⁹ Nom donné anciennement au premier dimanche de Carême. Sur les traditions relatives au jour des Brandons, voir Van GENNEP 1943-1958, pp.995-1048 et pp.3032-3062. Cf. aussi ROUSSEL 1998, p.82.

conception liturgique du temps : en tant que précurseur de la fête de Pâques et ainsi de la résurrection, le Carême représente la période préparatoire aux souffrances de la Semaine Sainte.

Par les indications temporelles précises, le narrateur attire l'attention à la chronologie interne du récit et invite le narrataire à suivre fermement les dates exactes des événements. De plus, la plupart des personnages sont conscients du temps et des saisons, ce qui montre la certitude du narrateur que ses narrataires connaissent, voire pratiquent les mêmes rites chrétiens.

Joïe a dix ans lors de la mort de sa mère (v. 63), et a seize ans au début du déroulement de l'histoire proprement dite (v. 189). La mission effectuée par les messagers partant à la recherche d'une épouse digne du roi dure un an (v. 256 et 273) ; leur retour a lieu à Noël, date symbolique (v. 279) qui est suivie par une période de 40 jours, le temps nécessaire pour Joïe de se décider à accepter d'épouser son père ; le délai de réflexion expire à la fête de la Chandeleur (v. 371). Elle est exposée sur la mer le même jour et son voyage maritime dure neuf jours pour arriver en Écosse le dimanche des Brandons (v. 1172). L'amour réciproque entre le roi d'Écosse et la Manekine dure un an entier (v. 1795) et leur mariage a lieu en plein secret quinze jours avant la Pentecôte (v. 2079), alors que la cérémonie officielle est organisée le jour de la Pentecôte (v. 2015). Presque un an plus tard, à Pâques de l'année suivante est conçu leur fils (v. 2461). Au moment où le roi décide de faire un voyage sur le continent (en France principalement) pour participer aux tournois chevaleresques, La Manekine est enceinte d'environ cinq mois (v. 2463) ; le roi exprime son intention de revenir pour le Carême (v. 2523). La Manekine qui donne naissance à son fils est chassée du royaume : pour une seconde fois, elle se voit exposée sur la mer et arrive, après un voyage de douze jours (v. 4761), à Rome où elle demeure sept ans avant qu'elle retrouve finalement, le jour de Pâques (v. 6849) son mari et plus tard son père.⁶⁰

A la symétrie de la structure narrative et temporelle s'ajoute la valeur symbolique des noms : le nom d'origine de la Manekine (qui, avec son fils Jehan, sont les seuls à être nommés par le narrateur au détriment des autres personnages dont le nom reste inconnu) est Joïe, symbolisant le bonheur de la famille royale hongroise et du pays entier au moment de la naissance de la princesse.⁶¹ Lorsque l'état d'harmonie sera bouleversé, ce nom perd son identité symbolique, et la fille ne peut plus le porter : comme elle refuse de le prononcer et de

⁶⁰ Cf. ROUSSEL 1998, p.84.

⁶¹ SUCHIER 1884-85, vv. 69-71.

dévoiler ainsi son identité après son arrivée en Écosse,⁶² il sera remplacé par le surnom de « la Manekine », qui exprime la misère physique et l'état de souffrance dans lesquels se trouve celle qui était auparavant le symbole du bonheur.⁶³ Le nom réel de l'héroïne reste négligé tout au long de la séquence écossaise qui est enchâssée par les épisodes de départ (Hongrie) et celui du retour (Hongrie, Arménie), et ne réapparaîtra qu'à la fin du récit : une fois le bonheur restitué et les tourments des personnages principaux terminés, le nom d'origine de l'héroïne peut regagner sa valeur symbolique. Lors de cet épisode romain, le mot « joie » apparaît d'ailleurs à de nombreuses reprises (vers 6331–6332, 6341, 6429, 6485, 6513, 7125–7126, 7130–7131 etc.) non pas comme le nom de l'héroïne, mais dans son sens propre, ce qui permet de rétablir le lien étroit entre la valeur symbolique du nom qu'elle porte et son identité.

⁶² SUCHIER 1884–85, vv. 1339–1340.

⁶³ Il existe deux interprétations possibles du nom de l'héroïne. D'après la première, « la Manekine » ferait allusion à la caractéristique physique de la protagoniste qui avait précédemment perdu sa main. Il n'est pas sans précédent, surtout dans les contes populaires, de désigner les personnages sur ce modèle (Le Petit Poucet, La Barbe Bleue, le Petit Chaperon Rouge). Le choix de ce surnom sera expliqué par le narrateur à la fin du roman (vv. 7239 et 7248–7250). Dans la version en prose de Jean Wauquelin, cette explication est plus précise et est attribuée au roi d'Écosse : « Par ma foy, damoiselle, puis que aultre chose de vostre estat savoir ne poons, raison nous ensaigne que nous vous apellons par aucun non, a celle fin que nous en sachons comment parler. Sy ay reghardé en moy meismes que, puis que vous ne avez que une main (je ne say la cause dont ce vient) que je vous metteray nom, selonc ce que l'escripture dist que *mancus* c'est a dire homme qui n'a que une main et *manca* c'est une femme qui n'a qu'une main, et pource je vous mech a non *Manca* qui sera a dire en Ronmant Manequine. » Ce genre d'explications détaillées caractérise aussi d'autres épisodes de la narration chez Wauquelin, comme les passages relatifs aux personnages principaux (le roi de Hongrie, de France, d'Écosse, le comte de Flandres, le pape), qui incarnent tous des personnes réelles (Salomon, Philippe I^{er}, Conon, Robert le Frison, Urbain II, etc.). En indiquant leur nom, le narrateur place les personnages dans un espace spatio-temporel concret ; cette méthode s'explique sans doute par un souci de vraisemblance. Cette tendance constante vise non seulement à clarifier tout ce qui lui semble imprécis ou incompréhensible, mais aussi à identifier historiquement ses personnages. Cf. SUCHIER 1884–1885, p.471. (au sein de l'édition de Suchier, le texte de Wauquelin suit une pagination individuelle ; le texte cité se trouve à la page 300.)

D'après la deuxième interprétation, le nom de l'héroïne devrait être rapproché du mot « mannequin », terme désignant dans les jeux populaires et dans les mystères l'effigie de bois, vêtue comme un acteur jouant le personnage d'un saint, et qui se substituait à celui-ci dans les scènes de supplice. De plus, d'après C. Roussel, Noël Dupire signale parmi les mots d'origine néerlandaise ou flamande employés par Jean Molinet le terme de *manequine* au sens de « jeune fille ». Cf. ROUSSEL 1998, pp.82–83. Sur la signification exacte du nom de la Manekine, cf. aussi CASTELLANI 1982, p.14. et MARCHELLO-NIZIA 1980, 248–272.

Conclusion

La Manekine de Philippe de Rémi est l'un des romans les plus emblématiques de la littérature française médiévale. Conformément à la tradition littéraire de son époque, le récit qui trouve ses racines dans le folklore représente une oeuvre édifiante : fortement imprégné de christianisme, il devait exercer une influence sur le lecteur et l'auditeur médiévaux, et avait aussi fourni une source d'inspiration directe à de nombreuses autres oeuvres de la production littéraire des XIII^e–XV^e siècles.

Lors de cette étude, nous avons tenté de faire une analyse structurale et narrative de *La Manekine*. En cherchant à résoudre les problèmes de datation et d'attribution du roman, nous avons visé à définir sa place dans l'oeuvre de Philippe de Rémi ainsi que dans la littérature médiévale. Une partie considérable de ce travail a été consacrée à l'analyse structurale du récit ; après certaines observations générales sur la fonction du narrateur dans le récit médiéval, nous avons procédé à une analyse narrative de *La Manekine*, en mettant l'accent sur la relation du narrateur au narrataire, y compris les stratégies d'authentification et les commentaires dont il accompagnait sa narration. Comme le roman présente une structure temporelle particulière, nous lui avons consacré une analyse à part, et nous avons aussi abordé la façon dont le narrateur traite la chronologie interne du récit.

Cette analyse espère apporter quelques nouveaux éléments à l'étude de l'oeuvre de Philippe de Rémi. Par ce travail, nous souhaiterions aussi ouvrir de nouvelles pistes de recherche, notamment concernant l'influence exercée par *La Manekine* sur d'autres littératures médiévales qui n'avaient pas été traitées sur ces pages. L'application des procédés de l'analyse narrative aux autres oeuvres romanesques de Philippe de Rémi ne serait peut-être pas sans intérêt non plus, et permettrait d'ajouter de nouvelles observations à l'étude narrative des récits médiévaux.

Bibliographie

- AARNE–THOMPSON 1971 AARNE, A–THOMPSON, S., *The types of the folk-tale: a classification and bibliography*, New York, 1971.
- ARATÓ 2013 ARATÓ A., ‘« Onques feme de son eage / Ne fu tenue pour si sage ». Le motif de la fille du roi de Hongrie dans quelques romans français médiévaux », in : *Rencontre de l'Est et de l'Ouest*, éd. EGEDI-KOVÁCS E., Budapest, Eötvös Collegium, 2013. (sous parution)
- BAUTIER 1983 BAUTIER, R-H., *Philippe de Beaumanoir : Rapport général au colloque*, Beauvais, G.E.M.O.B., 1983, pp.5–17.
- BARTHES 1966 BARTHES, R., ‘Introduction à l’analyse structurale des récits’, in : *Communications* 8, 1966.
- BEZARD 1906 BEZARD, L., ‘Magyarország az ó-francia eposzban’, in : *Egyetemes Philologiai Közlöny* 30 (1906), 330–342.
- BOLTE–POLIVKA 1913–1931 BOLTE, G.–POLIVKA, G., *Ammerkungen zu den « Kinder und Hausmächen » der Bruder Grimm*, Leipzig, 1913–1931.
- BORDIER 1869, 1873 BORDIER, H.L., *Philippe de Rémi, sire de Beaumanoir, jurisconsulte et poète national du Beauvaisis*, Paris, 1869 et 1873, 2 vol.
- BUSCHINGER 1988 BUSCHINGER, D., *Histoire de la littérature française, Moyen âge, 1050 à 1486*, Paris, Bordas, 1988.
- CASTELLANI 1982 CASTELLANI, M-M., *Du conte populaire à l'exemplum. La Manekine de Philippe de Beaumanoir. Thèse de doctorat de troisième cycle soutenue devant l'Université Paris III, Lille, centre d'études médiévales et dialectales*, 1982.
- DAÜMLING 1912 DAÜMLING, H., *Studie über den Typus des Mädchen ohne Hände innerhalb des Konstanze Zyklus*, München, 1912.
- DELARUE–TENEZE 1957 DELARUE, P.,– TENEZE, M-L., *Le conte populaire français*, Paris, G.–P. Maisonneuve & Larose, 1957.
- DUFOURNET 1991 DUFOURNET, J., ‘Introduction à la lecture de Jehan et Blonde de Philippe de Remy’, in : *Un roman à découvrir : Jehan et Blonde de Philippe de Remy (XIII^e siècle)*, éd. Jean Dufournet, Genève Slatkine, pp.7–49.
- DUFOURNET 1995 DUFOURNET, J., ‘Philippe de Rémi et la réécriture’, in : *Le Moyen Age*, t.CI, n.3–4 (1995), pp.425–445.

- DUFOURNET–CASTELLANI 1988 DUFOURNET, J.–CASTELLANI, M. M., 'Temps liturgique et temps folklorique dans la *Manekine* de Philippe de Beaumanoir', in : *Le nombre du temps, en hommage à Paul Zumthor*, Paris, Champion, 1988, pp.63–72.
- ECKHARDT 1926 ECKHARDT S., 'A kéz nélküli lány mondája', in : *Könyvszemle*, 1926.
- ECKHARDT 1943 ECKHARDT S., 'Les sept dormants, Berthe aux grands pieds et la *Manekine*', in : *De Sicambria à Saint-Souci*, Paris, Presses Universitaires de France, 1943, pp.91–104.
- FALVAY 2008 FALVAY D., 'Szent Erzsébet, Szent Vilma és a magyar királyi származás mint toposz Itáliában', in : *Aetas* 2008/1, 64–76.
- FARAL 1961 FARAL, E. (éd), Geoffroy de Villehardouin : *La Conquête de Constantinople*, Paris, Les belles lettres, 1961.
- FOEHR-JANSSENS 1998 FOEHR-JANSSENS, Y., 'La *Manekine* en prose de Jean Wauquelin, ou la littérature au risque du remaniement', in : *Cahiers de Recherches Médiévales (XIII^e – XV^e siècles)*, n.5, 1998, pp.107–123.
- GENETTE 1972 GENETTE, G., *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GENETTE 1983 GENETTE, G., *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- G.E.M.O.B. 1983 *Actes du colloque Philippe de Beaumanoir et les Coutumes de Beauvaisis (1283–1983) : aspects de la vie au XIII^e siècle, histoire, droit, littérature*, Beauvais, éd. G.E.M.O.B., 1983.
- GICQUEL 1981 GICQUEL, B., 'Le Jehan et Blonde de Philippe de Rémi peut-il être une source du Willehalm von Orlens ?', in : *Romania* 102 (1981), pp.306–324.
- GOUGH 1902 GOUGH, A.B., *The Constance Saga (Palestra XXIII)*, Berlin, 1902.
- HALÁSZ 1992 HALÁSZ, K., *Images d'auteur dans le roman médiéval (XII^e–XIII^e siècles)*, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1992.
- HAMVAS 2012 HAMVAS L. P., 'A nikápolyi csata emléke egy francia lovagregényben', in : *Hadtörténelmi közlemények* 2012/4, pp.1051–1064.
- HARVEY 1997 HARVEY, C. J., 'Jean Wauquelin « translateur » de *La Manekine*', in : *Le Moyen Français* 39–41 (1997), pp.345–356.

- HARVEY 1999 HARVEY, C. J., 'La Manekine de Philippe de Remy et ses avatars : *La fille du roy de Hongrie*', in : *Le Moyen français. La recherche – bilan et perspectives. Actes du colloque international*, CERES, 1999.
- JAKOBSON 1969 JAKOBSON, R., *Essais de linguistique générale*, Paris, éd. Minuit, 1969.
- KÖRÖSI 1914 KÖRÖSI, A., *Egy magyar királyleány története*, Budapest, 1914.
- KROPF 1916 KROPF, L., A félkezű leány mondája és Salamon magyar király, in : *Egyetemes Philológiai Közlöny*, 40 (1916), pp.350–351.
- LECUYER 1984 LECUYER, S. (éd.), *Jehan et Blonde de Philippe de Rémi. Roman du XIII^e siècle*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1984.
- LEECH–SHORT 1981 LEECH, G. N., – short., m. h., *Style in fiction. A linguistic Introduction to English Fictional Prose*, Longman, London-New York, 1981.
- MARCHELLO-NIZIA 1980 MARCHELLO-NIZIA, C., *La Manekine, roman du XIII^e siècle*, Paris, éd. Stock, 1980.
- MARNETTE 1998 MARNETTE, S., *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale*, Bern, éd. Peter Lang, 1998.
- SARGENT-BAUR 1988 SARGENT-BAUR, B., 'La structure temporelle de la *Manekine* de Philippe de Remi', in : *Romania* 461–462 (1998/1–2), pp.131–147.
- SARGENT-BAUR 1997 SARGENT-BAUR, B., 'Dating the romances of Philippe de Remi: between an improbable source and a dubious adaptation', in : *Romance Philology*, University of California Press, vol.1, n.3, February 1997, pp.257–275.
- SARGENT-BAUR 2000 SARGENT-BAUR, B., 'Encore sur la datation de Jehan et Blonde de Philippe de Rémi', in : *Romania* 118 (2000), pp.236–248.
- SKUTTA 1987 SKUTTA F., 'Aspects linguistiques de l'analyse du récit', in : KISS S. – SKUTTA F., *Analyse grammaticale – analyse narrative*, Debrecen, Studia Romanica, 1987.
- SUCHIER 1884–85 SUCHIER, H., *Oeuvres poétiques de Philippe de Rémi, sire de Beaumanoir*, Paris, F. Didot, 1884–85, 2 vol.
- TIMELLI 2005 TIMELLI, M. C., 'Pour une nouvelle édition de *La Manequine* en prose de Jean Wauquelin : quelques réflexions préliminaires', in : *Le Moyen Français*, n.57 (2005), pp.41–55.

- TODOROV 1970 TODOROV, T., 'Les transformations narratives', in : *Poétique 3* (1970), Paris, pp.322–333.
- TOMACHEVSKI 1966 TOMACHEVSKI, B. V., *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1966.
- PROPP 1970 PROPP, V., *Morphologie du conte*, Paris, Gallimard, 1970.
- ROUSSEL 1998 ROUSSEL, C., *Conter de geste au XIV^e siècle. inspiration folklorique et écriture épique dans La Belle Hélène de Constantinople*, Droz, Genève, 1998.
- VAN GENNEP 1943–1958 VAN GENNEP, A., *Manuel de Folklore français contemporain*, Paris, Picard, 1943–1958.
- WARNKE 1990 WARNKE, K. (éd), *Lais de Marie de France*, Paris, « Les lettres gothiques », 1990.
- ZINK 1988 ZINK, M., 'Chrétien et ses contemporains', in : *The Legacy of Chrétien de Troyes* (éd. LACY, N. et al.), Amsterdam, 1987, pp.5–32.
- ZUMTHOR 1987 ZUMTHOR, P., *La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987.