

Paléozoologie de l'*Equus clavileñus*, Cervant

Autor(en): **Aebischer, Paul**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): **5 (1962)**

Heft 2

PDF erstellt am: **21.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-869870>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

PALÉOZOOLOGIE
DE
L'EQUUS CLAVILEÑUS, CERVANT.

*A Luigi Foscolo Benedetto,
al carissimo amico, all'insigne romanista,
al lanciafiamme di sempre.*

C'est par deux fois que Cervantes, dans son *Quijote*, fait intervenir le cheval de bois qui vole dans les airs. Au chapitre XLIX de la première partie, don Quichotte, argumentant comiquement en faveur de la véracité des faits romanesques, s'écrie : « Pues ¿ quién podrá negar no ser verdadera la historia de Pierres y la linda Magalona, pues aun hasta hoy día se vee en la armería de los Reyes la clavija con que volvía al caballo de madera sobre quien iba el valiente Pierres por los aires, que es un poco mayor que un timón de carreta ? »¹ Et, au chapitre XL de la seconde partie, à propos du fameux cheval sur lequel don Quichotte et Sancho s'en vont par les airs jusqu'au royaume de Candoya, notre auteur parle d'« una cavalgadura harto mejor y con menos malicias que las que son de retorno, porque ha de ser aquel mesmo caballo de madera sobre quien llevó el valeroso Pierres robada á la linda Magalona ; el cual caballo se rige por una clavija que tiene en la frente, que le sirve de freno, y vuela por el aire con tanta ligereza, que parece que los mesmos diablos le llevan. Este tal caballo, según es tradición antigua, fué compuesto por aquel sabio Merlín ; prestósele á Pierres, que era su amigo, con el cual hizo grandes viages y robó, como se ha dicho, á la linda Magalona, llevándola

¹ Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, nueva edición crítica p.p. Francisco Rodríguez Marín, t. III, Madrid 1948, pp. 378-379.

á las ancas por el aire, dejando embobados á cuantos desde la tierra los miraban ; y no le prestaba sino á quien él quería ó mejor se lo pagaba ; y desde el gran Pierres hasta ahora no sabemos que haya subido alguno que él. »¹

« Ningún episodio de la obra cervantina — a écrit naguère Schevill² — ha despertado más interés que el de Clavileño » : et le savant américain s'est donné la peine de nous fournir du sujet une bibliographie qui prétend être plus que complète, puisque non seulement il énumère les érudits qui ont traité du cheval de bois, mais qu'il va, comble de conscience, jusqu'à signaler ceux des commentateurs et des commentateurs du *Quijote* qui n'en ont pas parlé³. Je ne le suivrai pas dans cette voie ; je ne prétends nullement corriger ou encore moins compléter sa bibliographie : je voudrais simplement retracer l'histoire du thème de Clavileño en ajustant et coordonnant des détails bien connus pour la plupart, en montrant combien est complexe le destin d'un thème littéraire ou folklorique, et comment dans notre vieille civilisation, qui n'est pas seulement une civilisation européenne, les auteurs sont allés chercher leur inspiration un peu partout, les idées étant toutes des Clavileños, insoucieuses qu'elles sont des frontières imaginées par les hommes, et capables de franchir mers et montagnes par la vertu même qui est en elles.

Mais liquidons avant tout un incident. Cervantes, nous l'avons vu, ou mieux don Quichotte, prétend que l'« armería de los Reyes » conservait de son temps la pièce de bois au moyen de laquelle Pierre de Provence dirigeait sa monture. N'en ayant évidemment point trouvé de traces dans le savant catalogue de la Real Armería de Madrid dressé par le comte de Valencia de Don Juan⁴, j'avais prié mon collègue et ami Daniel Poyán de bien vouloir s'informer auprès du directeur même du musée : cette visite aussi eut un résultat négatif, ainsi que M. Poyán me l'apprit par une lettre datée du 30 mars 1956, dans laquelle il ajoute qu'au témoignage du directeur « actualmente, en la Armería no existe clavija de caballo ni cosa que se le parezca », et que « tampoco recuerda que nunca haya existido, ni que esté citada en ningún catálogo ». Il s'agit donc là, selon toute

¹ Miguel de Cervantes Saavedra, *op. cit.*, éd. cit., t. VI, Madrid 1948, pp. 188-189.

² R. Schevill, *El episodio de Clavileño*, in *Estudios eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín (1875-1926)*, Madrid 1927, p. 116.

³ R. Schevill, *art. cit.*, pp. 115-125.

⁴ El Conde de Valencia de Don Juan, *Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid*, Madrid 1898, in-4° de XV + 451 pp.

vraisemblance, d'une amusante invention de Cervantes, lequel fait apporter comme preuve de la véracité des récits fournis par les romans un objet qu'avec une gravité comique il situe gratuitement dans l'arsenal royal même.

Et, pour aborder notre sujet, commençons par constater une grave lacune dans le fichier de Schevill. Si copieuses que soient ses notes bibliographiques, il lui en manque une qui est essentielle : le premier savant qui a remarqué que, dans les passages que j'ai reproduits, Cervantes a commis une légère erreur — et l'on sait qu'il y en a bien d'autres du même calibre dans le *Quijote* — en attribuant le « personnage », si je puis dire, du cheval à chevilles au roman de *Pierre de Provence*, tandis qu'il provient de celui de *Cléomadès*, n'est point l'un des érudits mentionnés par le savant américain. Cette observation se trouve en effet dans le livre de Ferdinand Wolf, *Über die neuesten Leistungen der Franzosen für die Herausgabe ihrer National-Heldengedichte* où, à propos du Cléomadès d'Adenet le Roi, il est écrit que le « cheval de fust » qui y figure « ist wohl das Vorbild desjenigen auf welchem der unvergleichliche Sancho eine der gefährlichsten Proben seines Heldenmuthes ablegte », et que « wenn jedoch Cervantes den Peter von Provence die schöne Magelone auf einem solchen Pferd entführen lässt, so scheint diess auf einer Verwechslung zu beruhen, und er hatte wohl eben den *Cléomadès* im Sinn (nach der spanischen Bearbeitung in Prosa); denn auch im französischen und dänischen Volksbuch von der schönen Magelone thun, wie im deutschen, nur gewöhnliche Pferde diesen Dienst, was auch viel besser mit dem gleich darauffolgenden Abentheuer von dem durch einen Raben entwendeten Ringe zusammenstimmt »¹.

Dans l'unique note se référant à Clavileño, Rodríguez Marín, acceptant sans la contrôler l'assertion de Cervantes, a remarqué que « la *Historia de Pierres y la linda Magalona* fué cosa tan vulgar y sabida, que hasta poco ha corría como popularísimo pliego de cordel ». C'est dans cette histoire, « originariamente francesa », traduite en castillan par Philippe Camus et publiée par lui à Tolède en 1526 que, dit erronément le commentateur du *Quijote*, « figura el caballo de madera traído tan cómicamente por Cervantes »². Sans doute, dans l'opuscule intitulé *Historia del esforzado caballero Pierres de Provenza y la hermosa Magalona*, dont je connais l'exemplaire con-

¹ F. Wolf, *Über die neuesten Leistungen der Franzosen für die Herausgabe ihrer National-Heldengedichte*, Wien 1833, p. 33 et note 1.

² Miguel de Cervantes Saavedra, *op. cit.*, éd. cit., t. VI, pp. 188-189, en note.

servé à la Biblioteca nacional de Madrid, où il est coté Ca 989 n° 22 ¹, exemplaire où n'apparaît aucune date d'impression, nous voyons Pierre et Maguelone s'enfuyant de la cour du roi de Suède, père de la princesse, sur deux rapides coursiers : mais le passage même qu'en cite Schevill ² suffit à démontrer qu'il ne s'agit nullement d'un cheval de bois capable de voler dans les airs. Par contre, c'est cette monture extraordinaire qui figure dans *La hystoria del muy valiente y esforçado cauallero Clamades hijo de Marcaditas rey de Castilla, y de la linda Clarmonda hija del rey de Toscana*, dont la même bibliothèque possède un exemplaire, coté R 3645, imprimé à Burgos chez Phelippe de Iunta en 1562 ³, exemplaire où on lit, au recto du deuxième folio : « Y el rey Cropardo hizo un cauallo de madera, en el qual hauia dos clavijas de azero, por las quales el se regia, y lo hazian yr donde querian. » ⁴ Livre qui, aux dires de Foulché-Delbosc, ne serait que la traduction d'un roman populaire français, le *Livre de Clamades filz du roi despaigne et de la belle Clermonde, fille du roy Carnuant*, imprimé à Lyon vers 1480 et plusieurs fois réédité. Allégation qui, si elle est peut-être trop précise, puisqu'on ne connaît pas moins de neuf éditions de ce *Clamades*, intitulé aussi *Clamades et Clarmondine*, ou *Clamades et Clermonde*, qui s'évalent entre 1480 environ et la fin du XVI^e siècle ⁵, suffit toutefois à satisfaire notre curiosité : j'ajouterai seulement que, selon Georges Doutrepoint, l'auteur de cette mise en prose, écrite pour Jean de Croy ⁶, était Philippe Camus, Wallon qui fut écrivain de la cour des ducs de Bourgogne ⁷, lequel aurait procédé à ce *rifacimento* à une date antérieure à 1469 ⁸, mais non pas à sa

¹ Sur les différentes éditions de cet opuscule, voir R. Foulché-Delbosc, compte rendu de *La historia de los nobles caualleros Oliueros de Castilla y artus dalgarbe... Pointed... from the copy in the library of Archer M. Huntington* 1902, in *Revue hispanique*, 9^e année (1902), p. 594.

² R. Schevill, *art. cit.*, pp. 122-123.

³ Sur les différentes éditions de ce roman, voir R. Foulché-Delbosc, *art. cit.*, p. 592, et la *note* suivante.

⁴ Sur d'autres éditions de cet opuscule, voir R. Schevill, *art. cit.*, pp. 120-122.

⁵ B. Woledge, *Bibliographie des romans et nouvelles en prose française antérieurs à 1500*, in *Société des publications romanes et françaises sous la direction de Mario Roques*, XLVII, Genève et Lille 1956, p. 93.

⁶ G. Doutrepoint, *Les mises en prose des épopées et des romans chevaleresques du XIV^e au XVI^e siècle*, in *Académie royale de Belgique. Classe des lettres et des sciences morales et politiques. Mémoires*, coll. in-8°, t. XL, Bruxelles 1939, p. 423.

⁷ G. Doutrepoint, *La littérature française à la cour des ducs de Bourgogne*, in *Bibliothèque du XV^e siècle*, t. VIII, Paris 1909, pp. 55 et 56.

⁸ G. Doutrepoint, *Les mises en prose...*, p. 359.

traduction en castillan. Si en effet les textes espagnols — comme celui aussi de *La historia de Pierres* sans doute — portent le nom de Camus, c'est que, a remarqué M. Brunel, « le goût du public s'attacha sans doute assez au nom de leur auteur pour qu'un éditeur ait cherché à faire profiter de ce patronage un ouvrage anonyme »¹.

En tout état de cause, la source directe du « cheval de fust » dénommé Clavileño par Cervantes se trouve en France, dans le *Cléomadès* d'Adenet le Roi. Œuvre que l'on date de 1285² — nous reviendrons plus loin sur ce point — et qui connut dès sa parution un succès considérable, puisque nous n'en avons conservé pas moins de trois manuscrits de la fin du XIII^e siècle (les manuscrits *A*, *G* et *J* du classement adopté par M. Henry), sept du XIV^e ou du XV^e³, trois fragments dont deux appartiennent eux aussi au XIII^e siècle⁴, et qu'un manuscrit au moins a disparu⁵.

Mais avec cela nous n'avons encore résolu qu'une partie du problème, celle qui touche à la source prochaine de Clavileño. Or chacun sait qu'il est un autre roman français dans lequel on retrouve, non seulement le cheval de fust, mais souvent, et traits pour traits, le développement de l'action de *Cléomadès*: je veux parler du *Méliacin*, œuvre de Girard, ou Girardin d'Amiens. Similitudes telles que Miche-

¹ Jaufré, roman arthurien du XIII^e siècle, p.p. Cl. Brunel, t. I, p. LII, Paris 1943, Société des anciens textes français.

² A. Henry, *Du Mehalet l'Escardee à Godefroy et à Littré*, in *Mélanges de linguistique et de littérature romanes offerts à Mario Roques*, t. I, Bade et Paris 1950, p. 102 ; cf. R. Levy, *Chronologie approximative de la littérature française du moyen âge*, in *Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie*, fasc. 98, p. 24.

³ A. Henry, *Les œuvres d'Adenet le Roi*, t. I, in *Rijksuniversiteit te Gent. Werken uitgegeven door de Faculteit van de Wijsbegeerte en Letteren*, vol. 109, Brugge 1951, p. 230.

⁴ A. Henry, *op. cit.*, vol. cit., p. 231 et surtout pp. 147-148.

⁵ A. Henry, *op. cit.*, vol. cit., pp. 156-157. — J'ai été surpris, je l'avoue, que M. Henry, dans la liste qu'il fournit des manuscrits de *Cléomadès*, *op. cit.*, vol. cit., p. 128, et dans les descriptions qu'il en donne, p. 129 sqq., ne mentionne jamais le ms 1455 du fonds français de la Bibliothèque nationale de Paris, qui, ainsi que l'a reconnu Gaston Paris, commence avec le texte de *Cléomadès*, qu'il suit jusqu'au moment où Méliacin — car, dans ce début, les noms des protagonistes sont déjà remplacés par ceux de Méliacin et de Célinde — descendu du cheval d'ébène, trouve la princesse. Si, à partir de ce moment, le texte du ms 1455 est bien celui de *Méliacin*, il n'en reste pas moins que les quatorze premiers folios fournissent celui de *Cléomadès*. J'ajouterai que la partie *Cléomadès* est ornée de quatre miniatures, dont deux ne sont pas accompagnées de rubriques, alors que les deux autres donnent des indications ressortant au texte d'Adenet, puisqu'il est question, à celle du f^o 12, du « roi d'Espagne », et au f^o 14^{vo} de « Meliachin qui fu filz au roi d'Espagne » qui « entra en la chambre la fille au roi de Toquanne ».

lant n'a pas craint de taxer ce dernier d'effronté plagiaire¹ : et une appréciation identique a été récemment portée par M. Zumthor². Qualification contre laquelle s'est élevé, à juste titre, Gaston Paris qui, tout en reconnaissant que les similitudes entre les deux poèmes sont « telles qu'il n'en existe pas de pareilles, à notre connaissance, entre deux romans du moyen âge traitant une même donnée fondamentale³ », a pris soin de relever leurs dissemblances, et de conclure à un non-lieu, comme l'avait fait du reste Tobler à une date antérieure⁴. Il est vrai que le canevas est le même : à l'occasion d'une fête, un roi reçoit la visite de trois « philosophes » qui lui font cadeau, le premier d'une poule d'or et de ses six poussins qui tous, à un signal, marchent, crient et même chantent mélodieusement, le second d'une statuette qui sonne de la trompe qu'elle a en bouche lorsqu'un ennemi entre dans le château ou la porte de ville où elle est placée, le troisième d'un cheval d'ébène qui vole dans les airs, et qu'on peut diriger à sa guise en manœuvrant certaines chevilles. En échange de ces cadeaux, les trois étrangers demandent chacun la main d'une des trois filles du roi : mais si ce dernier accède volontiers à la requête des deux premiers, il refuse celle du troisième, une sorte de nain hideux et contrefait. Le fils du roi s'y étant opposé lui aussi, il est désormais en butte à la haine du prétendant malheureux et se trouve, par le mauvais vouloir du nain — je suis désormais, sauf en de rares points, le résumé tel que le donne Gaston Paris⁵ — « transporté dans les airs sur cette monture extraordinaire, sans avoir appris l'art de la diriger ; il le découvre heureusement, descend par hasard dans l'asile, fermé à tous, d'une jeune et belle fille de roi ; surpris par le père, il échappe grâce à son cheval, revient près de celle dont il s'est épris et dont il s'est fait aimer, l'enlève par les airs et la transporte dans son pays. Mais il a l'imprudence d'abandonner un instant son cheval et la belle : le constructeur, son ennemi, en profite pour enlever l'une au moyen de l'autre, mais ne jouit pas de son crime : il tombe avec sa

¹ *Der Roman von Escanor von Gerard von Amiens*, p.p. H. Michelant, in *Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart*, vol. CLXXVIII, Tübingen 1886, p. XXIV.

² P. Zumthor, *Histoire littéraire de la France médiévale. VI^e - XIV^e siècle*, Paris 1954, p. 299, § 546.

³ G. P[aris], *Girard d'Amiens*, in *Histoire littéraire de la France*, t. XXXI, Paris 1893, p. 183.

⁴ A. Tobler, compte rendu de l'édition d'*Escanor* par Michelant, in *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. XI (1887), p. 421.

⁵ G. Paris, *art. cit.*, pp. 191-192.

compagne au pouvoir d'un roi étranger, qui le met en prison, et qui à son tour veut posséder la jeune fille. Celle-ci, pour se conserver à son ami, feint la folie pendant un temps plus ou moins long. Le jeune homme, désespéré, comprend immédiatement la raison de la disparition de son amie, du cheval et du constructeur de ce dernier : il part à leur recherche, et enfin le hasard l'amène un jour dans le pays où est retenue la princesse ; ayant appris sa maladie, il se donne pour médecin pour pouvoir pénétrer auprès d'elle, retrouve le cheval dont nul ne soupçonne les vertus, feint d'en avoir besoin pour guérir son amie, enlève celle-ci pour la seconde fois et la ramène heureusement dans son pays, où enfin il l'épouse ».

Mais si ce canevas est valable tant pour *Cléomadès* que pour *Méliacin*, il est vrai aussi, comme l'a noté Gaston Paris encore, qu'innombrables sont les détails divergents¹. Qu'il me suffise de rappeler ici d'abord que tous les noms des personnages mis en scène sont différents ; que tandis que *Cléomadès* a pour cadre l'Europe en général, et l'Espagne et l'Italie en particulier, les aventures de *Méliacin* se passent en Asie ; qu'ensuite, pour m'en tenir là (et nous reviendrons sur ce point particulier), Crompart, l'inventeur du cheval merveilleux dans *Cléomadès*, meurt en prison sitôt après son arrivée dans le pays où, pendant plusieurs années Clarmondine passe pour folle, alors que Clamazart, qui joue le même rôle dans *Méliacin*, n'est mis à mort qu'après que le protagoniste a retrouvé Célinde ; que, dans ce même roman, les suivantes de la princesse ne sont que deux, tandis qu'elles sont au nombre de trois dans *Cléomadès* ; qu'enfin les circonstances du combat judiciaire qui permet au héros de délivrer ces suivantes sont assez différentes dans les deux poèmes. Mais cela suffit-il à les distinguer nettement ? Peut-on faire appel à d'autres romans qui, les uns et les autres, sont plus ou moins basés sur des thèmes analogues, comme *Guillaume de Dole* et le *Roman de la Violette*, *Jean de Dandmartin* et *Jean de Paris* ? Il ne servirait de rien d'ergoter là-dessus : mieux vaut poser le problème d'une autre façon.

Il est une première allégation de Gaston Paris dont je voudrais faire justice, d'autant plus qu'elle court les manuels sans qu'on se soit jamais donné la peine de la vérifier : à savoir que « l'œuvre de Girard d'Amiens est, comme on peut s'y attendre, bien inférieure à celle d'Adenet », que « la prolixité, la banalité des détails, la recherche puérile ou la platitude de l'expression, toutes faiblesses dont le roman du ménestrel brabançon n'est pas exempt, sont constantes

¹ G. Paris, *art. cit.*, pp. 183-185.

dans celui du rimeur picard »¹. Est-ce parce que, mieux que personne peut-être, je connais bien *Méliacin*, pour en avoir copié ligne après ligne, il y a quarante ans, les quatre manuscrits qui nous en restent, à Florence et à Paris, dans l'intention — à laquelle j'ai renoncé à tout jamais — d'en établir une édition critique ? Le fait est qu'en toute justice on doit reconnaître que les deux romans qui, chose curieuse, ont la même longueur — dix-neuf mille vers, à quelques dizaines de vers près — usent, pour arriver à cet imposant ensemble d'octosyllabes, du même procédé : tous deux développent des épisodes qui n'ont qu'un rapport assez lâche avec le sujet principal : épisode de Primonus dans *Cléomadès*, épisodes de la guerre contre Symacus et Antiochus, de la lutte contre le géant Roberon et ses compagnons dans *Méliacin*. Cela même n'étant toutefois pas suffisant, nos deux écrivains ont traité longuement surtout l'épisode du sauvetage par le protagoniste des suivantes de la princesse. Episode beaucoup plus détaillé — nous reviendrons là-dessus — chez Girardin que chez Adenet : ce qui a permis au premier de conserver au sujet principal une ligne moins prolix. Les longs discours, les monologues interminables, les dialogues qui s'allongent démesurément, les réflexions psychologiques d'un intérêt douteux sont donc plus le fait d'Adenet que celui de Girardin, de sorte que, je l'avoue, la lecture de *Méliacin* m'est toujours apparue bien moins ennuyeuse que celle de *Cléomadès*, Girardin usant au surplus d'un style plus agréable, de tours plus aisés, d'une langue plus riche et plus colorée que son compétiteur. Ce qui ressort par exemple de la comparaison suivante, relative aux portraits que tracent les deux auteurs de l'horrible inventeur du cheval de fust.

Tandis qu'Adenet se contente de huit lignes :

Et li tiers avoit non Crompars ;
 Cil sot presque tous les VII ars.
 Lais et petis fu et boçus.
 Iex enfossez et nés camus
 Avoit, et si ot courbe eschine
 Et le menton sur la poitrine.
 Moult fu sages et bien lettrés.
 De Bougie fu rois clamés²,

Girardin, lui, se laisse aller à sa fantaisie, détaille minutieusement et pittoresquement son personnage, en s'inspirant en particulier de ces

¹ G. Paris, *art. cit.*, p. 193.

² *Li roumans de Cléomadès*, par Adenès li Rois, p.p. A. van Hasselt, t. I, Bruxelles 1865, p. 48, vers 1499-1506.

physionomies de diables que l'art sculptural du moyen âge avait multipliées sur les tympanes des cathédrales, quand il nous montre le roi Nubien, sa famille et sa cour qui

Virent venir enesle pas
 .i. philozophe, tout le pas
 Le pas : mais c'ert au mieus qu'il pot.
 Mais il sembloit bien que d'un pot
 Fust issuz, tant estoit crocus !
 Il estoit et tors et boçus,
 Mauvais de jambes, de piés pis ;
 Ses mentons ert ahers au pis,
 S'avoit noire et laide la hure,
 Chief bourrouflé, chevelëure
 Tele con s'il venist d'enfer :
 Il sembloit trop bien Lucifer
 Tel c'on le fait en la peinture,
 Car sa belle regardëure
 Ardoit comme fust de fournaise.
 Mais l'alainne avoit si punaise
 Qu'a grant paine l'endurissiez ;
 Mais se sa bouche vëissiez,
 Ainz si laide ne fu trouvee:
 Granz fu, hideuse et decrevee,
 De granz malans plaine dedenz ;
 Rous et puans avoit les dens,
 Visage tort et bourrouflé.
 Ne sai s'il ot le ventre enflé :
 Mais gros estoit comme tonniaus.
 S'avoit d'oreilles .ii. paniaus
 Qui le visage acouvetoient.
 Ses mameles si grans estoient
 Qu'eles li batoient aus hanches,
 Qu'il ot comme chaudiere blanches
 Mais c'un petit furent tigneuses,
 Et les jambes dessous rongneuses.
 Que voulez ? sa chars fu vilaine
 Et de toute orribleté plaine.
 Tant ot tres orrible faiture
 C'onques si laide creature
 Ne croi jour mais vëue fust... ¹

Et qu'on ne dise pas que cette description est trop longue : c'est là la donnée la plus importante du récit, puisque la hideur répugnante du personnage détermine, et le désespoir de la princesse dont il a le

¹ Florence, Biblioteca Riccardiana n° 2757, fo 6, col. 1 et 2. C'est de ce même manuscrit que je tirerai les autres citations du texte de *Méliacin*.

front de demander la main, et le soutien inconditionné accordé à sa sœur par Méliacin et, par conséquent — mobile qui est la clef de voûte du roman — la haine vouée par le nabot au fils du roi Nubien.

A quoi attribuer la préférence accordée à Adenet, tandis que Girardin n'a été l'objet que de commentaires aigres-doux ? On peut imaginer que cette particularité est due au fait que dès le moyen âge le premier a été considéré comme un auteur important, alors que son concurrent a vite sombré dans l'oubli : les manuscrits de *Cléomadès* sont nombreux, nous l'avons vu, mais nous ne possédons que quatre, ou plus justement trois manuscrits et trois quarts de *Méliacin*, dont nul fragment n'est apparu dans quelque vieille reliure. Au fait ensuite que ce roman est inédit encore aujourd'hui¹, et que rares sont les spécialistes qui se sont donné la peine de lire un des manuscrits qui nous en sont parvenus. Au fait que le reste de l'œuvre de Girardin est, il faut le reconnaître, médiocre : son *Escanor*, dont le style n'est pas sans grâce, est mal bâti, avec ses deux parties simplement juxtaposées, et son *Charlemagne*, dont aucun des trois manuscrits conservés n'est complet², n'est guère autre chose qu'une enfilade d'alexandrins, lourde, proluxe et insipide. Au fait enfin que Girardin est toujours sous le coup de cette accusation de plagiat dont nous allons le libérer une fois pour toutes.

Car il est une autre allégation de Gaston Paris, bien plus importante pour nous, qui mérite un examen : celle des dates relatives de *Cléomadès* et de *Méliacin*. Le grand romaniste, se basant sur des notes laissées par son père et relatives à l'identification des personnages représentés dans une grande miniature figurant à la première page du manuscrit parisien 1633, miniature qui représente un personnage couronné et vêtu d'une robe d'azur fleurdelisée, reposant sa tête sur les genoux d'une femme dont la robe est partie de France et de Flandre, accompagnée de quatre femmes à gauche et de trois à droite, vêtues elles aussi de robes armoriées, admet que « nous sommes en 1285, époque de l'avènement de Philippe le Bel, ou peu après.

¹ On sait que Ad. Keller, *Romvart*, Mannheim et Paris 1844, p. 99, a publié le début du roman d'après le manuscrit de la Riccardiana et que E. Stengel, *Die altfranzösische Liedercitate aus Girardin's d'Amiens Conte du cheval de fust*, in *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. X (1886), pp. 461-476, a reproduit d'après le même manuscrit les textes des chansons insérées dans le roman, ainsi que les vers qui les précèdent ou qui les suivent, et les 216 derniers vers. Ajoutons que G. Bertoni, *Sui manoscritti del « Meliacin » di Gerard d'Amiens*, in *Zeitschrift...*, vol. XXVII (1903), pp. 616-621, cite quelques pages de notre poème, en tenant compte de tous les manuscrits connus.

² G. Paris, *art. cit.*, p. 195.

Marguerite de France, fille aînée de Marie de Brabant, reçoit affectueusement sur ses genoux la tête de son jeune frère consanguin, le roi Philippe », le lion de Flandres dont la robe de Marguerite est partie indiquant que la princesse n'est pas du même lit que le roi son frère, et identifie justement les sept autres dames à la reine mère Marie de Brabant, à la reine régnante Jeanne de Navarre, mariée le 16 août 1294, à la connétable Isabel de Dreux, femme de Gaucher de Châtillon, mariée en 1281 et morte en 1300, à Jeanne de Châtillon comtesse d'Alençon, veuve en 1284 de Pierre d'Alençon et morte en 1291 à l'âge de trente-huit ans, à Béatrix de Bourgogne comtesse de Clermont, à Blanche d'Artois, belle-mère de Philippe le Bel, veuve d'abord de Henri I^{er} roi de Navarre et ensuite, dès 1274, d'Edmond d'Angleterre duc de Lancastre, enfin Jeanne de Tori, seconde femme de Thibaud II comte de Bar. De sorte que, conclut Gaston Paris, Philippe le Bel étant monté sur le trône en 1285 et Jeanne d'Alençon étant décédée en 1291, c'est entre ces deux dates que notre miniature, et probablement notre poème, furent exécutés, Girardin ayant écrit son *Méliacin* à la demande ou pour le plaisir de ces princesses ¹.

En ce qui concerne maintenant la datation, au moins approximative, du *Cléomadès*, nous disposons de données appartenant à deux catégories différentes : celles fournies par la miniature qui orne le manuscrit de l' Arsenal n^o 3142 — et qui est reproduite à la planche I du premier tome des *Œuvres d'Adenet le Roi* de M. Henry — et celles constituées par un certain nombre d'allusions à des personnages contemporains figurant dans le texte lui-même. Quant à la miniature, Paulin Paris a dit qu'elle « nous représente la reine de France couchée sur un lit de parade, la tête appuyée sur la main gauche, et tenant dans la main droite une fleur ». Sa robe est aux armes de France parties de Brabant. « A côté d'elle, continue P. Paris, et assises sur de riches coussins, on remarque deux princesses, l'une portant les couleurs de l'Artois : c'est Mahaut, fille de Robert II, comte d'Artois ; l'autre est revêtue d'une robe aux armes de *France parti de Castille* : c'est la veuve de Ferdinand de la Cerda » ². Blanche de France, en effet, fille de saint Louis, avait épousé cet infant de Castille en 1269, le perdit en 1275 déjà, et s'en revint l'année suivante à la cour de sa belle-sœur la reine Marie de Brabant. Quant aux passages de *Cléomadès* se rapportant à des personnalités contemporaines, ils ont été

¹ G. Paris, *art. cit.*, pp. 189-190.

² P. P[aris], *Adam ou Adenès, surnommé le Roi*, in *Histoire littéraire de la France*, t. XX, Paris 1842, p. 710.

recueillis par M. Henry¹ : Adenet y parle à plusieurs reprises du défunt duc Henri III de Brabant, puis, comme de personnages vivants, de Jean I^{er}, fils et successeur du précédent, de Godefroid, autre fils de Henri III, de Marie sa fille, reine de France, et de Blanche-Anne, qui figurent sur la miniature, et enfin de Gui, comte de Flandre, et de Robert, comte d'Artois. Henri III de Brabant étant mort en 1261, il est évident que *Cléomadès* est postérieur à cette date, mais antérieur à 1294, année de la mort de son fils Jean. Par ailleurs, notre auteur, en faisant des vœux pour « le bon conte Guion de Flandres », atteste que son poème ne peut être antérieur à 1280, date de l'avènement de Gui de Dampierre. Les indications relatives aux autres personnages mentionnés ne fournissant aucun élément plus précis que ceux dont je viens de faire état, nous dirons donc qu'Adenet a écrit son *Cléomadès* entre 1280 et 1294. Et lorsque van Hasselt suggère, très timidement du reste, qu'il pourrait y avoir une coïncidence entre l'apparition de ce roman et la « tentative que fit le roi Philippe le Hardi pour s'emparer de la Cerdagne et du Roussillon et dans laquelle il perdit la vie en 1285 »², coïncidence qu'il paraît ne baser que sur le seul détail qu'au début du poème, aux vers 90 et suivants, notre auteur parle d'un « roi de Saraigne ... qui Caldu ot non » et qui eut Marcadigas comme fils et donc Ynabele comme bru, il exagère manifestement, même s'il était avéré que *Saraigne* doive être identifié à « Cerdagne ».

Il résulte de ce que nous venons de dire en toute objectivité que *Méliacin* a paru entre les années 1285 et 1291, et que *Cléomadès* a été publié entre 1280 et 1294. Combien de temps a-t-il fallu à chacun de nos auteurs pour composer leurs dix-neuf mille vers ? Combien de mois ont été nécessaires aux scribes qui auront copié le premier exemplaire de nos deux poèmes ? Nous ne le saurons jamais. Lors donc que Gaston Paris admet que le roman d'Adenet paraît plus ancien que celui de Girardin³, il ne fait qu'émettre une pure hypothèse : jusqu'à plus ample informé, le contraire est tout aussi vraisemblable. Impossible par conséquent de soutenir, au vu des seuls arguments chronologiques, que *Méliacin* est postérieur à *Cléomadès*, puisque la démonstration de l'antériorité de ce dernier reste encore à faire. Impossible, au vu de ces mêmes arguments, de supposer, non certes que Girardin a incontestablement plagié Adenet, mais qu'il

¹ A. Henry, *op. cit.*, vol. cit., pp. 79-81.

² *Li roumans de Cléomadès...*, t. I, p. XXII.

³ G. Paris, *art. cit.*, p. 185.

aurait pu le faire, étant donné que son poème est, ne serait-ce que de quelques années, antérieur à celui qu'il aurait effrontément pillé. Seule la comparaison, je ne dirais pas de chacun des détails des deux romans, mais de quelques-uns de ces détails, peut éventuellement permettre de nous faire une opinion.

*

* *

« Il y a longtemps — a remarqué en 1893 Gaston Paris¹, qui fait allusion sans aucun doute à van Hasselt — qu'on a conjecturé que le fond de ce récit était un conte oriental », étant donné que c'est évidemment dans un harem que le héros s'introduit par la voie du ciel, que le gardien de ce harem est un eunuque, et que le méchant « philozophe » des romans français est un magicien « tout semblable à celui qui fait la fortune et le malheur d'Aladin ». Toutefois, continue ce savant, on n'a retrouvé, dans la masse des fictions orientales, aucun récit qui contienne les traits essentiels du nôtre, si bien qu'il se contente de rapprocher notre cheval de fust du garouda de bois, mû par quatre chevilles, au moyen duquel, dans le *Pantchatantra*, un jeune homme reprend sa femme légitime à un roi qui la lui avait ravie. Observations qui montrent surtout que Gaston Paris ne connaissait nullement le folklore de l'Orient, et les travaux dont, ne serait-ce qu'incidemment, Clavileño et ses semblables avaient été l'objet au cours du XIX^e siècle, et qu'il avait bien superficiellement lu l'introduction qui précède le texte du *Cléomadès* de van Hasselt, puisque ce dernier, en 1865 déjà, avait dit qu'« on a discuté la question de savoir si l'invention du cheval de fust ou d'ébène, qui est le pivot principal sur lequel tourne le roman d'Adenès, appartient en propre à notre poète ou si elle est d'origine orientale », et qu'il avait attiré l'attention sur le fait que « M. Keightley croit en trouver des traces dans la littérature persane, et la regarde comme une transformation du cheval enchanté des *Mille et une Nuits*, dont l'histoire a pu être introduite dans la péninsule hispanique par les Arabes, pour prendre racine dans la langue espagnole », d'où elle aurait passé en France grâce à Blanche de France² : points sur lesquels nous aurons à revenir.

Si j'en crois le résultat de mes recherches, ce serait en réalité le comte de Tressan qui aurait été le premier à reconnaître l'origine

¹ G. Paris, *art. cit.*, p. 192.

² *Li roumans de Cléomadès...*, t. I, p. XXI.

arabe du thème qui nous intéresse, puisque, en parlant de *Cléomadès*, qu'il résume plus ou moins exactement, il note que « les lecteurs reconnaîtront sans peine que l'invention du cheval de bois qui vole dans les airs est tirée des auteurs arabes »¹, assertion que Keightley ne fit que reprendre et compléter, quand il dit d'abord — nous verrons bientôt ce qu'il faut en penser — que « I am strongly inclined to believe that the original of the fiction of *Cléomadès* is really Spanish or Moorish. All the personages are Saracens or Spaniards ; the scene is in Spain ; the character of the fiction is akin to that of the Enchanted Horse in the *Thousand and One Nights* », et enfin que « the Enchanted Horse is in my opinion an ancient Persian tale, from the time of the Shahpoors and Yezdejrds ... It is purely Persian, free from all allusion to Islam and its tenets and practices »². En cette même année 1834 qui a vu paraître l'ouvrage de Keightley, un savant français, de Martonne, indépendamment semblerait-il de son collègue anglais, estimait lui aussi « assez probable que le merveilleux de *Cléomadès* ait été emprunté aux contes arabes connus en Europe sous le nom de *Mille et une Nuits* »³ : et peu après le baron de Reiffenberg écrivait à son tour que « le sujet de *Cléomadès* nous vient d'Asie », qu'« il a été apporté en Europe pendant les premières croisades », et que c'était dans ce roman « qu'on trouve la fiction du *Cheval de fust* ou de bois, qui est dans les *Mille et une Nuits*, et dont l'auteur de *Don Quichotte* a tiré un parti si comique »⁴, de même que Loiseleur Deslongchamps, à propos du récit du *Cheval enchanté* qui figure dans le recueil arabe, précisa que ce conte était un de ceux qui pénétrèrent de bonne heure en Europe, que « le roman en vers de *Cleomades et Clarmonde*, composé par Adenès de 1275 à 1283 selon l'opinion de M. Paris ... diffère peu par le fond du *Cheval enchanté* », la fiction sur laquelle repose le conte arabe étant bien évidemment indienne, du fait qu'« il n'est pas de recueil de contes indiens où ne figure un cheval, un oiseau ou un char mis en mouvement par l'art magique »⁵.

¹ *Œuvres du comte de Tressan*, ... par M. Campenon, éd. revue, t. III, Paris 1822, p. 256.

² Th. Keightley, *Tales and popular Fictions ; Their Resemblance and Transmission from Country to Country*, London 1834, pp. 40-41 et 71.

³ M. de Martonne, *Observations sur quelques points de littérature romane*, in *Mémoires et dissertations sur les antiquités nationales et étrangères p. p. la Société royale des antiquaires de France*, t. X, Paris 1834, p. 395.

⁴ *Chronique rimée de Philippe Mouskes*, p. p. le Baron de Reiffenberg, t. I, Bruxelles 1836, p. CLXXI.

⁵ *Les mille et une nuits*, contes arabes traduits en français par Galland, nouv. éd. par A. Loiseleur Deslongchamps, Paris 1838, p. 610, note 1.

Rendons justice du reste à Gaston Paris en enregistrant l'aveu qu'il fit de sa distraction, dans le compte rendu qu'il écrivit en 1898 de l'article, dont nous allons largement profiter, de Victor Chauvin sur *Pacolet et les Mille et une Nuits* : avec simplicité, il reconnut que ce petit mémoire lui fournissait l'occasion qu'il cherchait « de réparer un incontestable oubli » dont il s'était rendu coupable en ne mentionnant point, dans son étude sur *Méliacin*, le conte du Cheval enchanté¹.

Travail fondamental en effet que celui de l'orientaliste liégeois ; travail qui n'a qu'un défaut : celui d'avoir été publié dans une revue de folklore, « Wallonia », remarquable par les études qu'elle contient, mais peu connue en dehors de la Belgique. Après avoir reconnu lui aussi l'identité, et non pas seulement la simple ressemblance, qui existe entre nos deux romans français et les contes arabes², il pose que ces derniers se répartissent en trois séries, dont deux seulement ont pour nous de l'importance, puisque la troisième, sur laquelle il ne fournit aucun détail, était représentée en particulier par le récit tel que le donnent, dans leurs éditions des *Mille et une Nuits*, Galland³ et par conséquent Loiseleur Deslongchamps⁴, récit dont le début ne correspond pas à celui des romans médiévaux, du fait que le roi de Perse, célébrant une fête à Chiraz, ne reçoit qu'un seul cadeau — un cheval magique capable de voler par les airs — et non pas trois objets : après quoi cette version s'adapte presque exactement aux deux autres. Quant à ces dernières, qui nous intéressent directement puisqu'elles débutent par les trois cadeaux, la première apparaît dans les éditions des *Mille et une Nuits* de Boulaq, de Beyrouth et de Bombay, et la seconde dans l'édition de Habicht⁵, traduite en allemand par Weil⁶. Double récit dont Chauvin donne un résumé que je reproduis ci-dessous en me contentant d'y apporter quelques menues améliorations.

¹ G. P[aris], compte rendu de Victor Chauvin, *Pacolet et les Mille et une Nuits...*, in *Romania*, 27^e année (1898), p. 325.

² V. Chauvin, *Pacolet et les Mille et une nuits*, in *Wallonia*, VI (1898), p. 9.

³ *Les Mille et une nuits*, contes arabes traduits en français par M. Galland, nouv. éd., t. VI, Paris 1774, pp. 126-190.

⁴ A. Loiseleur Deslongchamps, *Essai sur les fables indiennes et sur leur introduction en Europe*, Paris 1838, p. 35, note 3.

⁵ *Tausend und Eine Nacht. Arabisch*. Nach einer Handschrift aus Tunis herausgegeben von Dr Maximilian Habicht, vol. III, Breslau 1827, pp. 326-367.

⁶ Sur le problème compliqué du rapport existant entre cette traduction et l'« original » de Habicht, dont l'histoire est malheureusement compliquée elle aussi — j'en parlerai sous peu — voir N. Elisséeff, *Thèmes et motifs des Mille et une Nuits. Essai de classification*, Beyrouth 1949, p. 78.

Textes de Boulaq, Beyrouth et Bombay

A un roi, qui a trois filles et un fils, trois savants présentent un jour, l'un un paon d'or qui crie les heures, l'autre une trompette qui sonne quand un ennemi entre dans la ville, le troisième, un cheval magique de bois d'ébène.

Ils demandent, en échange, la main des princesses. Le roi accepte le paon et la trompette. Son fils, à qui le savant dit de toucher une cheville pour monter, fait l'essai du cheval et s'envole.

Désirant descendre, il examine le cheval et découvre qu'il faut frotter la cheville de l'épaule gauche. Il descend alors sur la plateforme d'un beau château d'abord désert, mais qui s'anime quand arrive la fille du roi, à qui il sert de lieu de plaisance. Le prince se jette immédiatement sur l'eunuque qui accompagne la prin-

Texte de l'édition Habicht - Weil

Le jour du Nouvel an, trois savants présentent au roi de Perse Sâboûr, qui aime les sciences, des objets merveilleux. Le premier, un Hindou, offre une figure d'or tenant une trompette qui sonne quand un espion entre dans la ville, et le fait tomber mort. Le deuxième, un Grec, apporte un paon d'or entouré de ses vingt-quatre poussins ; à chaque heure, il pique l'un de ses poussins et, à la fin du mois, ouvre le bec pour y laisser voir une lune. Le dernier est Persan : il présente un cheval d'ébène qui fait faire en un jour un voyage d'une année.

Epreuve faite, le roi accepte ces cadeaux et accorde aux trois savants la main de ses filles, comme ils l'ont demandé. Mais le Persan est vieux et hideux, d'après la description qu'on en fait, et la princesse qui lui est destinée se désespère. Survient son frère qui, mis au courant, fait des reproches au roi. Le Persan, qui est présent, conçoit une haine violente contre le prince.

Le roi, ayant assuré son fils que, s'il voyait le cheval, il l'admirerait, on l'apporte. Le prince émerveillé l'enfourche, mais ne peut le mouvoir : le Persan lui dit de frotter la cheville, et le prince disparaît dans les airs. Le roi se désole et, l'enchanteur lui ayant dit qu'il ne reverrait plus son fils qui, par orgueil, ne lui a pas demandé comment il pourrait redescendre et à qui il a oublié de le dire, il le fait jeter en prison.

Pendant le prince, qui est avisé, comprend le danger de sa situation et découvre à temps la cheville qui fait descendre. Il plane au-dessus d'une ville et, le soir, arrive sur la plateforme d'un château. Il descend, voit un eunuque endormi auquel il prend son sabre sans l'éveiller et, après avoir mangé ce qu'il trouve, pénètre dans

cesse et le renverse ; cette dernière, croyant que l'étranger est le fils du roi de l'Inde qui vient de demander sa main et qu'on a repoussé à cause de sa laideur, et le trouvant beau, se précipite dans ses bras. Mais le roi, averti par l'eunuque, accourt. Furieux d'abord, il reproche au prince de ne pas avoir ouvertement demandé la main de sa fille, et le menace de mort. Mais le prince, lui représentant que sa mort laisserait planer des soupçons sur la princesse, offre au roi soit un combat singulier, soit une lutte contre toute l'armée : s'il est vainqueur, il sera digne de devenir son gendre.

Le lendemain, l'armée s'assemble. Le prince réclame son cheval : étonnement de tous en voyant qu'il se trouve sur le toit et qu'il est en bois. Le prince ayant fait écarter les troupes, monte en selle et disparaît dans les airs : on le prend pour un magicien. Mais la princesse est profondément affligée de son départ, et son père ne parvient pas à la consoler.

De retour dans son pays, le prince fait délivrer le sage de la prison où on l'avait enfermé ; on le comble de présents, mais on lui refuse la main de la fille du roi, à son grand dépit. Epris de la princesse, le prince n'écoute pas son père qui voudrait qu'il ne se risquât plus sur le dangereux cheval, et repart la voir. Il se présente à la princesse, toujours malade, et la décide sans peine à l'accompagner. Le père, averti de la fuite de sa fille, prie en vain les amoureux de revenir ; la princesse, que son ravisseur interroge à ce sujet, déclare qu'elle préfère le suivre. De retour au pays, le prince descend dans le jardin royal et y laisse la princesse avec le cheval. Il annonce son arrivée à son père, qui fait préparer un cortège magnifique pour aller recevoir sa future bru.

une salle où, sur un lit, dort une belle jeune fille. Il lui baise la joue et, quand elle s'éveille, lui dit que son père l'a fiancée avec lui ; elle le croit, son père l'ayant en effet promise à l'un des grands de la ville. Les suivantes, s'éveillant à leur tour, courent prévenir l'eunuque. Le prince l'ayant repoussé, il va avertir le roi qui arrive, furieux, et veut tuer le jeune homme : mais celui-ci lui représente que ce qui est fait est fait, qu'il fera tort à sa fille en le tuant et en faisant dire partout qu'on avait trouvé un jeune homme chez elle. Mieux vaudra qu'il combatte seul contre toute l'armée du roi ; s'il est tué, il sera puni de sa faute ; vainqueur, il sera pour le roi un gendre avouable.

Le roi accepte et, le lendemain, le prince réclame son cheval, l'enfourche et disparaît dans les airs. Le roi croit détacher sa fille de l'inconnu en parlant de lui avec mépris, mais il s'aperçoit que rien ne peut la consoler.

Quant au prince, il rentre chez son père, chez qui tout est en deuil. Pendant plusieurs jours on fête joyeusement ce retour inespéré. Mais, entendant un jour chanter des vers où il est dit notamment que l'absence ne fait pas oublier, ses regrets s'éveillent et, se cachant de son père, il retourne, grâce au cheval enchanté, chez la princesse. Arrivé là, il l'entend, par ses pleurs, éveiller ses suivantes. Quand elles se sont toutes rendormies, il éveille la princesse et lui promet de venir la voir une fois par semaine : mais elle demande à l'accompagner tout de suite. Ils s'échappent ensemble et arrivent en Perse ; le prince laisse sa fiancée dans un jardin, afin qu'on vienne l'y chercher en grande pompe.

Mais le prince, revenu au jardin, ne trouve plus son amie et apprend des gardiens qu'il n'est venu d'autre personne que le sage persan, en quête d'herbes utiles : il se rend compte qu'il a voulu se venger du traitement que le roi lui a fait subir. Venu en effet pour chercher des plantes, les parfums que répand autour d'elle la princesse l'ont mis en éveil ; il retrouve son cheval en bon état, voit la jeune fille et comprend tout. Se disant envoyé par le prince pour la mener à un autre jardin, et lui expliquant qu'on l'a choisi si laid par jalousie, il inspire confiance à la princesse, et l'enlève sur le cheval.

Il avoue tout alors, et elle se désole. Descendu avec la princesse dans une prairie du pays de Roûm, il est trouvé par le roi du pays qui chassait aux environs, et qui refuse de croire qu'il soit le mari de la princesse, ainsi qu'il le prétend malgré les dénégations de sa victime ; aussi est-il battu et jeté en prison.

Quant au prince, il s'est mis à la recherche de sa fiancée et, de pays en pays, il arrive au royaume de Roûm. Dans un khan, il apprend par la conversation de marchands la venue du sage et de sa victime ; informé de la ville où ils se trouvent, il s'y rend et y parvient un soir. D'après la coutume du pays, où l'on demande aux

L'enchanteur, qu'on avait remis en liberté au premier retour du prince, avait pris l'habitude d'aller dans ce jardin. Il survint et, voyant ce qui se passe, saisit l'occasion de se venger de son ennemi. Il dit à la princesse que la reine, désireuse de la voir avant tout autre, mais incapable de se rendre près d'elle, la prie de la venir trouver ; que le prince l'a choisi pour cette affaire parce que sa laideur rassurait sa jalousie. La princesse le croit, et monte avec lui sur le cheval.

Le prince ne trouvant plus sa fiancée quand il arrive avec le cortège, s'irrite contre le jardinier et, repoussant les offres de son père qui, pour le consoler, veut le marier avec qui il voudra, se met à voyager à la recherche de son amie. Mais elle est en Chine, et là, l'enchanteur descendu avec elle auprès d'une source, lui avoue tout et veut obtenir son amour. Naturellement elle le repousse avec horreur. Survient le roi du pays qui, étant à la chasse, s'est arrêté à cette source. Bien que l'enchanteur prétende que la princesse est sa femme, il croit plutôt à cette dernière qui lui dit qu'elle a été enlevée et que le ravisseur est ce vieillard qui parcourt le monde pour montrer son cheval ; aussi est-il battu et mis en prison.

Ce roi voulant, à son tour, épouser la princesse, celle-ci feint une folie furieuse. Pendant toute une année, le roi essaie, en vain, l'art de tous les savants appelés pour la guérir.

De pays en pays, le prince finit par arriver à la ville où gémit son amie. Par les conversations des gens, il apprend tout ce qui s'est passé.

étrangers ce qu'ils sont et ce qu'ils savent, on le conduit à la prison, parce que le roi ne reçoit pas à cette heure tardive. Mais les geôliers, charmés de sa beauté, ne l'enferment pas et le font manger avec eux. Apprenant qu'il est Persan, ils lui parlent d'un compatriote, qui ne fait que pleurer, et ajoutent que, s'il était aussi savant qu'il dit l'être, il guérirait la princesse captive chez le roi.

Le prince, entendant ces nouvelles, espère trouver un moyen qui le mène à son but. Quand on le renferme le soir, il parle avec le Persan, qui lui raconte son aventure et qui regrette d'avoir aspiré à ce qui n'était pas fait pour lui. Conduit le lendemain à l'audience, le prince se fait passer pour médecin. Il obtient d'aller voir le cheval, sous prétexte qu'il peut en avoir besoin pour la cure, mais, en réalité, pour s'assurer s'il est encore en bon état. Puis, mis en présence de la princesse que le roi aime, mais qui feint la folie pour échapper à tout péril, il se fait connaître d'elle et l'engage à bien accueillir le roi, afin de lui faire croire qu'il a déjà amélioré son état. Elle reçoit donc bien le souverain ainsi que sa suite, et on la pare pour l'amener au bain. Prétendant d'assurer à jamais sa guérison, le faux médecin demande qu'on la conduise, ainsi que le cheval, au lieu où on les a trouvés : il y tuera l'esprit qui possède la malade, et la ramènera sur le cheval. En présence de l'armée, qui se tient à distance, il monte donc sur le cheval, y attache la princesse et part avec elle.

Le roi attend une demi-journée, et ce n'est qu'à la longue que ses courtisans le consolent, en le félicitant d'avoir échappé à ce magicien.

Retour du prince en Perse. Fêtes, mariage. Le père a soin de brûler le cheval volant. On informe le beau-père et on lui envoie des cadeaux :

Se déguisant en astrologue, il se présente au roi et se fait fort de guérir la malade. Quand on l'a mené auprès d'elle, il se fait reconnaître et lui annonce que, s'il ne peut la sauver par ruse, il reviendra avec une armée. Sur son ordre, on la portera au bain et, à son retour, elle se montre aimable à l'égard du roi. Le faux médecin demande alors qu'on la mène au lieu où on l'a trouvée ; le roi admire le savant pour avoir découvert ce fait. Celui-ci veut aussi qu'on recherche un cheval de bois noir, auquel se rattache l'enchantement ; à défaut, la malade aura chaque mois une crise de folie. Nouvel étonnement du roi, en présence de la pénétration de l'astrologue. Le cheval apporté, il y monte avec la princesse et, pendant qu'on fait des fumigations qui doivent chasser les esprits, ils disparaissent dans les airs.

Le roi, désolé, se fait amener l'enchanteur et apprend toute la vérité. Il le blâme sévèrement de ne pas l'avoir mis au courant de tout. Mais, de sa vie il ne pourra se consoler de la double perte qu'il a faite.

Quant au prince, il vole, cette fois, directement vers le palais de son père. Le mariage se célèbre enfin ; on avertit le roi, père de la princesse, et tous

celui-ci se réjouit des événements et reste en correspondance avec son gendre, lequel succède bientôt à son père et règne heureusement ¹.

vivent, jusqu'à leur fin, au sein de la plus parfaite félicité ².

Comparant ces deux versions, Chauvin a remarqué que la première ne lui paraît pas représenter la forme primitive du conte, étant donné les maladresses dont fait preuve le rédacteur. Si laid que soit l'enchanteur, en effet, cette caractéristique ne semble pas avoir provoqué le refus qu'on lui fait de la main de la princesse, refus qu'on n'explique guère. La princesse montre vis-à-vis de son visiteur inattendu assez peu de retenue ; et enfin — détail important, comme nous allons le voir — il manque dans la version de Boulaq tout détail sur le sort de l'enchanteur, après qu'il a été battu et pris par le roi. En somme, dit l'orientaliste liégeois, « la forme dans l'édition de Boûlâq fait l'impression d'une rédaction assez gauche et plus fidèle pour les faits que pour les motifs qui les ont amenés » ³.

Il estime par contre la version Habicht plus ancienne que la précédente, étant donné qu'« elle conserve, par exemple, la mention de la fête du nouvel an, que le rédacteur de l'édition de Boûlâq semble avoir supprimé pour un motif religieux ». D'autre part, ajoute-t-il, « elle lui est, littérairement, beaucoup supérieure. Son auteur est, à coup sûr, un conteur habile, sachant sacrifier les données inutiles, s'attachant à présenter des motifs et à donner, à son récit, de la suite et de la cohésion ». Et, note toujours Chauvin, elle est pour nous d'autant plus intéressante qu'elle se rapproche infiniment plus de celle qu'Adenet et Girardin ont connue et suivie ⁴.

Toutefois, quelles que soient les qualités de la version Habicht, il ne croit pas qu'elle représente absolument le texte connu en France à la fin du XIII^e siècle. « D'abord, dit-il, sa perfection artistique nous prouve que c'est le *rifacimento* d'un homme de talent, tandis que la version de Boûlâq est le résumé d'un écrivain plus soucieux de conserver les faits qu'il a entendu conter que de concevoir et d'exécuter une œuvre vraiment littéraire. Puis, il y a une suppression, qui semble voulue. D'après le texte de Boûlâq, le prince, arrivé dans le pays où

¹ V. Chauvin, *art. cit.*, pp. 11-12. Cf. V. Chauvin, *Bibliographie des ouvrages arabes...*, fasc. V, Liège et Leipzig 1901, pp. 222-224.

² V. Chauvin, *art. cit.*, pp. 14-15. Cf. V. Chauvin, *Bibliographie...*, fasc. cit., pp. 225-227.

³ V. Chauvin, *art. cit.*, pp. 12-13.

⁴ V. Chauvin, *art. cit.*, pp. 13-14.

séjourne la princesse captive, est informé d'abord par des gens qui causent, puis par le magicien emprisonné. Ce double épisode devait figurer dans le texte suivi par Adenet et par Girard, puisque le premier choisit les conversations des gens, et l'autre les révélations de l'enchanteur, supprimant tous les deux un des deux épisodes, parce qu'ils y voyaient une superfétation. »¹

Voilà sans doute une hypothèse ingénieuse, et théoriquement admissible. Mais les faits sont en réalité plus complexes et d'essence plus profonde que ne se les représente Chauvin, puisqu'il faut avant tout tenir compte des destinées diverses imaginées pour le méchant philosophe par nos deux romanciers français. Adenet, en effet, nous dit que Crompart, après avoir enlevé Clarmondine, s'arrête une première fois « sous un arbre, en un très beau pré » (vers 6276), asperge la jeune fille de l'eau qu'il trouve en un ruisseau voisin pour la faire revenir à elle, profite de cet arrêt pour lui offrir, sous menaces, son amour : après quoi tous deux se remettent en route, montés toujours sur le cheval de fust, et descendent enfin « en coste un bos, lez un pendant » (vers 6571), près d'une rivière et d'une « fontenele » où l'enchanteur s'endort sur le giron de Clarmondine (vers 6632), position dans laquelle le couple sera trouvé par les chasseurs de la suite du roi Méliadus, dont un faucon avait abattu une corneille. Ces fauconniers s'étant empressés d'avertir leur maître, celui-ci arrive et, quoique Crompart l'assure que sa compagne est sa femme légitime (vers 6787), celle-ci fond en larmes, si bien que le roi les fait conduire les deux dans son château. L'enchanteur, ayant perdu ses sens, ne dit mot (vers 6982) : on l'emprisonne. Pour peu de temps d'ailleurs, puisque tôt après il meurt de désespoir (vers 7012). Impossible par conséquent pour Adenet d'utiliser Crompart comme informateur de Cléomadès.

Mais dans *Méliacin* la situation est nettement différente, puisque l'horrible Clamazart ne s'arrête pas en chemin, qu'il débarque, si je puis dire, avec Célinde « en une terre ... qui moult estoit par samblant basse », qu'ils s'assoient « lez un arbre », et que lui aussi

Son hideus chief par druerie
El bel giron Celynde mist,

sur lequel il finit par s'endormir. Comme ils se trouvaient sur un chemin très fréquenté, il ne se passa pas longtemps avant qu'ils ne fussent vus par des sujets du duc de Galisse, qui, stupéfaits de ce spectacle,

¹ V. Chauvin, *art. cit.*, p. 16.

s'empressèrent d'avertir leur seigneur, qui vint aussitôt voir le nain et la belle jeune fille en larmes, les réveilla, les interrogea : se doutant bien qu'il s'agissait d'un rapt, il accueillit Célinde dans son palais et fit jeter Clamazart en prison (fo 48^{vo}). Et c'est là que nous le retrouvons dans le quatrième quart du poème, au moment où Méliacin, arrivant enfin à Beaurepaire, où se trouvent tant son amie que le « philozophe » et le cheval d'ébène, est tout d'abord emprisonné dans une cellule contiguë à celle qu'occupait l'enchanteur (fo 137) qui « se dementoit, pleuroit et menoit grant rage » et qui, sans le voir, finit par lier discours avec Méliacin, lequel lui dit se nommer Driopalides, et lui apprendre ce qu'étaient devenus Célinde et le cheval (fo 140). Si bien que lorsqu'il fut interrogé le lendemain, le prince avait déjà son plan : se faisant passer pour « uns mires de Salerne » capable de guérir les maladies les plus désespérées, il fut mis en présence de la jeune fille. Et l'on sait comment ils quittèrent Beaurepaire. Après quoi le duc, invité aux noces de Célinde et de Méliacin dont il épousera une des sœurs, fit juger Clamazart qui, traîné, mourut de ce supplice (fo 159).

Crompart qui, dans *Cléomadès*, meurt avant que le protagoniste ne retrouve la princesse ; Clamazart qui, dans *Méliacin*, n'est mis à mort qu'après qu'il eut lui-même, sans le vouloir, donné à son pire ennemi les moyens de fuir avec la femme qu'ils aiment tous deux : variantes qui, fait intéressant et des plus instructifs, se rencontrent jusque dans les versions modernes des *Mille et une Nuits*, puisque dans l'édition Galland le sultan de Kaschmir, sur les terres duquel l'Indien (c'est-à-dire le méchant enchanteur) était arrivé avec la princesse de Bengale, sitôt après qu'il les eut interrogés, « justement indigné de l'insolence de l'Indien, le fit environner sur le champ, et commanda qu'on lui coupât la tête », ordre qui « fut exécuté avec d'autant plus de facilité que l'Indien, qui avait commis ce rapt à la sortie de sa prison, n'avait aucune arme pour se défendre »¹, tandis que dans l'édition Mardrus, le roi des Roums ne fit, au moment où il trouva la princesse et le dégoûtant Persan, que « donner l'ordre à ses esclaves de donner la bastonnade au magicien », ce qui fut fait « d'une manière si soignée qu'il faillit expirer sous les coups », après quoi « le roi le fit emporter à la ville et jeter dans le cachot », et que ce n'est qu'après que Kamaralkmar-Méliacin eut fui sur le cheval d'ébène avec la princesse que le roi, se souvenant du vieux magicien, le fit venir en sa présence, le couvrit d'injures et ordonna de lui cou-

¹ *Les Mille et une Nuits...*, trad. Galland, nouv. éd., t. VI, Paris 1774, p. 175.

per la tête¹, et que l'édition Littmann, qui suit en principe le texte publié à Calcutta en 1839, ne nous dit rien concernant le sort réservé à l'enchanteur, après qu'il eut été emprisonné et que la princesse se fut envolée avec son ami².

Faits intéressants et des plus instructifs, dis-je, puisqu'ils nous font toucher du doigt combien est malléable, variable au gré des adaptateurs, la matière de notre conte. Car nous sommes en présence d'arrangements, de mixtures où deux traditions, tradition écrite et tradition orale, se mélangent sans cesse et sans cesse se croisent, soumises qu'elles sont uniquement à l'arbitraire, au goût personnel si l'on veut, des éditeurs ou des conteurs, ainsi qu'aux exigences, littéraires ou autres, du public auquel ils s'adressent. Qu'il suffise à ce propos de rappeler que si Galland a disposé vraiment d'un manuscrit des *Mille et une Nuits*, qui a vraiment existé, puisqu'il est conservé presque tout entier à la Bibliothèque nationale de Paris³, il s'est inspiré aussi des récits que lui fit un moine maronite alepin, du nom de Hanna, dont il fit la connaissance à Paris même au début de janvier 1709⁴; que Habicht avait commencé par publier une soi-disant « traduction » des *Mille et une Nuits*, qui n'était en réalité qu'un centon de contes glanés un peu partout⁵, et que ce n'est qu'après coup qu'il publia le texte arabe, d'après un manuscrit de Tunis qu'il forgea de toutes pièces⁶; que Mardrus, dont la traduction a été justement définie par M. Gabrieli comme étant « il vero tipo della bella infedele »⁷, étant donné que, sans crier gare, il passe de son texte de base, l'édition de Boulaq, à n'importe quel autre, et qu'il fait état lui aussi⁸ de manuscrits qu'il aurait utilisés, mais sur lesquels il se garde bien de fournir quelque détail que ce soit. Et j'en passe.

Mais ce qui nous intéresse, nous, est qu'en tout état de cause les deux versions de Boulaq et de Habicht divergent en ce qui concerne

¹ *Le livre des Mille et une Nuits*, trad. J. C. Mardrus, t. VIII, Paris 1901, pp. 115 et 126.

² E. Littmann, *Die Erzählungen aus den Tausendundein Nächten*, t. III, Wiesbaden 1953, p. 374.

³ N. Elisséeff, *op. cit.*, pp. 55-57.

⁴ N. Elisséeff, *op. cit.*, p. 73.

⁵ N. Elisséeff, *op. cit.*, p. 79, et surtout D. B. Macdonald, *Maximilian Habicht and his Recension of the Thousand and One Nights*, in *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, 1909, pp. 685-704.

⁶ N. Elisséeff, *op. cit.*, p. 62.

⁷ Fr. Gabrieli, *Le mille e una notte. Prima versione italiana integrale dall'arabo*, vol. I, Torino 1948, pp. XXXI-XXXII.

⁸ *Le livre des Mille et une Nuits*, trad. J. C. Mardrus, t. I, Paris 1899, p. XIV.

le sort de l'enchanteur, et que ces divergences se retrouvent dans les romans français, puisque *Méliacin*, comme la version Habicht, utilise le « philozophe » jusqu'à la fin de son récit, et que *Cléomadès* au contraire, comme le texte de Boulaq, élimine Crompart dès l'arrivée de ce dernier sur les terres de Méliadus. Sans doute les versions arabes ne parlent-elles ni l'une ni l'autre de la mise à mort du magicien, tandis que les deux auteurs français en font état, bien qu'à deux moments distincts : mais de même que le récit traduit par Galland mentionne la décapitation de l'Indien — et le *Cheval enchanté*, notons-le, figure dans le tome XI de la première édition Galland, c'est-à-dire qu'il appartient, non pas à la série de contes pour laquelle cet orientaliste utilise le manuscrit d'Alep¹, et qui n'embrasse que les neuf premiers tomes, mais aux récits dont il eut connaissance par le moine Hanna, lequel, comme le remarque M. Elisséeff, ne l'a pas inventé, puisqu'il se retrouve ailleurs, mais l'a puisé dans une rédaction arabe actuellement perdue² — ainsi est-il vraisemblable que la scène dans laquelle l'enchanteur survit à l'enlèvement définitif de la princesse par son fiancé se fût terminée elle aussi par un supplice, et que la mention des seuls reproches à lui adressés par le roi de Roûm ne soit qu'une édulcoration postérieure.

Double équation *Méliacin* = Habicht et *Cléomadès* = Boulaq que nous retrouvons dans une autre divergence de nos romans : le détail de la rencontre par le magicien de la fiancée de son ennemi quelques instants après que les deux amoureux ont débarqué dans les jardins royaux. De même en effet que le texte de Boulaq nous montre le Persan, en quête d'herbes utiles, se promenant dans ces jardins et se trouvant tout à coup en présence et de son cheval, et de la princesse, ainsi *Cléomadès* met-il en scène Crompart s'en allant « en ce jardin çà et là pour herbes cueillir » (vers 5548-5549) et découvrant l'un et l'autre ; de même la version Habicht, qui ne fait état que de l'habitude qu'avait l'enchanteur de se distraire dans le jardin proche du palais royal, sans donner de raison à cette habitude, a-t-elle son correspondant dans *Méliacin*, où à Clamazart « avint qu'il, en cel verger ou la pucele estoit, s'en vint » (fo 44^{vo}, 1^{re} col.), sans qu'il soit question d'herbes médicinales.

Double équation qui pratiquement équivaut à ceci : que Girardin d'Amiens est à tout jamais lavé du soupçon d'avoir été un plagiaire, puisque le schéma de son *Méliacin* n'est qu'accidentellement, mais

¹ N. Elisséeff, *op. cit.*, p. 75.

² N. Elisséeff, *op. cit.*, p. 76.

non point essentiellement le même que celui qu'à la même date Adenet le Roi utilisait pour écrire *Cléomadès*. Qu'en d'autres termes nos deux auteurs, si grande que soit la ressemblance du thème base sur lequel ils brodaient, connaissaient chacun une variante différente du conte arabe du *Cheval enchanté*, variantes qui sont attestées, l'une par le texte de Boulaq et par les textes qui en dérivent, l'autre par celui où est aller puiser Habicht. Lors donc que Chauvin conclut que Girardin a suivi plus fidèlement son modèle ¹, il a sans doute raison : mais il a tort en ne faisant état que d'un modèle. Et lorsque Jones, dans un travail du reste consciencieux et non dénué d'intelligence, admet que nos deux romans ont une source unique « furnished by the Habicht version of the Arabian tale », que « next in importance to the Habicht version is the Bulak », que « third and last is the Galland version » ², il n'a fait qu'esquisser le problème, n'ayant pas su voir — comme Chauvin du reste — qu'en cette fin du XIII^e siècle les cercles aristocratiques de la France septentrionale connaissaient deux versions, et non point une seule, du conte du *Cheval enchanté*.

Mais il est un autre détail, une autre minime divergence qui sépare nos deux romans qui, du fait même qu'elle paraît conduire à des résultats opposés à ceux auxquels nous venons d'aboutir, mérite d'être signalée et expliquée. Gaston Paris ³ déjà a remarqué justement que, lorsque Cléomadès descend pour la première fois au palais où il va découvrir la belle Clarmondine, la première chose qu'il fait, étant donné qu'il n'a pas mangé depuis de longues heures, est de se restaurer à une table couverte de mets recherchés (vers 2895-2898 et 2911-2913), avant de se trouver en présence d'un grand vilain imberbe presque aussi grand qu'un géant, alors que Méliacin, lui, entre dans la tour habitée par Célinde, ouvre immédiatement la porte d'une salle magnifique illuminée par deux cierges, où dormait un horrible géant châtré (f^o 14^{vo}, col. 1). Différence qui certes se retrouve elle aussi dans les versions arabes : celle de Boulaq ne mentionne aucune réfec-

¹ V. Chauvin, *art. cit.*, p. 16.

² H. S. V. Jones, *The Cléomadès, the Meliacin, and the Arabian Tale of the « Enchanted Horse »*, in *The Journal of English and Germanic Philology*, vol. VI (1906-1907), p. 243. Ce même auteur annonce à la fin de cet article une autre étude, parue sous le titre de *The Cléomadès and related Folk-Tales*, qui a paru in *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. XXIII, nouv. sér. XVI (1908), pp. 557-574, dont la valeur a été exactement appréciée par M. R. Bossuat, *Manuel bibliographique de la littérature française du moyen âge*, Melun 1951, p. 106, quand il dit qu'il s'agit là de « rapprochements très discutables ».

³ G. Paris, *art. cit.*, p. 187.

tion du protagoniste, mais celle de Habicht relate expressément ce détail du repas. Mais c'est dire que c'est *Méliacin* qui suit en ce point le texte de Boulaq, alors que *Cléomadès* rend celui de Habicht : c'est-à-dire qu'en fait nous nous trouvons cette fois en présence des équations contraires, *Méliacin* = Boulaq, *Cléomadès* = Habicht, à celles que nous avons formulées tout à l'heure. Il ne servirait à rien de supposer que Girardin aurait supprimé le détail en question par souci d'éviter tout prosaïsme et d'aboutir au plus tôt à la scène capitale de la rencontre avec la princesse : il est clair, en effet, que ce n'est pas Adenet qui a réinventé, par le plus énorme des hasards, la scène de Cléomadès buvant et mangeant, et qu'elle figurait déjà dans le canevas dont il disposait. Une seule hypothèse me paraît donc possible : que, s'il est vrai que l'on connaissait en France deux versions partiellement divergentes du *Cheval enchanté*, il est vrai aussi que, du fait qu'elles étaient très voisines, elles ont pu s'emprunter mutuellement quelques détails, la version emprunteuse, dans le cas qui nous occupe, étant celle utilisée par Adenet. Hypothèse d'autant plus plausible qu'elle trouve son parallèle dans le texte du *Cheval d'ébène* tel que l'a édité Mardrus, lequel, bien qu'il suive en principe la version de Boulaq, n'a pas hésité à y introduire le détail pittoresque et amusant de Kamaralkmar assouvissant sa faim en prenant des vivres, non pas sur la table servie, mais dans le sac à provision de l'eunuque noir¹.

N'empêche qu'il existe entre les œuvres de nos deux poètes des ressemblances très nettes qui sont inexplicables si l'on ne tient compte que de la similitude des sources arabes auxquelles ils ont puisé. Je ne parlerai que des deux points qui m'ont particulièrement frappé : d'abord l'épisode de la délivrance par le protagoniste des trois suivantes de Clarmondine, chez Adenet, des deux suivantes de Célinde, chez Girardin ; ensuite de celui des noces finales des personnages principaux, et de la destinée du cheval de fust.

S'il y a incontestablement un lien entre les épisodes de la libération des suivantes, tels qu'ils ont été développés par Adenet d'un côté et de l'autre par Girardin, ce lien est, nous le verrons, des plus lâches. Dans *Cléomadès*, en effet, ce n'est qu'après avoir perdu les gens de sa suite et avoir combattu contre Durban d'Abel et Sartan de Satre que le héros, quelque part dans le nord-est de l'Italie, apprend par Sartan que les trois suivantes de Clarmondine (vers 10450 sqq.) étaient accusées de trahison et que Bléopatris, le promis de la princesse, avait juré leur mort et choisi trois de ses chevaliers pour

¹ *Le livre des Mille et une Nuits*, trad. J. C. Mardrus, t. VIII, Paris 1901, p. 81.

défendre éventuellement sa cause (vers 10559). Sartan, oncle de Lyadès, une des pucelles, n'avait encore trouvé qu'un seul tenant pour sa nièce, lorsque s'offre Cléomadès : ils seront donc deux à se mesurer contre les trois champions de Bléopatris, qui sont Gadot de Monbrui, Rodruart et Brun le Hardi. Sous Chastel Noble, la bataille commence, alors que les trois jeunes filles sont là, presque nues pour être conduites au bûcher. Durban tombe (vers 11346), tout en faisant tomber un des adversaires ; Cléomadès lutte contre Gadot et Rodruart, les terrasse l'un après l'autre (vers 11400 sqq.), se retourne contre Brun, tout blessé qu'il fût lui-même, pare un coup qui eût été mortel pour Durban, tue Rodruart (vers 11538), si bien qu'à lui seul, comme le lui dit Durban émerveillé, il a gagné la triple bataille (vers 11560). Peu après, Cléomadès et son compagnon Pinchonnet se mettent en route pour Salerne (vers 12407), où il apprend par un hôte que là se trouvent Meniadus et Clarmondine. — Dans *Méliacin*, plusieurs milliers de vers sont consacrés au récit, bien plus compliqué que le précédent, de la libération de Saville et d'Oriande et à ses suites. Après qu'il a eu raison du géant Roberon, le protagoniste apprend, dans la ville voisine, qu'à l'instigation de Sabel de Serre, promis de Célinde, on va brûler dans la capitale de la Perse les deux suivantes, accusées de complicité dans l'enlèvement de la princesse. Accompagné de deux amis, Méliacin a raison du géant Maucuidart, champion unique de Sabel : mais ce dernier, furieux, dresse une embuscade sur le chemin de Montesclaire où se rendaient Méliacin, ses compagnons et les jeunes filles délivrées : c'est Sabel qui est fait prisonnier. Son père, le roi Natalus de Serre, vient alors assiéger Montesclaire, et les deux partis décident de terminer la guerre par un combat singulier qui mettra aux prises Méliacin d'un côté et de l'autre Pyrabel, neveu de Natalus. Mais, à l'insu de son neveu, Natalus a disposé toute une armée pour s'emparer de Méliacin, lequel est fait prisonnier et emmené au château de Claustre, malgré les protestations de Pyrabel. Sabel étant mort accidentellement, Natalus veut à tout prix faire périr Méliacin qui cependant, grâce à l'aide de la femme du châtelain, réussit à s'enfuir et à faire savoir à Pyrabel qu'il est sain et sauf. Et ce dernier, devenu roi de Perse par suite du décès de Natalus, survenu au cours de la guerre, conclut la paix avec les amis de Méliacin, dont on n'a plus de nouvelles depuis son évacuation de Claustre : cheminant de pays en pays, il arrive à Beaurepaire, où depuis quatre ans le duc de Galice retenait Célinde ¹.

¹ G. Paris, *art. cit.*, pp. 177-180.

Double résumé qui suffit à démontrer que les seuls points communs entre ces deux récits sont les suivants : que le protagoniste, après s'être mis à la recherche de sa fiancée, apprend que les suivantes de celle-ci vont être brûlées vives, victimes du ressentiment qu'a pour elles l'ex-fiancé de la princesse, et qu'il s'offre à prouver leur bon droit en un combat judiciaire.

Quant au second point, tandis que les versions arabes ne relatent que le mariage du protagoniste et de sa fiancée, les romans français s'accordent pour ajouter à cette union celles des trois sœurs du prince et des deux ou trois suivantes avec les deux enchanteurs sympathiques ou d'autres personnages qui apparaissent au cours du récit. Et quant enfin au cheval d'ébène, alors que la seule version de Boulaq mentionne que le père du prince le fait détruire par le feu, Adenet précise qu'au cours des fêtes nuptiales Cléomadès, après l'avoir exposé en même temps que la poule d'or et la statue à la trompette (vers 17870), le conserve pour son usage personnel (vers 18040 sqq.), tandis que le roi Nubien, père de Méliacin, sans doute plus prudent, en fait cadeau à Pyrabel, roi de Serre (f^o 167, 2^e col.).

Personne n'a jamais accordé la moindre attention à la finale plurimatrimoniale de nos deux romans, non plus qu'à la destinée du cheval de fust : non sans raison, puisque ces adjonctions, en réalité, ne peuvent et ne doivent avoir leur explication qu'en même temps que l'épisode du sauvetage des pucelles, tous étant des greffes de même nature sur le tronc du récit primitif. Mais celui-ci ne connaissant ni les unes ni les autres, et les unes et les autres ayant été développées tant par Adenet que par Girardin, il s'ensuit qu'entre l'état ancien attesté par le *Cheval enchanté* arabe, et l'état ultime représenté par nos romans français, il a fallu nécessairement un pont, une étape intermédiaire. Pont que Chauvin, tablant sur une assertion du comte de Tressan, qui prétendait avoir vu du roman de *Cléomadès* « un exemplaire en vers espagnols dans la bibliothèque d'un savant, qui fait le meilleur usage des trésors qu'il a rassemblés »¹, savant qui selon l'orientaliste liégeois ne pouvait être que le marquis de Paulmy, c'est-à-dire Antoine-René Voyer d'Argenson (1722-1787), dont la bibliothèque, achetée en 1781 par le comte d'Artois, devint par la suite celle de l'Arsenal, identifierait avec ce roman espagnol en vers. Se refusant à douter de l'indication fournie par de Tressan, « qui n'avait pas l'habitude d'affirmer ce qui n'est pas » et qui, au surplus,

¹ *Œuvres du comte de Tressan, ...* par M. Campenon, éd. revue, t. III, Paris 1822, p. 256.

n'avait ici aucun motif de ne point dire la vérité¹, Chauvin estime que ce poème espagnol, qui contenait tant l'épisode du combat judiciaire que d'autres détails reproduits par Adenet et Girardin, n'était pas une pure et simple traduction du conte arabe, mais déjà un *rifacimento*.

Plutôt qu'un *rifacimento*, je crois qu'il n'est qu'un mythe, qu'une invention pure et simple de de Tressan. Un tel manuscrit, en effet, n'existe plus à la Bibliothèque de l'Arsenal, et ne semble pas y avoir jamais existé, puisque Paulin Paris, qui aurait eu pourtant toutes les raisons de le mentionner, au moins en passant, dans son article sur Adenet et ses œuvres paru en 1842 dans l'*Histoire littéraire*, ne le signale même pas, bien qu'il dise que *Cléomadès* « est emprunté aux traditions espagnoles et mauresques », et qu'il consacre un paragraphe aux romans en prose tant espagnols que français imités du poème qui nous intéresse². Bien plus : lorsque Keightley, qui connaissait l'assertion du comte et qui avait déjà identifié le possesseur du soi-disant manuscrit avec de Paulmy, « having perhaps an unjust suspicion of Count Tressan' literary integrity, and not being able to go and personally examine the poem », s'adressa à Paulin Paris, celui-ci ne put que lui dire que le résumé fait par de Tressan du *Cléomadès* contenait des inexactitudes³, mais se garda bien de lui parler du manuscrit espagnol, inconnu du reste en Espagne aussi, car Menéndez y Pelayo, en parlant de *Cléomadès*⁴, en aurait forcément fait mention. Il est vrai que Chauvin se débarrasse cavalièrement de cette objection en disant, ce qui est souverainement injuste, qu'« elle ne tient pas, quand on se rappelle qu'en nul pays au monde on n'a aussi fréquemment et aussi systématiquement qu'en Espagne brûlé des livres et des manuscrits »⁵. Comme René Basset, je n'attribue donc aucune valeur au témoignage de de Tressan, et me joins à lui quand il remarque qu'« à supposer qu'il ait dit vrai, cette indication est trop vague pour admettre une date quelconque, même relative »⁶.

J'ajouterai que l'adjonction, l'épisode du sauvetage des pucelles, qui aurait été faite en Espagne, n'a rien de spécifiquement espagnol,

¹ V. Chauvin, *art. cit.*, pp. 17-18.

² P. Paris, *art. cit.*, pp. 710 et 718.

³ Th. Keightley, *op. cit.*, p. 41.

⁴ M. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, t. I, in *Nueva Biblioteca de Autores españoles*, 1, segunda tirada, Madrid 1925, p. CXLII.

⁵ V. Chauvin, *art. cit.*, p. 19.

⁶ R. Basset, compte rendu de V. Chauvin, *Pacolet et les Mille et une Nuits...*, in *Revue des traditions populaires*, t. XIII (1898), p. 284.

mais qu'il rappelle plutôt, et de très près, celui du sauvetage in extremis de Lunete dans le *Chevalier au lion*. Souvenir sur lequel nos deux trouvères auraient brodé au gré de leur fantaisie, Girardin l'ayant en particulier allongé outre mesure grâce à un nouvel emprunt à Chrétien de Troyes, l'épisode où, dans le *Chevalier à la charrette*, nous voyons Lancelot enfermé par Méléagant dans une tour bâtie sur une île et s'enfuyant grâce à l'aide que lui porte la propre sœur de son persécuteur.

Mais il y a plus. Etant donné qu'Adenet et Girardin ont traité deux variantes d'un même thème général, il faudrait supposer à la base de chacun de nos romans un poème particulier : c'est-à-dire que nous aurions eu comme point de départ obligé deux poèmes, espagnols ou non, qui tous deux relataient forcément l'épisode des pucelles et les mariages finals, qui tous deux s'inquiétaient du sort du cheval d'ébène, mais qui divergeaient quant au détail de la mort du méchant enchanteur. Inutile de faire état des traits qui donnent un coloris espagnol au *Cléomadès*, tels que le détail de l'origine sévillane du héros et de sa famille, tel le titre de *done* qui accompagne toujours le nom d'Ynabel¹, mère de Cléomadès, telles les allusions à ce jeu, qui serait espagnol, qu'Adenet dénomme la *jouxte* ou le *lancier au tableau*² : nous avons, tout à côté et tout aussi important que le *Cléomadès*, le *Méliacin* dont nul détail ne rappelle la péninsule ibérique. En d'autres termes, ce coloris espagnol du roman d'Adenet n'est pas un coloris d'origine, mais une teinture superficielle appliquée par l'auteur à son œuvre — teinture européenne à laquelle, pour le dire en passant, je préfère de beaucoup, parce que plus exotique et plus suggestif, le henné oriental adopté par Girardin, plus respectueux peut-être de l'atmosphère du conte tel qu'il était quand on le lui conta.

Car la source, la double source de nos auteurs n'est pas une source écrite : c'est une source orale. Et c'est là ce que nous disent nos trouvères eux-mêmes. Girardin, en effet, après qu'il a dit avoir « la remembrance » de son récit « par bele dame d'onnerance », « fille de puissant roi », précise dans les dernières lignes que lui,

Gerardins d'Amiens, qui pluz n'a
Oï de cest conte retraire
Ne veult paz mençonges atraire
Ne chose dont il fust repris :

¹ M. de Martonne, *art. cit.*, p. 398.

² P. Paris, *art. cit.*, p. 717.

Ensi qu'il a le conte apris
L'a rimé, au mieus qu'il savoit,

ne voulant pas avoir le moindre tort « vers cele dont li contes vint »¹.
Et si Adenet de son côté prétend d'abord avoir tiré

La très plus merveilleuse estoire
Qui onques fust mise en memoire

des « estoires dou roi d'Espagne » qui mentionnent « uns rois de Sartaigue » du nom de Calvus, père de Marcadigas et par conséquent grand-père de Cléomadès, il avoue finalement que

les dames qui m'en conterent
Ce qu'en ai dit, n'en deviserent
Fors tant que dit en ai ci².

Il y a plus de cent ans que Paulin Paris, et après lui Gaston Paris, grâce à la miniature qui orne le début du manuscrit 1633 de la bibliothèque nationale — et qui se retrouve, pour le dire en passant, dans celui de la Riccardiana³ — ont identifié l'inspiratrice de Girardin avec Marguerite de France, fille aînée de Marie de Brabant, demi-sœur de Philippe le Bel⁴. Il y a plus longtemps encore qu'après qu'un érudit oublié, Lenglet-Dufresnoy (1674-1755), eut admis que c'était cette même Marie de Brabant qui avait dicté *Cléomadès* à Adenet, tant Keightley⁵ que de Martonne⁶, en 1836, supposèrent avec plus de vraisemblance que ce rôle avait été rempli par Blanche de France, nom auquel Paulin Paris ajouta celui de la reine Marie⁷ : noms fournis, on le sait, par l'acrostiche — le plus ancien exemple peut-être, a noté ce savant, de ce genre d'exercice poétique — qui embrasse les vers 18531-18569 de ce roman⁸. M. Henry ayant justement relevé que, bien qu'attaché à la cour de Gui de Flandre, Adenet eut l'occasion de voyager beaucoup, qu'il connaissait tant la route

¹ Florence, Biblioteca Riccardiana, n° 2757, fo 1. Cf. G. Paris, *art. cit.*, p. 188, qui cite ce passage d'après le manuscrit 1633 de la Bibliothèque Nationale.

² *Li roumans de Cléomadès...*, t. I, pp. 3 et 4, vers 89-90 et 98-100, et t. II, p. 288, vers 18523-18525.

³ G. Bertoni, *art. cit.*, p. 616.

⁴ G. Paris, *art. cit.*, pp. 189-190.

⁵ Th. Keightley, *op. cit.*, pp. 42-43.

⁶ M. de Martonne, *art. cit.*, p. 396.

⁷ P. Paris, *art. cit.*, pp. 710-711.

⁸ *Li roumans de Cléomadès...*, t. I, p. XX, et t. II, pp. 289-290 ; cf. A. Henry, *op. cit.*, vol. cit., p. 80.

de Paris que la ville elle-même où plus d'une fois il avait accompagné son maître, on peut croire que « c'est au cours de ses voyages et de ses séjours à Paris qu'Adenet put entrer en relation avec la reine Marie, femme de Philippe le Hardi, et la charmer par son talent », cela d'autant plus facilement qu'« elle était en rapport de parenté et même d'étroite amitié avec Gui de Flandre » : relations qui expliquent, et qu'il lui eût envoyé ses *Enfances Ogier*, et que ç'eût été sur son invitation et sur celle de sa belle-sœur qu'il composa *Cléomadès*¹.

Au dire de Keightley², dire accepté par van Hasselt³, ç'aurait même été Blanche-Anne, mariée à Ferdinand de la Cerda de 1269 à 1275 qui, familiarisée avec les poètes espagnols pendant les neuf années qu'elle passa en Castille, recueillit la fable du *Cheval enchanté* pour la transmettre au ménestrel de Gui de Dampierre. Le fait est que ce conte, aux alentours de 1285, était connu de la haute aristocratie française, des milieux de la cour royale. Mais, je le répète, ce n'était pas une, mais deux versions qui y circulaient, puisque l'une fut acceptée par Adenet et l'autre par Girardin : deux versions toutes deux augmentées déjà de l'épisode du sauvetage des pucelles et des mariages finals. Que nos deux auteurs, pour rédiger leurs poèmes, aient eu sous les yeux un résumé écrit, c'est ce qui est vraisemblable. Mais ces résumés eux-mêmes paraissent avoir été faits sur des récits oraux, récits qui se sont croisés, nous l'avons vu, et qui, par un souci tout français de la précision, avaient été complétés, sans doute sur place, au moyen des deux épisodes qui ont pour but de renseigner les auditeurs sur le sort de tous les personnages de quelque importance qui avaient été mis en scène, y compris le cheval de fust : ce qui n'était pas le cas des contes arabes, qui se désintéressaient des pucelles, des amis du protagoniste et de son cheval.

Blanche-Anne a-t-elle, à elle seule, introduit à la cour de France les deux versions ? Nous ne le saurons jamais. Je voudrais croire pour mon compte que d'autres qu'elle avaient connu, aimé et propagé ces variantes du *Cheval enchanté*. A cette date de 1285 à laquelle nos deux romans sont plus ou moins ancrés, nous sommes au lendemain de la mort d'Alphonse X le Sage, dont le règne, plus heureux pour les sciences et les lettres que pour la politique, s'étendit sur une trentaine d'années. Années durant lesquelles, ne serait-ce que du fait de ses ambitions, il avait eu des rapports fréquents avec la cour de

¹ A. Henry, *op. cit.*, vol. cit., p. 45.

² Th. Keightley, *op. cit.*, p. 42.

³ *Li roumans de Cléomadès...*, t. I, p. XXI.

France. Mais ses ambassadeurs n'avaient certes pas été les seuls à franchir les Pyrénées : pendant le règne d'Alphonse IX déjà, c'est-à-dire aux alentours de 1200, M. J. Gonzáles a noté que « el intercambio con el extranjero, especialmente con Francia, era tan nutrido como en otro país, por la llegada de maestros de todas las disciplinas, ya de forma transitoria con las peregrinaciones, ya permanente con los maestros de varias catedrales, y también por pensiones al extranjero o ayudas a quienes salían a estudiar »¹. Cinquante ou soixante ans plus tard, le chemin de Saint-Jacques était tout aussi fréquenté ; on construisait cette admirable cathédrale gothique qu'est celle de León ; on continuait à travailler à celle de Burgos ; les moines de Cluny étaient au faîte de leur puissance : c'est dire qu'aussi bien qu'une princesse, un architecte, un tailleur de pierres, un humble pèlerin, un jongleur, ont pu rapporter d'Espagne et semer à Paris l'une ou l'autre des versions de notre *Cheval enchanté*, qui continuait ses voyages.

*
* *
*

Si c'est en France que notre conte a subi l'influence lointaine du *Chevalier au lion*, c'est par l'Espagne en tout cas qu'il a pénétré en France, en effet. En ce troisième quart du XIII^e siècle, le trône de Castille, ai-je dit, est occupé par Alphonse X. Or, si médiocre politique qu'ait été ce souverain, il n'en a pas moins été un grand Européen. Faisant fi des différences de religions, rejetant tout chauvinisme, il avait reconnu la valeur immense de la civilisation arabe, l'importance de l'apport musulman aux sciences les plus diverses, et s'était entouré de savants musulmans et juifs : climat qui favorisait, élément qui s'ajoutait à la cohabitation déjà pluriséculaire des langues arabe et romane dans la péninsule, et qui facilitait un contact au moins partiel entre les littératures des deux peuples.

Le conte du *Cheval enchanté* figurant dans les *Mille et une Nuits*, de Martonne s'est demandé si l'on ne pouvait pas objecter que, du fait que l'auteur principal de ces contes « devait écrire dans le neuvième siècle de l'Hégire, qui répond au quatorzième de notre ère », il était chronologiquement impossible que ce recueil ait pu fournir à Adenet ou à d'autres poètes du XIII^e siècle le merveilleux de leurs fictions : objection à laquelle il répond, de façon extrêmement intel-

¹ J. Gonzáles, *Alfonso IX*, t. I, Madrid 1944, p. 32.

ligente, que même si l'on accorde que les *Mille et une Nuits* n'ont été rédigées par écrit qu'au XIV^e siècle, il ne s'ensuit nullement « que les différents récits qui les composent n'avaient pas été imaginés longtemps auparavant »¹.

Distinguo que n'a pas fait Basset, lorsqu'il hésite lui aussi à admettre, pour l'explication des origines des thèmes de *Cléomadès*, une version espagnole — dont l'existence, nous l'avons vu, est du reste des plus improbables — du milieu du XIII^e siècle². Distinguo entre l'ensemble et le détail du recueil arabe qui avait quelque chose de prophétique, ainsi que nous allons le voir. Car depuis les temps scientifiquement lointains où écrivait de Martonne, la philologie orientale a fait, en ce qui concerne l'étude des origines des *Mille et une Nuits*, des pas de géant. Sans que je veuille même résumer la question³, je me contenterai de noter qu'il n'est plus exact que le plus ancien manuscrit connu de ce recueil soit celui sur lequel a travaillé Galland, qui ne date que de la seconde moitié du XIV^e siècle⁴ ou même du XV^e⁵ : on a trouvé il n'y a que quelques années à Istanboul un manuscrit fragmentaire écrit au XIII^e ou au XIV^e siècle⁶ et, plus récemment encore, un fragment remontant au IX^e siècle déjà⁷. On sait par ailleurs que l'existence de collections analogues est attestée vers 950 par Maç'oudi, lequel parle d'un recueil persan intitulé *Hezar Efsanè*, « les mille contes »⁸, puis en 987 par le *Kitab al-Fihrist* de Mohammad ibn Ishaq an-Nadim, qui mentionne, et le *Hezar Efsanè*, et un livre arabe, le *Livre des Vizirs* d'Abou'Abdallah'Abdous al Jachchiyari, lettré qui choisit mille récits arabes, faisant appel à des conteurs dont il prit le meilleur de leur connaissance, glanant aussi dans les livres de fables et de contes ce

¹ M. de Martonne, *art. cit.*, p. 395.

² R. Basset, compte rendu cité, p. 284.

³ On en trouvera un excellent abrégé dans N. Elisséeff, *op. cit.*, p. 15 sqq., ainsi que dans E. Littmann, *Die Erzählungen...*, vol. 6, Wiesbaden 1953, pp. 655-735.

⁴ H. Zotenberg, *Notice sur quelques manuscrits des Mille et une Nuits et la traduction de Galland*, in *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale de Paris*, t. XXVIII, Paris 1888, p. 171.

⁵ E. Littmann, *op. cit.*, vol. cit., p. 659.

⁶ N. Elisséeff, *op. cit.*, p. 56 ; E. Littmann, *op. cit.*, vol. cit., p. 659.

⁷ Il a été édité, traduit et commenté par N. Abbott, *A Ninth-Century Fragment of the « Thousand Nights »*. *New Light on the Early History of the Arabian Nights*, in *Journal of Near Eastern Studies*, vol. VIII (1949), pp. 126-164.

⁸ Ce passage est traduit par N. Elisséeff, *op. cit.*, p. 16, qui donne le texte arabe à la p. 209. Cf. E. Littmann, *op. cit.*, p. 660.

qui lui plaisait ¹. Une troisième indication, tirée du *Kitab al-Khitat* de Maqrizi prouve qu'un recueil intitulé déjà les *Mille et une Nuits* était connu au Caire du temps des califes Fatimites ². En bref, ces textes suffisent à démontrer, comme le dit M. Elisséeff, qu'il a existé d'abord un recueil persan intitulé *Hezar Efsanè* dont il ne reste que le cadre, venu de l'Inde ; que ce recueil fut traduit en arabe et amplifié dès la seconde moitié du VIII^e siècle, et qu'enfin sous les Fatimites circulait au Caire un livre de contes, très populaire, connu sous le nom qui allait devenir grâce à Galland célèbre un peu partout ³.

En ce qui concerne le contenu des *Mille et une Nuits*, M. Elisséeff — et nous retrouvons ici l'idée heureuse de de Martonne — suppose avec raison qu'à l'origine chaque conte a dû avoir son existence propre, chacun des éléments qui constitueront le recueil ayant d'abord circulé oralement, puis ayant été façonné, retouché par les mains d'un artiste, pour se répandre de nouveau dans le public ⁴. Et quant à leur origine, elle est naturellement multiple. On peut considérer comme ayant déjà fait partie du recueil persan ceux de nos contes « pour lesquels nous avons des parallèles indiens et persans auxquels on peut assigner une date » ⁵ : c'est le cas en particulier de notre *Cheval enchanté*, dans lequel on trouve le nom du roi *Sapour*, qui est persan, ainsi que la mention des deux fêtes purement persanes du *Niraj* et du *Mihrijan*, déformation des dénominations persanes *Newruz* « Nouvel an » et *Mihirjan* « fête se célébrant lors du solstice d'automne » ⁶. Premier groupe auquel se seraient successivement agrégés des contes baghdadiens et égyptiens ⁷.

On conçoit dès lors que, pour qu'un conte des *Mille et une Nuits* ait pu se propager, il n'avait pas besoin d'être véhiculé par l'ensemble du recueil : il pouvait se répandre par sa propre vertu, par le simple fait qu'il plaisait. Et pour qu'un de ces contes, nommément celui du *Cheval enchanté*, ait pu parvenir jusqu'en Espagne, il faut évidemment, mais il suffit aussi, qu'on puisse prouver que la littérature espagnole a subi l'influence de nos récits arabes.

¹ N. Elisséeff, *op. cit.*, p. 22 : le texte arabe est reproduit aux pp. 209-210. Cf. E. Littmann, *op. cit.*, vol. cit., pp. 661-663.

² N. Elisséeff, *op. cit.*, pp. 22-23 ; le texte arabe est reproduit à la p. 210.

³ N. Elisséeff, *op. cit.*, pp. 23-24.

⁴ N. Elisséeff, *op. cit.*, p. 37.

⁵ N. Elisséeff, *op. cit.*, p. 44.

⁶ N. Elisséeff, *op. cit.*, p. 45. Cf. E. Littmann, *op. cit.*, vol. cit., p. 686.

⁷ N. Elisséeff, *op. cit.*, pp. 47-54. Cf. E. Littmann, *op. cit.*, vol. cit., pp. 676-678.

Il est donc sans grand intérêt pour nous de savoir que des recueils très semblables aux *Mille et une Nuits* ont été connus dans le Maghreb ; que Basset, étudiant le manuscrit 1728 du Supplément arabe de la Bibliothèque nationale de Paris, intitulé *Nozhat el H'abib*, a montré qu'il renfermait une série de contes dont quelques-uns sont précisément empruntés aux *Mille et une Nuits*, que cet ouvrage, dont il existe deux rédactions, contient en particulier *Le cheval d'ébène*¹, et qu'un ouvrage berbère, écrit en dialecte du Sous marocain, le *Kitâb ech Chelh'a*, intitulé aussi *Les cent histoires* bien qu'il ne contienne que vingt-cinq récits, a non seulement emprunté son cadre aux *Mille et une Nuits*, mais aussi quelques-uns de ses contes, dont le n° XXII, qui n'est qu'un remaniement de notre *Cheval d'ébène*².

Ce qui est infiniment plus important pour nous, c'est que dans son *Historia de la literatura arábigo-española*, dont la première édition date de 1928, Gonzáles Palencia, en des pages extrêmement suggestives, a montré et démontré que le type du picaro, ce fripon intrigant, rusé, intelligent et sympathique avec ses défauts mêmes, ce type caractéristique de la littérature espagnole, et la nouvelle picaresque dans son ensemble, ont leur origine dans le genre de prose rimée arabe appelé *maqama*³ : idée reprise et amplifiée tout récemment par M. Vernet⁴, qui précise que les *Mille et une Nuits* elles aussi connaissent ces picaros, organisés en associations. Bien plus — et voici qui nous intéresse davantage encore — Gonzáles Palencia apporte une série de témoignages qui prouvent, et « la existencia en España de alguna colección de los famosos cuentos por la autoridad de al-Maqqarî, que le da el mismo título oriental de *Alif layla na layla* », c'est-à-dire les *Mille et une Nuits*, et la connaissance qu'a eue le moyen âge espagnol de toute une série de récits provenant de cette source. C'est ainsi, précise-t-il, que celui de la *Doncella Teodor*, avant qu'il ne fût parvenu à Lope de Vega par l'intermédiaire de la « literatura de cordel », de ces récits en prose, imprimés plus ou moins grossièrement, que les colporteurs vendaient de ville en ville et de village en village, a laissé des traces dans les *Respuestas del filósofo Segundo* attestées en

¹ R. Basset, *Les Cent nuits et le Kitâb ech Chelh'a*, in *Revue des traditions populaires*, t. VI (1891), pp. 449-450.

² R. Basset, *art. cit.* pp. 452 et 454.

³ A. Gonzáles Palencia, *Historia de la literatura arábigo-española*, 2^e édit., Barcelone s. d. [1945], p. 134.

⁴ J. Vernet Ginés, *Las Mil y una noches y su influencia en la novelística medieval española*, in *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXVIII (1959-1960), pp. 22-25.

particulier dans la *Crónica general* d'Alphonse le Sage ; que le cadre de la *Vida es sueño* de Calderón se retrouve dans le conte du *Dormeur éveillé*, un des plus amusants des *Mille et une Nuits* ; que le conte de *Qamar az-Zaman et la princesse Badoura* est partiellement rappelé dans *Pierres de Provenza*. C'est ainsi encore que Raymond Lulle, dans son *Libre de les besties*, reproduit le récit de *La femme curieuse et le coq*, qui figure dans l'introduction du recueil arabe. D'autres récits de même provenance, ajoute Gonzáles Palencia, ou du moins quelques-uns des thèmes qui y sont développés, réapparaissent çà et là dans la littérature espagnole, tel celui des amoureux contrariés, ceux de Teruel en particulier, qui se répète plus d'une fois dans la collection orientale ; tel encore celui du marchand qui, ne pouvant payer à temps une dette, confie la somme qu'il doit à un tronc d'arbre qui, porté par les ondes, parvient au créancier : idée qui a été utilisée par Gonzalo de Berceo ; tel le trait d'astuce qui figure dans le *Viejo celoso* de Cervantes et qui apparaît dans le conte du *Cadi et la fille du marchand*. Et j'en passe¹, me contentant de remarquer que c'est à juste titre que M. Vernet a terminé son mémoire en notant que les textes qu'il a reproduits — et, ajouterai-je, les multiples indications fournies par Gonzáles Palencia — « permiten ver la existencia de una cierta relación literaria entre las dos culturas, árabe y cristiana, que convivieron durante cerca de ocho siglos en el suelo de España »².

Notre cheval enchanté, le cheval de fust d'Adenet et de Girardin, est en réalité un symbole : par ses voyages aériens, qui l'ont conduit de l'Inde en Perse d'abord, puis en Arabie, puis le long de la côte septentrionale de l'Afrique jusqu'en Espagne et de là en France et de nouveau en Espagne, il est la personnification ailée, expressive et pittoresque de ces migrations d'idées qui, au cours de longs siècles, ont uni et fécondé notre très vieille civilisation, plurimillénaire autant que super-nationale de sources et de formation. Se souciant peu de ses lointaines origines, Adenet le Roi et Girardin d'Amiens n'ont pas cru déchoir en « aornant » un récit qui leur avait plu, qu'avaient agréé aussi leurs inspiratrices. Et ils n'ont pas été les seuls puisque, fait amusant autant que significatif, la première version de *Floire et Blanchefleur*, antérieure de plus d'un siècle à *Méliacin* et à *Cléomadès*, met en œuvre elle aussi ces thèmes secondaires que nous connaissons bien, le harem, l'eunuque armé qui en a la garde, les odalisques qui assistent au lever du prince, l'auberge où le protagoniste a enfin des

¹ A. Gonzáles Palencia, *op. cit.*, p. 342 sqq.

² J. Vernet Ginés, *art. cit.*, p. 25.

nouvelles de la jeune fille qu'il aime, sans compter que la seconde partie a comme sujet l'aventure d'une jeune homme qui, au péril de sa vie, pénètre dans le harem d'un puissant prince¹. Que ce récit soit arabe ou qu'il soit d'origine persane, comme l'a suggéré Pizzi², en faisant état d'autres similitudes, cela n'a aucune importance : il provient en tout état de cause des mêmes sources lointaines que le *Cheval enchanté*. Influence orientale — je ne parle pas même d'*Aucassin et Nicolette*³ — qui se remarque jusque dans tel thème secondaire de telle chanson de geste de deuxième ordre : je pense par exemple à la scène du début de la *Chanson de la Reine Sebile*, où nous voyons le nain amoureux de la reine qui, à l'instigation de Macaire, se glisse dans la couche royale en l'absence de Charles, lequel, à son retour, trouve le nain dormant au côté de Sebile et décide de brûler vifs les deux adultères, scène qui rappelle étrangement celle qui, dans les *Mille et une Nuits*, détermine la gynécophobie sanguinaire de Shahriyar.

Que ces inventions orientales aient pénétré en Occident grâce aux Croisades, ou qu'elles soient dues à la longue symbiose des Arabes et des chrétiens en Espagne, c'est tout un : l'esprit humain n'a pas de patrie. Ou du moins il n'en devrait point avoir.

Paul AEBISCHER.

¹ G. Huet, *Sur l'origine de Floire et Blanchefleur*, in *Romania*, 28^e année (1899), pp. 349-354.

² I. Pizzi, *Le somiglianze e le relazioni tra la poesia persiana e la nostra del medioevo*, in *Memorie della Reale Accademia delle scienze di Torino*, ser. II^a, t. XLII (1892), pp. 253-324.

³ Cf. L. Jordan, *Die Quelle des Aucassin und die Methode des Urteils in der Philologie*, in *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. XLIV (1924), pp. 294-297, qui admet l'origine orientale de cette chantefable, opinion à laquelle se sont opposés particulièrement D. Scheludko, *Zur Entstehungsgeschichte von Aucassin et Nicolette*, in *Zeitschrift...*, vol. XLII (1922), pp. 458-490, et *Orientalisches in der altfranzösischen erzählenden Dichtung*, in *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, vol. LI (1928), pp. 271-280, et M. Roques, dans l'introduction à son édition d'*Aucassin et Nicolette*, in *Les classiques français du moyen âge*, vol. 41, 2^e édit., Paris 1936, pp. VII-IX.