

Renaissance Carolingian: Tullia d'Aragona's *Il Meschino, altramente detto il Guerrino*

John C. McLucas

Towson University

Tullia d'Aragona's epic poem, *Il Meschino, altramente detto il Guarino*, is a poetic adaptation of Andrea da Barberino's prose *Meschino*. Tullia's word choices are similar, and even misreadings allow the modern reader to follow Andrea in Tullia's text. Differences other than verse for prose lie in its structure and tone: these follow conventions of her time, a century and one half after Andrea. Questions of her attitude toward women and male beauty contrast with Andrea's and derive from historical changes as well.

Tullia d'Aragona (ca. 1508-1556) was one of the most famous of sixteenth-century Italy's *cortigiane oneste* or "respectable courtesans." She was almost certainly the daughter of a cardinal, a near relation of the king of Naples and her mother's lover at the time of her birth, and was officially the daughter of one of this cardinal's relatives. Perhaps the cardinal prevailed upon this male relative to marry the cardinal's mistress; in any case, Tullia apparently came by her aristocratic name honestly.¹ Had her father ever become pope, she can't have helped thinking, she might have been virtually a princess and even become the Duchess of Ferrara, as Lucrezia Borgia did. As it was, in a class-conscious society's eyes she may have been considered at best a brilliant bastard, and some detractors, perhaps not knowing of her mother's actual marriage to a minor d'Aragona, accused her of using the cardinal's name without having any legitimate right to it. Her career in the demimonde was managed by her canny and calculating mother, herself a successful courtesan in her youth. Tullia had a glittering career, largely in Rome and Tuscany and including celebrity tours that took her to Bologna, Ferrara and Venice. She may have been raised in Siena and was certainly married there, though to a Ferrarese gentleman. Contemporaries commented on her charming Tuscan accent. In a class of women known for musical accomplishments, she stood out as a particularly gifted performer. Most notably for our purposes, she pursued a serious literary vocation. Not only did she write very creditably herself, she also favored the company of literary gentlemen, not perhaps a shrewd economic calculation but very advantageous from a public relations standpoint and helpful in the honing of her own literary skills. She

¹ Most biographical material about Tullia d'Aragona in this paper derives from Georgina Masson's chapter, "Tullia d'Aragona, the Intellectual Courtesan," in her *Courtesans of the Italian Renaissance*; an extended article by Guido Biagi, "Un'etèra romana, Tullia d'Aragona," available in the Biblioteca Angelica in Rome, contains more detailed information; Julia L. Hairston's brief biography and bibliography for the online archives of the University of Chicago are also a very useful resource.

published a book of lyric poems, both her own and those written to her by others, and a neo-Platonic dialogue on the nature of love, certainly reflecting the type of intellectual conversation to be heard in the salons which she hosted in Rome and Florence. She twice escaped inclusion in regulations of prostitutes, once by appealing directly and successfully to the Duke and Duchess of Florence; the Duke granted her an exemption specifically on the grounds that she was a poet.

As she matured, she followed a classic literary *gradus ad Parnassum* by writing a long epic-romance, the *Meschino*, which was published in 1560, shortly after her death, with reprints in 1575 and 1594. The poem, totaling 36 canti and some 30,000 lines, was reissued in 1839 and is known only in these two printed editions; no manuscripts are known at this time. For the past few years, I have been working on a translation of this text, initially for the *Other Voice* series published by the University of Chicago Press, in a volume to be edited by Dr. Julia L. Hairston. Recently, some question has been raised about the actual authorship of the poem, resurrecting the—in my opinion—misogynistic objections first raised by a late-nineteenth century critic²; Dr. Hairston responds directly to this and subsequent questionings of Tullia's authorship in her paper "Did She or Didn't She? Tullia d'Aragona's *Meschino*."³ I personally believe firmly that Tullia d'Aragona was the author, and some of my reasons will become apparent in what follows. At any rate, for purposes of brevity, I will refer throughout this paper to Tullia as the author of the work in question. The principal interest of the book for this conference, however, depends on the fact that it is a close poetic adaptation of Andrea da Barberino's *Meschino*, a Carolingian prose romance written in Tuscan in the fourteenth century. Tullia, in her preface to her own version of the tale, states that she has translated into Italian poetry a prose romance written in Spanish. There was in fact—and in this I am completely dependent on a paper by Gloria Allaire—a Castilian translation of Andrea da Barberino's *Guerrino* by Alonso Hernandez Alemán (printed in 1512, 1527, and 1548), which Tullia may have seen. However, a close comparison between her text and Andrea's, which I am currently conducting thanks to the very recent publication of Mauro Cursiotti's critical edition, makes it virtually certain that it was in fact her only direct source. This is new information for Tullia d'Aragona scholars: Pedrazzini, for instance, in his online biography of Tullia, states that she translated the Spanish original "senza sapere dell'originale trecentesco di Andrea da Barberino" ["without knowledge of the fourteenth-century original of Andrea da Barberino"]. The reasons why Tullia claimed to base her work on a Spanish original when in fact she was closely following a mediaeval Tuscan source may have resonances of Bloomian anxiety; they may also reflect the political and artistic influence of Spain in sixteenth-century Italy. While I am not closely familiar with the manuscript history of Andrea's text, it is worth noticing small discrepancies between it and Tullia's: there are occasional differences, for instance, in the spelling of exotic locations or in the exact numbers of casualties or the exact dimensions of monsters. Doubtless there were slight differences among the manuscripts of Andrea's work in circulation, and I am not

² Enrico Celani, in his highly unreliable 1891 edition of Tullia d'Aragona's lyric poems (see Tullia d'Aragona, *Rime*).

³ Delivered at the AAIS in Genoa, Italy in May 2006, and I am indebted to her for furnishing me with a copy of her remarks.

in a position to state with certainty which precise text Tullia may have seen. In any case, the similarities and discrepancies between the two versions are intriguing both for the light they shed on how medieval epic texts survived into the Renaissance and how—let me say it—a female author, apparently nearing the end of a career as a courtesan, might receive and transmit this tradition.

The story concerns Guerrino. His father Milone is one of Charlemagne's knights and receives from him the dukedom of Taranto. He captures Durazzo from the Muslims, marrying its princess Fenisia. Shortly after the birth of their son Guerrino, her brothers capture and imprison the noble couple. The infant prince is smuggled to safety by servants, who however are soon captured and killed by pirates. The pirates then sell the baby boy to a Byzantine merchant. He raises the child in Constantinople as a slave, giving him the sympathetically intended name Meschino ["Wretch" or "Poor Thing"] (thus for most of the book, the hero is not aware that his real name is Guerrino) and treating him almost as a member of the family. Eventually the boy becomes a servant at the emperor's table, where he acts as *trinciare* ["meat-carver"]—perhaps the most suitable form of servitude for a future heroic swordsman—and becomes the bosom-friend of the emperor's son Alessandro. He also falls in love with the emperor's daughter, but she speaks unkindly to him because of his humble rank and his love changes to scorn just as his emerging qualities begin to melt her heart. In disguise and known only to the prince, he performs astonishing deeds of prowess at a large joust hosted by the emperor, and then, now recognized as a hero by all, he successfully defends the empire against attacks by the Turks. At the peak of his glory, he turns down all manner of flattering offers from the emperor to set out on an epic quest to learn the truth of his name and parentage, and this quest occupies the rest of the book. It leads him to consult Apollo's oracle at the Trees of the Sun, to visit Mecca, to fight for a time as the champion of Prester John, to spend a year with the Sibyl—an imprecisely defined temptress who lives in an enchanted realm underground and is more or less the same woman who guided Aeneas through the underworld—and to make a perilous journey down the Well of St. Patrick in Ireland, during which he tours a dantesque hell and catches a brief glimpse of a dantesque heaven. He resists most—but not all—attempts on his virtue by an array of unsuitable women and one unsuitable man and, after ten years of harrowing adventures, is able to marry his true love, the princess of Persia, converting her entire people; to rescue his parents from prison; and to take his rightful place in the world.

Throughout, Tullia follows her source very closely. Often even the word choice follows Andrea's, and in at least one place, the parallel is so close that it allows us to see exactly how Tullia misread the original. Tullia writes:

[...] con le quai fu la città di Concordia.
 Venn'in persona il Re poscia a giurare
 la pace... (canto 6, st. 10, l. 8 – canto 6, st. 11, l. 2)⁴

⁴ All translations throughout are mine.

[...] among which was the city of Concordia.
 The King then came in person to swear to
 the peace...

while Andrea has:

E prese le città, di concordia vennono a giurare la pace (I, xxviii, l. 6).

And, once the cities were taken, they came by agreement to swear to the peace.

By taking the noun “concordia” [“agreement”] as a place name, Tullia has produced a sentence quite different from that in her source but with minimal textual changes. It may be that Tullia saw a manuscript of Andrea’s text with punctuation that made her (mis)reading more plausible. At the level of grammar, Andrea is normally more careful than she, yet he is capable of the kind of error into which she more frequently falls—for instance, matching plural subjects with singular verbs, etc. (e.g., Tullia’s “abbassossi” with the subject “tante lance” at canto 33, st. 14, l. 5). Comparable errors in Tullia include allowing the implied subject “he” (understood from verbs in the third person singular) to refer to three people in a single sentence:

“He [Artibano] waited there until he [Girardo] reached Taranto, and when he [Artibano] gave Milone the news that he [Guerrino] was not returning, it gave rise to weeping” (canto 31, st. 36, ll. 1-3).

Given the glossy perfection of diction in Tullia’s preface to the reader, it is just possible that she adopted certain grammatical laxities as a conscious styleme, in deference to the occasional casualness of her source’s language.⁵ One area in which Tullia might be said to rationalize or standardize Andrea’s usage is in her elimination of his frequent shifts between first- and third-person narration; where he often, and without warning, has Guerrino himself take over the narration, Tullia cleaves throughout to a conventional third-person omniscient voice, except in places where she refers to herself, a narrator far outside the action of the story both in time and circumstance.

There is a conspicuous structural difference between the Tullia d’Aragona and Andrea da Barberino texts. The earlier book is written in prose and divided into four lengthy books. Tullia’s book is written in hendecasyllabic *ottava rima* verse and divided into thirty-six relatively short canti. Each canto opens with a poem of an octave or two, generally moralizing and pious—not to say pietistic—in tone. The versifying in

⁵ These and other lapses formed the major topic of a paper I gave at the Modern Languages Association conference in Washington, D.C. in December of 2005, “Errors in Translation: Translating Tullia D’Aragona’s *Il Meschino*, *altramente detto il Guerrino*.”

these proems is more stylistically ambitious than the narrative body of the book, and this lofty intention often results in obscure and convoluted expression. Almost every canto also ends with a stock aside to the reader/"listener," as if the story were being related orally to a live audience by a traditional *cantastorie*. This *congedo* normally follows two conventions: either it refers to the author's weariness of voice, or it speculates as to whether or not the audience will choose to return the following day to hear the continuation of the story. It is in these proems and farewells that the author most frequently refers to herself, usually—but not always—in the masculine gender, as if the story were in fact being told by a male bard or minstrel (and though it would be interesting to know if such performers in the Middle Ages were ever female, I think it is clear that the author of this Renaissance text assumed they were always male). The occasional passages in which the author refers explicitly to herself as a woman, including the proem to the third canto (canto 3, st. 3, ll. 5-8), form a fascinating study in themselves.

The over-all tone of Tullia's work is moralistic. Her preface specifically states that she aims to produce a morally improving book, and that finding a consistently edifying tale to retell has been one of the hardest aspects of her work. She disparages such illustrious literary predecessors as Boccaccio and Ariosto for their indecency. She specifically relates this preoccupation to her own life experience, decrying the unwholesome influences, including literary ones, to which she was exposed in her youth and placing herself consciously in the penitential role of the courtesan approaching retirement. I have addressed elsewhere the irony of her insistence that her book is entirely uplifting, as it includes some quite salacious episodes, including Guerrino's being subjected to the blandishments of a sodomitical black king and then siring a child on that same king's daughter.⁶ Nevertheless, she consistently adds preachy asides to the narrative of Andrea. She expands considerably on the prayers and religious references throughout the book and adds or expands elaborate theologizing allegory to some of the supernatural scenes. There are places where she adds observations that align her with Counter Reformation Catholicism in a way that would not have been necessary in Andrea's time; for instance, she insists on the efficacy of auricular confession (in canto 18, st. 81, where Guerino modestly refuses all the rich gifts offered him by a grateful Prester John and asks only to receive the "treasure" of "live confession" from the holy king). Strangely, at the very end of her book (canto 36, st. 111, l. 8), she states at his death, "E 'l vide il popol tutto andare in cielo" ["And all the people saw him (or possibly 'it,' 'his spirit') go up to heaven"]. This is boldly unorthodox, since the souls of the faithful would normally be thought of as resting while awaiting the Last Judgment, and it seems to imply that Guerrino is enjoying a quasi Resurrection or quasi Assumption; it is a detail absent in Andrea.

In accordance with her overall moralizing tendency, she also makes Guerrino a bit more priggish than he is in her source. For example, in one scene in Andrea, he is amused by the filmy garments worn by the women of a city he has just come to; in Tullia (canto 17, st. 14, ll. 4-5), we read merely that "al Guerrin giova

⁶ In my paper, "The Virtuous Knight as Sex-Object: Tullia d'Aragona's *Guerrino*," at the "Truth and Falsehood in Early Modern Italy" conference held at the Johns Hopkins University's Villa Spelman in Florence, Italy, in October of 2004.

/ veder tele sottili..." ["it is helpful (= instructive?) to Guerrino to see thin cloths..."]. And when he consummates his forced marriage to the African princess, he does so "freddamente" ["coldly"] in Tullia (canto 10, st. 35, l. 6); the word does not appear in Andrea. The earlier author also adds the practical comment, which Tullia does not choose to repeat, "E così perdè il Meschino la sua verginità per campare da morte" ["And so Meschino lost his virginity in order to escape death"] (II, xvii, 25).

Ironically, too, Tullia is a bit more misogynistic than her source. She is extremely critical of any flirtatious or seductive behavior by women, both the various forward peasant hoydens who try to seduce Guerrino and the pseudo-Classical temptress, the Sibyl. Her account of the Sibyl's behavior includes details about her musical entertainments that recall Tullia's own expertise as a performer, and her description of the Sibyl's provocative dress and manner—more explicit than Andrea's—reads in places like a misogynist diatribe against courtesans. She is also much harder than Andrea on the Byzantine princess for her unkindness to Guerrino. Thus, both the women who make advances to the hero and the woman who initially refuses his love are roundly castigated by the female author. The only women who earn her approval are the traditionally demure and submissive princesses who become his mother and his bride. I believe that in trying to make it in a man's world as a poet, Tullia may have internalized many of the prejudicial attitudes directed towards courtesans by the men of her time: that is, if a courtesan was complaisant, she might be insulted for promiscuity by disaffected, disappointed, or disapproving men, and if she was reserved or discriminating, she might be called cruel and ungrateful by those she excluded from her favors. Some of the carping directed at famous courtesans by the men of their time makes uncomfortable reading today: it is often either disgustingly adulatory or spiteful and contemptuous—and if the latter, then also heavily redolent of sour grapes. Tullia received her share of such broadsides. A woman like her, who quite rightly considered herself an intellectual and essentially different in many ways from street walkers and other prostitutes, lived nonetheless under the constant threat of being treated like them or worse. (Masson's account of Tullia's life contains descriptions of more than one incident of her being derided or insulted in print in very distasteful ways.) There is some pathos in the accuracy with which Tullia replicates misogyny in her poetic voice.

Another recurring and conspicuous difference between Tullia and Andrea is her insistence on Guerrino's physical beauty.⁷ I believe we may consider this an authentic example of the "female gaze." Guerrino is handsome in a particular way, with what we might call an almost girlish beauty. The African king who attempts to seduce him, for instance, is not sure at first if Guerrino is a man or a woman. The same observation is made in Andrea, but Tullia lingers over it. This is the kind of good looks which in Ariosto would make of him a Medoro or a Ricciardetto: attractive to women, yes, but unqualified to be the great military hero of a war story. Guerrino, on the other hand, combines a kind of ethereal or floral beauty with a Mars-like valor in war. In the Rome of Tullia's time, it was customary for a celebrity courtesan to be attended on her walk to Mass by a crowd of admirers, a kind of "fan club" made up of men who would likely never enjoy the courtesan's favors but who might be proud to be considered her friends and to earn a

⁷ This was the principal topic of my paper, mentioned above, at the Villa Spelman conference in 2004.

gracious word or smile from her. The publicity value and the increase to the courtesan's prestige deriving from these strolls require no comment. Contemporary reports state that most of Tullia's fans, as well as some of her actual lovers, were very young men. This may represent some kind of aesthetic and even emotional preference on her part, since, spiteful slanders to the contrary, she was never entirely focused on maximizing her earnings. She may have been drawn to young men who perhaps did not yet dispose of their entire fortunes but who would respect her experience and fame. It is possible that youthful looks combined with the relative vulnerability of youth attracted a woman who was always forced to negotiate control and surrender and who was herself constantly objectified for her appearance and availability. This dynamic may then have something to do with her physical depiction of the hero in her epic as a rather pretty young man. I would even suggest that there is a dark enjoyment in her depiction of how Guerrino is cruelly and almost obscenely manhandled by devils during his tour of Hell; this is present in *Andrea*, but again, Tullia expands and focuses on it. It makes of Guerrino a noble martyr, of course, but it also places a very handsome, powerful young man in a position of subjugation and vulnerability. And in general, Tullia emphasizes Guerrino's good looks in a way that *Andrea* does not. In canto 9, stanza 15, line 4, for instance, a queen he has just rescued is struck by his looks, "ch'ei portò bellezze da la culla" ["for he bore beauties from his cradle"], while *Andrea* is content to say (II, ix, 15) that Guerrino is "giovane e ben armato, e lla persona gli stava bene" ["young and well-armed, and his person became him"]. Naturally it is important to remember that any author, male or female, homo- or heterosexual, may be fascinated by, or see purely literary advantages in, having his or her protagonist have a particular appearance. Nevertheless, the literary portrayal of Guerrino in Tullia, noticeably different from that in *Andrea* and reminiscent of known circumstances of the Renaissance woman poet's life, is worth mentioning.⁸

Given the small but very significant modifications Tullia has wrought on *Andrea's* tale, I find it fascinating that the tale itself is resilient, durable, and flexible enough to be adapted to such different cultural and authorial circumstances. The line that leads from medieval epic to contemporary adventure summer blockbuster clearly made stops in the Renaissance.

⁸ I am indebted to Prof. Kimberlee Campbell of Harvard University for helping me clarify my thinking on this matter in the course of conversations at the conference at which this paper was delivered. The comment by Prof. Alice Colby-Hall of Cornell University that the aestheticizing portrayal of Guerrino may reflect the traditional portrait of Alcibiades in Plato is also apt, relevant, and fruitful.

Works Cited

Primary Texts

Andrea da Barberino. *Il Guerrin Meschino: edizione critica secondo l'antica vulgata fiorentina*. Ed. Mauro Cursietti. Roma: Antenore, 2005.

Tullia d'Aragona. *Il Meschino, altramente detto il Guerrino, fatto in ottava rima dalla Signora Tullia d'Aragona*. Venice: Giovanni Battista e Melchior Sessa, 1560. Rpt. in *Parnaso Italiano*. Vol. 5. Venice: Antonelli, 1839.

—. *Rime di Tullia d'Aragona, cortigiana del secolo XVI*. Ed. Enrico Celani. Bologna, 1891. Rpt. Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1969.

Secondary Texts

Allaire, Gloria. "Tullia d'Aragona's *Il Meschino altramente detto il Guerrino* as Key to a Reappraisal of Her Work." *Quaderni d'italianistica* 16.1 (1995): 33-50.

Biagi, Guido. "Un'etèra romana, Tullia d'Aragona." *Nuova Antologia* (series 3) 4.16 (1886): 655-711.

Hairston, Julia L. "Aragona, Tullia d' (ca. 1510-1556)." *University of Chicago Italian Women Writers*. 2005. October 2006. <http://www.lib.uchicago.edu/efts/IWW/BIOS/A0004.html>

Lawner, Lynn. *Lives of the Courtesans*. New York: Rizzoli, 1987.

Masson, Georgina. *Courtesans of the Italian Renaissance*. New York: St. Martin's, 1975.

Le merveilleux destin de Guibourc d'Orange¹

Leslie Zarker Morgan

Loyola College in Maryland

One of four versions of the Franco-Italian *Huon d'Auvergne* offers an episode in which Guibourc is condemned to hell for an unspecified, unconfessed sin. This article examines the French tradition together with the German version and the alternate Italian texts of the Guillaume d'Orange story in an attempt to locate a possible sin. While there is no specific evidence, there are hints of what might cause some readers to consider her sinful, from sorcery to religious deviance. These hints relate in part to theories of lost texts such as the *Siège d'Orange* and *Girart de Fraite*, but also to a different thematic context in the manuscript where the incident appears, combining chanson de geste, Dantean and structural elements for a unique interpretation.

[...] Ela foça de vostra region
E fo mojere primerament de Tibaldo lo sclavon ;
Seror fo de Renaldo, che tanto nomenado son,
Fia Deraimés, si como nu trovon.
Ela prexe batexemo si·llassa Macon ;
Per mojer il prexe *Guiellomo* lo prodon.
Et intrano *in* un remitaço *in* una spelon,
Si demora cun *Guiellomo* una gran staxon.
Quando san *Guiellomo* vene *in* França *per* sconficer lo scalvon,
Ela romaxe solla, sença *compagnon*.
De tuti i suoi pecadi ella fe confession ;
Un pecado fo ch'ela retenon.
Per quel sol pecado ell·è messa *in* prexon :
Gran pecado è de·llie, se Dio ni·l faça perdon. (P, vv. 5048-61²)

¹ Nous tenons à remercier Mme Catherine Savell, qui a contrôlé notre style en français, et les collègues de la Société Rencesvals qui l'ont aussi relu ; toute erreur qui reste est, bien sûr, la nôtre.

² Tous les textes de *Huon d'Auvergne* sont mes transcriptions des manuscrits, à l'exception des citations de la prose d'Andrea da Barberino (*Ugone d'Alvernia*). Le texte original ici est celui du MS Biblioteca del seminario vescovile 32 de Padoue, f. 104r. Pour une description complète et les critères d'édition, voir Morgan, "Nida", pp. 68-69.

Ainsi Eneas explique-t-il à Huon d'Auvergne au tournant du quinzième siècle les circonstances tragiques qui ont précipité l'épouse de Guillaume d'Orange en Enfer. Les lecteurs du cycle de Garin de Monglane connaissent bien les origines de Guibourc : la rencontre de Guillaume et d'Orable, l'histoire de leur amour et celle de leur mort. C'est toutefois la triste révélation contenue dans ce texte qui nous apprend la fin de l'histoire de l'âme immortelle de Guibourc. Et c'est une fin qui ne manque pas de variantes : cette unique version de *Huon d'Auvergne* montre la pauvre femme en Enfer à jamais, tandis que deux autres versions montrent un diable qui aurait pris sa forme, et qu'une quatrième version ne se prononce pas. A partir d'une étude de la tradition de Guillaume d'Orange et de celle de textes parallèles en d'autres langues et appartenant à d'autres textes épiques, nous proposerons ici quelques arguments pour le placement de Guibourc en Enfer, placement qui dérivera de la structure narrative particulière du texte dans lequel cette scène se déroule. En outre nous remarquerons l'intertextualité entre la prose, les chansons de geste, et la "haute" littérature de l'époque, ici, la *Comédie* de Dante.

La position de Guibourc dans la geste de Guillaume

Le lignage et la biographie littéraires de Guibourc varient selon les textes³. Moisan nous apprend que dans la tradition française, vingt et un textes la mentionnent (avec des variantes autour des noms "Orable" ou "Guibourc")⁴. Mais il s'agit de mentions seulement dans la plupart des textes. Les sept chansons intitulées *Aliscans*, *La chevalerie Vivien*, *La prise d'Orange*, *Les enfances Renier*, *Le moniage de Guillaume (I)*, *La chanson de Guillaume* et *Les enfances Guillaume*, sont les seules épopées françaises où Guibourc est un protagoniste à part entière. Et de ces chansons, il n'y a que deux qui traitent de la fin de sa vie : la première version des *Moniages* et les *Enfances Renier*.

Dans le *Moniage Guillaume I*, à la fin de sa vie, Guibourc demande à son mari, "'s'ainc vos mesfis en dit ne en pensé, / Pour Dieu vos pri que le me pardonés'" (vv. 31-32) ; il lui pardonne ; puis elle donne ses bijoux à ses "pucelles", ses trésors aux "nonains, les abés, / As clers, as prestres, qui font le mestier Dé" (vv. 39-41) et elle reçoit les sacrements de l'Eglise avant de mourir (vv. 43-48)⁵. Dans les *Enfances Renier*, Guillaume reçoit la nouvelle que Guibourc est malade à Orliie et il s'y précipite. Elle

³ Jean d'Outremeuse dit que Guibourc est l'une des trois filles de Doon de Mayence et Plaisance (*Ly Myreur des Histors* II, p. 488). Dans les versions allemandes, elle est fille de Terramer (e.g., *Willehalm*, trans. Gibbs, p. 21). Elle aurait beaucoup de frères selon la *Prise d'Orange* : Tenebré, Walgrape, Aérofle ; selon les *Enfances Guillaume*, ses frères sont Aceré, Clarion, Quarrel. McMillan démontre à propos de l'*Aliscans* qu'"aucun autre poème du cycle ne semble avoir connu le lien de parenté entre Orable et Desramé" ("Orable", p. 830). Rainouart est le frère de Guibourc. Albéric des Trois Fontaines dit seulement qu'elle est la femme de Guillaume, sœur de Rainouart, et que sa source à lui est l'archevêque de Reims, Turpin, fils de Gerardo de Frado (*Chronica*, p. 716).

⁴ Moisan, vol. 1, tome 1 : p. 542 et vol. 1, tome 2 : p. 751. Nous appellerons toujours notre personnage Guibourc dorénavant, excepté pour les versions étrangères.

⁵ Toute référence au *Moniage* vient de l'édition de Cloetta ; aux *Enfances Renier*, de celle de Cremonesi.

annonce qu'elle mourra au chant du coq à minuit, mais quand "l'ame du cors adont departira / [...] je ne sai ou se herbergera" (vv. 1360-61) ; elle conseille à Guillaume de penser à sa propre âme, puis "vet s'ame conmandant, / pour ses pechiez va sa coulpe batant / et de vrai cuer nostre dame apelant / [...] Ainsi se va la dame a dieu donnant / et de ses mals durement repentant" (vv. 1397-403). Ni l'un ni l'autre de ces textes ne reflètent la version narrée dans *Huon d'Auvergne* (P, vv. 5078-91) : où Guillaume laisse-t-il Guibourc "dans la forêt feuillue" toute seule ? Il la laisse à Gloriete pour défendre Orange pendant ses voyages, mais, à Gloriete, il n'y a ni forêt feuillue ni sommet escarpé. Dans les textes qui parlent de sa mort, Guillaume est avec elle à Orange (*Moniage*) ou à Loquiferne, identifié avec Messine (*Enfances Renier*).

Guibourc et sa réputation

La critique est en général très positive envers Guibourc. Dans un résumé de la littérature critique en 1985, Patricia E. Black trouve, "Modern evaluations of Guibourc's accomplishments have been very much in her favor" ("The Couple", p. 4), et depuis 1985, c'est toujours le cas. Claude Lachet voit dans *Aliscans* que "la femme est le réconfort et l'espérance de l'homme" ("Figures féminines", p. 119). Dans les actions de Guibourc, on reconnaît, comme le dit Philip Bennett, que "[...] her predominant role is the feminine one of nurture, [...] feeding heroes, finding wives for warriors to go with the lands she also promises them in Guillaume's name, providing her brother with a sword, making peace between him and her husband [...]" ("Heroism and Sanctity", p. 18). La plupart des érudits sont d'accord avec la *Chanson de Guillaume*, où nous lisons :

Il n'i out tele femme en la crestienté
 pur sun seignur servir et honorer,
 ne pur eschalcer sainte crestienté,
 ne pur lei maintenir et garder. (vv. 1487-90⁶)

Sources possibles du péché : autres textes

Les chansons de geste et les textes apparentés contiennent quelques passages où l'on peut considérer que Guibourc commet des péchés : celui de sorcellerie ; celui d'avoir trop aimé l'ennemi ; le fait qu'elle ait causé la mort de beaucoup d'hommes, ainsi que d'autres insinuations, toutes aussi terribles. En ce qui concerne la sorcellerie, la sœur de Guillaume (femme du roi Louis) accuse Guibourc d'être une sorcière et de vouloir prendre le royaume pour elle-même et Guillaume dans la *Chanson de Guillaume* :

⁶ Toutes les références à la *Chanson de Guillaume* sont celles de l'édition de P. E. Bennett.

[...] Dame Guibourc fu né en paisnisme,
 si set maint art et mainte pute guische.
 Elle conuist herbes; ben set temprer mescines :
 tost vus ferreit enherber u oscire.
 Willame ert dunc reis et Guiburc reine,
 si remaindreie doleruse et chaitive. (vv. 2591-96)

Rocher suggère, “Pour la reine de France, Guibourc est restée fondamentalement une païenne, [...] Et païenne veut dire sorcière, fabricante de poisons et de maléfices” (“Guibourc”, p. 130). Mais Aélis améliore la situation à la cour et Guillaume reçoit son aide. Dans les *Enfances Guillaume*, Orable enchante Tiébaut pour qu’il ne puisse pas consommer leur mariage (vv. 1971-82)⁷. Dans le *Roman en prose* on retrouve des scènes semblables (Tyssens, Henrard et Gemenne, eds., ch. XXIII, §§ 15-17 ; XXVIII, §§ 9-13), avec un petit ajout toutefois : pour démontrer la technique utilisée avec Tiébaut, elle joue le même tour à Guillaume (ch. XXXVI, §§ 22-27)⁸. Malgré ces scènes fantastiques, Guibourc semble pourtant réintégrée, comme le dit Luongo, “alla società cristiana e feudale, depurata di ogni residuo di paganesimo” (“La femme magicienne”, p. 355), car aucun texte ne lui reproche ces machinations⁹. On remarque, pourtant, que dans la *Chanson de Guillaume*, il y a peu de références au passé de Guibourc (Black, “The Couple”, p. 50).

Guibourc, nouvelle Hélène, cause bien des guerres par sa décision de se convertir et d’épouser Guillaume : son départ avec Guillaume offense l’honneur de Tiébaut et de sa famille ainsi que celui de ses frères (voir aussi Tyssens, “Le siège”, p. 34). Elle cause la mort de ses neveux, de ses frères et celle d’autres parents encore, tant du côté chrétien que du côté païen. Elle est très consciente de sa faute ; par exemple, dans *Aliscans*, elle s’évanouit et se lamente : “Or puis je dire que sui achetivee, / Par moi sont ja meinte jovente usee” (Régner, éd., vv. 2230-31). Dans le *Willehalm*, texte allemand du treizième siècle (ca. 1212-1217), Wolfram von Eschenbach débute son œuvre en disant que Guillaume a conquis l’amour d’Arabel (= Orable) et en rappelant que, pour cette raison, nombre d’innocents sont morts. Mais dans le *Willehalm*, le discours peut-être le plus célèbre de Guibourc est celui où elle parle à son beau-père des morts survenus des deux côtés (*Willehalm*, Schröder, éd., pp. 163-67). Ce discours est aussi nommé discours de tolérance, “Toleranze-Rede”. Le poète déclare que “Guibourc était la source de toute la douleur” [“Durh Gyburge al diu not geschah”] (p. 197), et puis, devant toute la compagnie, Guibourc demande pitié pour tous les sarrasins en disant “nous étions tous sarrasins alors” [“wir waren

⁷ A propos des “jeux d’Orange” avant le mariage et la signification des actions d’Orable, voir Grisward, “Les jeux” ; Luongo, “La femme magicienne”, particulièrement pp. 347-49 ; Guidot, *Recherches*, pp. 391-94 ; Suard, *Guillaume d’Orange*, pp. 323-26.

⁸ Tyssens, Henrard et Gemenne, eds., pp. 246-48; 313-16; 396-400.

⁹ D’autres versions des textes offrent plus de sorcières ; par exemple, Knudson donne l’exemple du ms. D de la *Prise* (p. 458).

doch alle heidnisch"] (p. 199)¹⁰. Est-ce qu'elle pèche par excès de pitié envers l'ennemi¹¹ ? Les critiques des textes allemands soulignent de manière particulière ce sentiment de culpabilité de la part de Guibourc ("tragische Schuld"), à laquelle on pourrait répondre, comme le fait Rocher, qu'"elle n'est pas coupable puisqu'elle a choisi la bonne cause" (p. 139)¹².

Elle comprend cependant que tous la croient directement responsable de ces morts, même si son lien avec celles-ci est indirect. Cependant l'homicide direct, en effet, serait clairement coupable, et on suggère dans quelques chansons qu'elle était présente lors de la mort de ses propres enfants¹³. Dans le *Moniage Guillaume II*, Macabreins dit à Guillaume :

“ [...] vous avez bien appris a preechier
Nostre lignage avés mout enpiriét,
Le roi Tibaut tolistes sa moullier,
Et ses enfans fëistes detrenchier
Et Desramé et le roi Aucebier.” (vv. 3066-70)

Et dans *Foucon de Candie*, le roi de Cordres s'adresse à son neveu, Tiébaut, en déclarant au sujet de Guillaume :

“ [...] Orange a prise et tes fiz detranchiez,
ta feme escosse, si s'est o il couchiez [...]” (vv. 723-24¹⁴)

Puis Tiébaut se lamente sur sa situation, en parlant (dans son imagination) à Guibourc :

“ [...] vos me tossistes Orange as murs voutiz

¹⁰ Dans les deux citations du *Willehalm*, la traduction est faite à partir de l'anglais.

¹¹ Voir à ce sujet, par exemple, McFarland, "Giburc's Dilemma", et *Willehalm*, trans. Gibbs, pp. 235, 273-79. McFarland en particulier discute le problème de Guibourc, païenne ou chrétienne, quant au lignage.

¹² A la recherche d'un éventuel péché de la part de Guibourc, on essaie ici de comparer la réception de Guibourc dans des aires différentes ; nous ne connaissons pas d'influence des versions allemandes sur les versions italiennes.

¹³ Les citations qui suivent se retrouvent dans tous les débats sur un texte perdu, le *Siège d'Orange*. Voir Jeanroy, "Études", pp. 6-9 ; Tyssens, "Le Siège", p. 143 ; Fassò, "Le petit cycle", pp. 423-24 ; Ferrante, trans., *Guillaume d'Orange*, p. 44 ; Moreno, *La tradizione*, p. 485. Le *Siège* traiterait de la revanche de Tiébaut, ce qui ne nous intéresse pas directement ici. La présence du péché de Guibourc dans une version de *Huon d'Auvergne* pas encore portée à la connaissance de la critique, à ce que nous savons, pourrait bien jouer un rôle dans cette discussion.

¹⁴ L'édition est de Schultz-Gora. A la version franco-italienne (V¹⁹ et V²⁰) manque le deuxième vers à propos de sa femme. Je remercie Alice Colby-Hall de m'avoir permis de consulter ses copies de ces manuscrits.

enz acoillistes Guillelme et ses noriz.
 Malement m'a de mes filz departiz :
 prist en les testes sor un perron voutiz.
 Feme est deables et ses faiz et ses diz.” (vv. 9479-82)

Ces commentaires indiqueraient la participation active de Guibourc à la mort de ses enfants. Fassò lie spécifiquement la mort des enfants aux péchés de Guillaume (“Le petit cycle”, p. 434), alors qu’Andrea da Barberino, dans les *Nerbonesi*, insiste sur le fait que Guibourc n’a en rien agi contre ses propres enfants :

E andati inverso il reale palagio, molti dissono che in questo tempo, essendo giunti in sul palagio, Tiburga gittò uno figliuolo di Tibaldo, ch’era piccolo, a terra de’ balconi [...] non parve che fusse, per più cose, vero: la prima, il conte Guglielmo, né Beltramo l’arebbono sofferto, ma piuttosto rimandato al suo padre; secondamente, Tiburga era tanto savia, e gentile, e per rispetto della crudeltà, e della infamia, no lo arebbe fatto; il terzo, non trovo che mai a nessuno Nerbonese fusse mai questa crudeltà rimproverata (v. 1, pp. 414-15¹⁵).

C’est en fait le texte qui traite du péché de Guibourc, texte si souvent cité par les critiques. Ferrante pense que le meurtre des enfants est lié à des accusations de sorcellerie (*Guillaume d’Orange*, p. 44). Mais on pourrait dans les cas français cités comprendre le texte autrement : l’acte de prendre la femme et celui de tuer les enfants n’ont pas lieu en même temps. Et parce que les accusations viennent des Sarrasins, nous sommes particulièrement tentés de voir cette situation comme juxtaposition de deux événements pas nécessairement contemporains mais ensemble condamnables.

Finalement, dans la tradition des épopées, le péché le plus renommé est celui de Charlemagne qui aurait, selon la légende, couché avec sa sœur pour concevoir Roland, comme il est relaté dans le cycle du roi Charlemagne¹⁶. Guibourc, toutefois, n’a pas d’enfant avec Guillaume¹⁷. En a-t-elle eu avec Tiébaut ? Dans la *Prise d’Orange*, Aragon, le fils de Tiébaut et beau-fils de Guibourc, remarque la grande

¹⁵ Toute référence aux *Nerbonesi* se rapporte à l’édition de Isola.

¹⁶ Comparez Andrea da Barberino sur le “péché de Charlemagne” dans ses *Reali di Francia* : il proteste, à propos de Roland, “Carlo lo amava tanto, che lo teneva per suo figliuolo adottivo, e sempre Carlo lo chiamava figliuolo il più delle volte ; e però si disse volgarmente che Orlandino era figliuolo di Carlo ; ma egli era figliuolo di buono amore, ma non di peccato originale” (*Reali di Francia*, pp. 689-90). Nous remarquons une tendance, de la part d’Andrea, à défendre la royauté contre les accusations de péché.

¹⁷ Voir Black sur la stérilité (“The Couple”, p. 87); mais aussi, Fassò (“Le petit cycle”, p. 421) et Baumgartner sur l’adultère dans les romans, “On notera également l’importance (corollaire?) des amours stériles. Ni les couples légitimes (Arthur/Guenièvre, Marc/Iseut) ni les couples adultères (Tristan/Iseut, Lancelot/Guenièvre) n’ont d’enfants” (“Quelques réflexions”, p. 61).

différence d'âge entre l'homme mûr qu'est Tiébaut et la jeune Orable (vv. 200-02)¹⁸. Un espion accuse Orable d'avoir pris Guillaume comme amant ("Plus les [c'est-à-dire les Francs] aime ele, et Guillaume au couchier / Que vostre pere [...]'" [vv. 1480-81]). Dans le *Willehalm*, Guibourc a un fils, nommé Ehremeiz, qu'elle abandonne, mais non sans en souffrir. Enfin, la loyauté indéfectible qui unit Guillaume et Guibourc—loyauté qui va parfois jusqu'à la jalousie—n'offre pas d'opportunité à l'existence de ce type de péché dans les textes du cycle de Guillaume¹⁹.

Mais une autre piste, dans les textes, pourrait être interprétée comme une preuve d'éventuels péchés de la part de Guibourc. Rappelons le cheval Baucent d'Orable, qu'elle garde pendant sept ans, et sur lequel elle ne permet à personne de monter. Baucent finit entre les mains de Guillaume au lieu de celles de l'époux promis, Tiébaut²⁰. Le saut extraordinaire de quarante pieds qu'effectue Baucent, avec Guillaume sur son dos, aurait-il servi à laisser prévoir les efforts de Guibourc pour soutenir Guillaume²¹ ? De même alors que Luongo décrit Orange comme "le lieu d'expérience érotique" (*"La femme magicienne"*, p. 354) comme dans un conte de fées pendant la *Prise d'Orange*, et, en parlant de la *Prise*, Guidot écrit "[...] les sentiments de Guillaume et Orable s'approchent de la fin'amor, ils tendent à la liaison adultère, quoique les réalités physiques soient totalement exclues" (*Recherches*, p. 438). Claude Lachet prolonge la même idée : "La 'fin amor' est, par essence, adultère" (*La parodie*, p. 126). Un excès de passion même envers son époux est péché. Mais Orable est une exception parmi les sarrasines amoureuses ; elle est mesurée, sans geste équivoque ; c'est, comme le dit Knudson, "une jeune femme sarrasine dont la comtesse chrétienne qu'elle sera n'aura pas à rougir" ("Le thème de la princesse", p. 462). Les textes français ne corroborent donc pas spécifiquement nos recherches d'éventuels méfaits de Guibourc malgré certains lieux communs littéraires parfois partagés avec des textes romanesques.

¹⁸ Et Arragons, uns riches rois aufaigne,
Fiz est Tibaut de la terre d'Espagne ;
Et dame Orable, une roïne gente,
Il n'a si bele desi en Oïente [...] (*Prise d'Orange*, vv. 200-04)

¹⁹ Nous pensons au serment de Guillaume à Guibourc pendant son voyage à Paris pour demander de l'aide du roi, de ne pas se laver, de ne boire que de l'eau, de ne pas dormir dans un lit (*Aliscans*, vv. 2369-407).

²⁰ Nous pensons à la critique des textes plus tardifs, en particulier à Giamatti, où l'on discute des épopées de Boiardo, Arioste e Pulci. Mais il semble bien possible de pouvoir interpréter un cheval sans frein comme symbole de luxure, également dans ce cas.

²¹ Le seul critique qui discute en détail Baucent est J. Wathelet-Willem, qui suggère que c'est un exemple du "merveilleux oriental" avec tous ses atouts, et qu'il faut le lire "*cum grano salis* [...]" parce qu'on ne sait pas vraiment "si l'auteur ne s'amuse pas à exagérer la valeur du don pour mieux ridiculiser l'ennemi traditionnel des Aymerides [...]" ("Guiborc", pp. 340-41). Luongo mentionne Baucent, mais sous l'aspect d'un cheval fantastique, relevant de la magie d'Orable (*"La femme magicienne"*, pp. 345-46).

Le contexte de l'épisode

La structure de notre texte padouan diffère des autres versions de *Huon d'Auvergne* : nous commençons avec l'histoire de Sofie, fille de Charles Martel, qui tombe amoureuse de Huon, ami de son mari (motif de la femme de Putiphar). L'amour du roi Charles Martel pour Nida (la femme de Huon d'Auvergne) vient ensuite ; enfin les aventures de Huon qui va à la recherche de Lucifer pour demander le tribut destiné à Charles Martel complètent le texte. Les autres versions de *Huon* se terminent par la description d'un siège de Rome à la fin de la chanson, tandis que l'épisode de Sofie, en ouverture, manque parfois²². Les autres versions sont aussi plus longues, en général : le MS de Padoue (P) est de 5.690 vers, alors que le MS de Berlin (B), lui, compte 12.225 vers, et que celui de Turin (T) occupe 188 feuillets (soit à peu près 13.000 vers) ; et ces deux derniers témoins, B et T, se rangent normalement ensemble du point de vue de l'action. La version en prose d'Andrea da Barberino contient 116 chapitres répartis en quatre livres, et bien que sa version suive d'habitude celle de P, elle en diffère ici. Le quatrième témoin du texte, le fragment Barbieri, n'inclut pas cette partie, mais s'interrompt juste avant, tout en suivant B/T.

Dans notre texte P (qui n'est pas daté, mais dont on peut situer l'origine vers la fin du quatorzième siècle ou au commencement du quinzième), Huon d'Auvergne, avec ses guides—Guillaume d'Orange, Eneas, et un démon—passent par des cercles infernaux basés en partie sur le modèle de ceux qui structurent l'Enfer de Dante ; pourtant, Guillaume y reconnaît peu de gens. On souligne fortement qu'il aurait suffi à chaque pécheur de demander pardon pour éviter cet Enfer. Les personnages avec qui Huon converse dans cette version padouane sont strictement liés à l'action : par exemple, le premier pécheur avec qui il parle est le jongleur, Sandin, qui a eu l'idée d'envoyer Huon en Enfer. Ensuite le groupe reconnaît beaucoup de personnages de l'Antiquité dans le château des arts libéraux, et rencontre même Judas. Les héros s'entretiennent également avec Girardo da Frata (v. 5187) avant d'arriver au palais de Lucifer. Guibourc est donc la seule femme avec qui ils parlent lors de leur séjour en Enfer.

Les conversations avec les damnés et les propos échangés à leur sujet après la traversée de la rivière Achéron, insistent sur la nécessité de demander pardon : par exemple, dans le cas de Judas : “[...] s'ello avesse merçé demandé / Chon fe san Piero quando l'avé renoié / Il pecado il serave tuto perdoné” (vv. 5018-20). On ne parle pas de trahison (contrairement à Dante, par exemple, qui place Judas dans l'une des bouches de Satan au fond de l'Enfer). Girardo da Frata, lui aussi, s'explique en ces termes: “[...] a la fin, quan i trapasie de-l mon / No-me valse prevedi ni cleregon / [...] che d-i me pecati no domandie perdon” (vv. 5208-11). Ce n'est pas tout simplement son orgueil, mais—une fois encore—le fait qu'il n'ait pas demandé pardon qui condamne Girardo à l'Enfer.

Il s'agirait alors d'un problème semblable dans le cas de Guiborc :

²² Pour des précisions voir Morgan, “Ynide and Charles Martel”, pp. 69-72 pour la comparaison entre les épisodes dans les mss. différents et pp. 67-69 pour une description des manuscrits.

Giborga la raina à *Guiellomo* uçu ;
 Quando ella lo cognosse, meraveja su.
 Ela lo apella *per* amigo e *per* dru :
 “Çenttil conte, como sè vui qua venu ?
Per un sol peca, do[v]’e *eser* perdu ?
 Ben fu confessada d’i grandi e d’i menu.
 Recorde-ve quanto fo ferita e abu
Per exaltare lo nome de Jexhu
 In Glorieta *et* in llo bosco foju ?” (vv. 5062-70)

et encore :

“*Guiellomo*,” dix·ela, “*per* ti son *qui* venu.
 Sola me llassasti e·llo poi agu
 In la foresta, ni·llo bosco foilu.”
 Gyborga parla, senpre in sopirant,
 “Conte,” dix·ela, “recorda-ve atant
 Mojer fui de Tivaldo l’amirant ;
Per vostro amor, *in* io prendi batiçament,
 E renegiè Macon e Trivigant.
 Raina io era, coronada d’or portant ;
 Sempre con vui portiè pena e tormant.
 Da quela ora inanci ch’io segui vostro brant,
 Sempre *in* tute parte ve andiè seguant,
 Si fui *con* vuy a·l remitant.
Per Dio, bel siere, no me lasé ci drant.” (vv. 5078-91)

Selon Guibourc, le péché a eu lieu alors qu’elle était seule, après qu’elle eut accompagné Guillaume à l’ermitage. Elle attribue la faute à Guillaume, elle ne la prend pas sur elle-même, et elle n’en demande pas pardon, pas plus qu’elle ne l’a fait auparavant.

Les différentes versions franco-italiennes : Berlin, Turin, et le fragment Barbieri

Le segment sur l’Enfer, comme tous les épisodes de P, est raccourci en comparaison avec les autres manuscrits. La version B/T inclut davantage d’entrevues de personnages connus que celui de P. Dans cette dernière version, Huon et son groupe franchit l’Achéron, longe le château des arts libéraux, puis passe près d’une dame “Que de son mariç pensa grant forfaiture” (v. 10059) : c’est Aiglentine, la

femme de Gui de Nanteuil. Son mari, Gui, la chassera éternellement, châtement approprié au fait qu'elle l'a fait tuer, lui, son mari, quand ils étaient sur terre²³. Puis nos protagonistes, Huon, Guillaume, Eneas et le démon, découvrent Agolan, Ullien et Helmont, qui continuent à combattre les "Chrétiens". Ils voient Tiébaut l'Escler ; lui aussi, d'ailleurs chasse une femme, identifiée comme Tiborga (c'est à dire, Guibourc). Mais dans la version B/T :

Ceste que vois non ert mie Guibor,
 Ainç, un diable qu'à tolu soe color,
 Por fer Tibaut plus afan et suor ;
 Guiborge ert saincte a-u regne superior.
 Denç Gloriete, a mon palais major,
 Morut Guiborge [...] (B, vv. 50171-76)

Cette dernière version est proche de la version française du *Moniage Guillaume*. Même le fragment Barbieri, incomplet au commencement et à la fin, arrive à "Argentine, file au Roy Yvon", c'est-à-dire, à Aiglentine comme dans B/T (v. 1264)²⁴.

Andrea da Barberino, dans son *Ugone d'Alvernia* en prose italienne, offre une version où le statut de Guibourc (Tiborga) n'est pas clair. Toute la partie en enfer chez Andrea fait alterner la prose et la *terza rima*, souvent avec répétition. Dans la terza rima, Tibaldo reconnaît Guillaume et se précipite vers lui pour l'arrêter, mais Guillaume fait quand même passer le groupe au cercle suivant de l'Enfer. Dans la prose, le groupe passe près de Gherardo da Fratta avant d'arriver à "il Re Tibaldo" et à la "dama Orabil che poi fu chimata dama Tiburga" (v. 2, p. 136). Dans la prose, Andrea donne plus de détails qu'il n'en donne dans la *terza rima* : Tibaldo reconnaît Guillaume et se place sur son chemin ; Tiburga court fermer la porte. Mais Guillaume dit à Tiébaut de se taire, ce qui le fait se retirer près de Guibourc en disant "nous sommes pris" ; ensuite le groupe part. Il n'y a pas aucun commentaire pour expliquer si Guibourc reste en Enfer ou d'où elle sort.

Dans la version la plus longue de *Huon d'Auvergne*, on identifie donc deux femmes appartenant aux chansons de geste et beaucoup de Sarrasins en Enfer ; mais dans notre version P, une seule femme est identifiée.

²³ L'histoire ressemble à celle de Beuve d'Antone où Brandoria fait tuer son mari Gui (père de Beuve).

²⁴ Bartholomaeis, "La discesa di Ugo d'Alvernia", p. 46. Comparez Renier, éd., *La discesa*, pp. 48-50. La version de Turin est assez proche de celle de Berlin, comme toujours.

D'autres possibilités et une solution ?

D'autres textes de la même époque et de la même région offrent une solution partielle au problème. Andrea da Barberino écrivit au moins neuf œuvres en prose basées sur les épopées françaises : *Reali di Francia*, *Aspramonte*, *Storie di Rinaldo*, *Spagna e Seconda Spagna*, *Storie Nerbonesi*, *Ajolfo del Barbicone*, *Ugone d'Alvernia*, e *Guerrino il Meschino*. Andrea écrit à la fin du quatorzième siècle et au commencement du quinzième. Les *Storie Nerbonesi* (qui dateraient d'à peu près 1412) est un remaniement qui inclut le contenu de plusieurs chansons de geste, pour finir avec le *Moniage Guillaume* et l'introduction du volume suivant, *Ugone d'Alvernia*²⁵. *I Nerbonesi*, en fait, finit avec ces mots : "E fu Carlo Martello superbo, e fecie molte leggie contro a l'usanza reale, e tutto il mondo temia la sua superbia. Alla fine il nimico dell'umana natura nello portò in carne e 'n ossa, e allora perderano i franceschi lo 'mperio. E da ora innanzi tutta la storia segue questo libro del Conte Ugo, figliuolo di Buoso d'Avernia [...]" (v. 2, pp. 709-10).

Dans les *Nerbonesi*, Andrea raconte deux périodes de sa vie que Guillaume passe dans un ermitage, la première passée avec Tiborga dans une grotte près d'une montagne, et une seconde située après la mort de Tiborga ; cette deuxième période est à peu près semblable à celle que l'on retrouve dans les versions françaises. Mais dans la version italienne, Tiborga meurt d'avoir mangé le cœur de Tiébaut (Tibaldo), son premier mari (v. 2, pp. 584-85). Donc, dans la version d'Andrea des *Nerbonesi*, Guibourc est dans une forêt, auprès d'un sommet et dans une grotte. Mais elle n'y reste jamais seule.

Dans des textes allemands (par exemple, le *Rennewart* d'Ulrich von TÜRHEIM du treizième siècle et une *Vie de saint Guillaume* dans un manuscrit du quinzième siècle), au contraire, il existe une version où Guibourc est seule dans un monastère. Dans la *Vie*, Kyburg propose à Willehalm de se rendre dans un monastère qu'il construirait pour elle. Au commencement, Guillaume résiste à l'idée de Kyburg, mais à la fin il accepte, et quand Kyburg y va, Guillaume se retire à Saint Juliane (ils sont séparés, conformément à l'idée de Kyburg). Guillaume reste là pendant huit ans jusqu'au moment où une voix accompagnée d'une lumière lui annonce que Kyburg est morte ("Ich bin din gemachel Kyburg und bin von disem zitt gescheiden und far glich in das ewig leben" ["Das Buch vom heiligen Wilhelm", éd. Bachman et Singer, p. 239]) ; dans le *Rennewart*, on ne précise pas comment il vient à le savoir (Hübner, éd., p. 507). Guillaume se rend alors dans la forêt où il devient ermite pendant cinq ans, jusqu'à ce que

²⁵ Gautier fait la liste des épopées incluses ainsi : *Enfances Guillaume*, *Macaire*, *Departement des enfans Aimeri*, *Siège de Narbonne*, *Couronnement Looy*, *Guibert d'Andrenas*, *Charroi de Nîmes*, *Prise d'Orange*, *Aimer le Chetif*, *Chevalerie Vivien*, *Aliscans*, *Foulque de Candie*, *Bataille Loquifer*, *Moniage Rainouart*, *Moniage Guillaume* (Gautier, *Les épopées françaises*, pp. 44-45, note 2). Becker y ajoute *Enfances Vivien* (*Der Quellenwert*, p. 39). Dans les publications, *Departement* et *Siège* sont *Les Narbonnais* ; *Aimer le Chetif* n'existe pas, et donc aujourd'hui on donne d'habitude un total de neuf. Voir aussi *Les Narbonnais*, vol. 2, p. xxxii et Tyssens, "Poèmes franco-italiens", pour une discussion de ces divisions. Pour une étude du texte italien et sa composition, voir Allaire, "Memory".

le roi Louis ait besoin de lui. Après avoir sauvé l'empire, Guillaume se construit un monastère où, d'ailleurs, il finit ses jours ("Das Buch vom heiligen Wilhelm", éds. Bachmann et Singer, pp. 239-46). Dans la version allemande comme dans le *Moniage* français, il y a deux périodes de retraite, mais pendant la première, Guibourc est apparemment dans une forêt sans Guillaume alors qu'elle est morte dans la version française.

Dans les différentes versions de *Huon d'Auvergne*, des éléments des textes précédents et contemporains sont adaptés par les rédacteurs. Nous savons que les rédacteurs connaissaient Dante ; la construction du texte aussi bien que les citations directes le prouvent²⁶. Des versions de la mort de Guillaume avec deux périodes d'érémisme ont circulé pendant le treizième siècle et un auteur italien des quatorzième et quinzième siècles qui entre autres histoires raconte cette version-là, rédige aussi une version de *Huon d'Auvergne*, à la même époque que P. La plupart des éléments, excepté la condamnation de Guibourc au tourment éternel, sont communs à ces versions diverses de *Huon*. Il faut en conclure (au moins pour le moment) que le péché est une interprétation individuelle, pour laquelle nous ne voyons pas d'origine spécifique²⁷. Le texte de Padoue est, en général, très dépréciatif envers les femmes : il commence avec l'histoire de Sofie, fille de Charles Martel, qui sera brûlée pour cause d'adultère. Nida, la femme du protagoniste Huon, n'agit pas comme son équivalent dans la version B/T : quand les messagers du roi Charles s'approchent de l'Auvergne pour l'emmener à la cour en P, elle va se plaindre à son frère, et c'est le frère qui agit : il menace d'abord et ensuite coupe le nez du messenger qui invite Nida à l'adultère et à la complicité dans la mort de la reine. Ce n'est pas Ynide qui agit en décidant le châtiment du messenger.

À la fin, comme le dit Jeanne Wathelet-Willem, "Ce n'est pas seulement la femme aux côtés de son mari que les poètes chantent, c'est le couple lui-même" ("Guiborc", p. 353). Peu importe si c'était la sorcellerie, l'origine païenne, la bigamie, l'adultère ou la luxure que le rédacteur n'approuvait pas. Le rédacteur de P ne pouvait pas se passer de mentionner Guibourc puisque Guillaume était présent. Il l'inclut donc selon ses propres idées, comme il aménage la langue pour créer un texte unique dans la tradition, avec un sens différent des autres, une version qui mériterait aussi bien que les autres sa propre édition et sa propre place dans le développement continu qui est le cycle de Guillaume.

²⁶ Merzaggi, "L'Ugo d'Alvernia", pp. 30-35.

²⁷ On pourrait se demander avec M. Tyssens si ce n'est pas un exemple de la question, "certains d'entre eux [les poèmes franco-italiens] n'ont-ils vécu que dans la péninsule ?" ("Poèmes franco-italiens", p. 324).

Œuvres Citées

Manuscrits

Berlin, Kupferstichkabinett 78 D 8 (olim Ms. Hamilton 337)

Bologne, Biblioteca dell'Archiginnasio B. 3429

Padoue, Biblioteca del seminario vescovile Ms. 32

Turin, Biblioteca Nazionale N.III.19

Venise, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. fr. 19 (=232) [V¹⁹]

Venise, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. fr. 20 (=233) [V²⁰]

Textes

[Albéric des Trois Fontaines.] *Chronica Albrici monaci Trium Fontium a monacho novi monasterii Hoiensis interpolata*. Ed. P. Scheffer-Boichorst. Monumenta Germaniae Historica Scriptores 23. Hannover: Hahn, 1874.

Aliscans (Rédaction A). Éd. Cl. Régner. 2 vols. Paris: Champion, 1990.

Andrea da Barberino. *Reali di Francia*. Ed. Aurelio Roncaglia et Fabrizio Beggiato. Storia e documenti. Brugherio-Milan: Gherardo Casini, 1987.

———. *Storia d'Ugone d'Alvernia*. Ed. F. Zambrini. Bologne: Romagnoli, 1882. Bologne: Commissione per i testi di lingua, 1968.

———. *Storie Nerbonesi*. Ed. I. G. Isola. 2 vols. Bologne: Gaetano Romagnoli, 1877-87.

“Das Buch vom heiligen Wilhelm.” Ed. A. Bachmann et S. Singer. *Deutsche Volksbücher aus einer Zürcher Handschrift des fünfzehnten Jahrhunderts*. Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart 185. Tübingen: Litterarischer Verein, 1889. 115-246.

La chanson de Guillaume. (La chançon de Willame). Ed. P. E. Bennett. Critical Guides to French Texts. Londres: Grant & Cutler, 2000.

La discesa di Ugo d'Alvernia allo inferno secondo il codice franco-italiano della Nazionale di Torino. Ed R. Renier. Scelta di curiosità letteraria 194. Bologne: Gaetano Romagnoli, 1883.

Enfances Renier. Ed. C. Cremonesi. Milan: Cisalpino, 1957.

Folque de Candie von Herbert le Duc de Danmartin. Ed. U. Mölk. Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 111. Tübingen: Niemeyer, 1966.

Folque de Candie von Herbert le Duc de Danmartin. Ed. O. Schultz-Gora. Gesellschaft für romanische Literatur 21, 38, 49. Dresden: Niemeyer, 1909-36.

Guillaume d'Orange. Four Twelfth-Century Epics. Trans. J. M. Ferrante. Records of Western Civilization Series. NY: Columbia UP, 1991.

Jean d'Outremeuse. *Ly Myreur des Histors, Chronique de Jean des Preis dit d'Outremeuse.* Ed. Ad. Borgnet. Bruxelles : Hayez, 1869.

Les deux rédactions en vers du Moniage Guillaume. Ed. W. Cloetta. 2 vols. SATF. Paris: Firmin-Didot, 1906-11.

Les Narbonnais. Ed. H. Suchier. Tome 2. Paris: Firmin Didot, 1898.

La prise d'Orange. Éd. Cl. Régnier. Bibliothèque française et romane. Paris: Klincksieck, 1983.

Ulrich von Türrnheim. *Rennewart.* Ed. A. Hübner. Deutsche Texte des Mittelalters 39. Berlin: Weidmann, 1938.

Wolfram von Eschenbach. *Willehalm.* Mittelhochdeutscher Text und Übersetzung. Ed. W. Schröder. Berlin: de Gruyter, 1989.

———. *Willehalm.* Trans. M. E. Gibbs and S. M. Johnson. Harmondsworth: Penguin, 1984.

Études critiques:

- Allaire, Gloria. "Memory, Commemoration, and Lineage in *Le Storie Nerbonesi*." *Italian Culture* 18 (2000): pp. 1-14.
- Bartholomaeis, Vincenzo de. "La discesa di Ugo d'Alvernia all'inferno secondo il frammento di Giovanni Maria Barbieri." *Memorie. Classe di Scienze morali. Sezione di scienze storico-filologiche e sezioni di scienze giuridiche. Reale accademia delle scienze dell'Istituto di Bologna*. Ser. 3 Tom. 3 (1929): 3-54.
- Baumgartner, Emanuèle. "Quelques réflexions sur le motif des *enfances* dans les cycles en prose du XIII^e siècle." *Perspectives médiévales* 3 (1977): 58-63.
- Becker, Ph. Aug. *Der Quellenwert der Storie Nerbonesi*. Halle: Niemeyer, 1898.
- Bennett, Philip E. "Heroism and Sanctity in the *Cycle de Guillaume*." *Wolfram's Willehalm: Fifteen Essays*. Ed. Martin H. Jones et Timothy McFarland. Rochester, NY: Boydell, 2002. 1-19.
- Black, Patricia Eileen. "The Couple in the *Chanson de Guillaume*." Diss. Cornell U, 1985.
- Buschinger, Danielle. "La réception du cycle des Narbonnais dans la littérature allemande du Moyen Age." *Medioevo romanzo* 21 (1997): 404-20.
- Fassò, Andrea. "Le petit cycle de Guillaume et les trois péchés du guerrier." *Medioevo romanzo* 21 (1997): 421-40.
- Gautier, Léon. *Les épopées françaises. Étude sur les origines et l'histoire de la littérature nationale*. 2^e éd, entièrement refondue. Vol. 4. Paris: Société Générale de librairie catholique, 1882.
- Giamatti, A. Bartlett. "Headlong Horses, Headless Horsemen: An Essay on the Chivalric Epics of Pulci, Boiardo, and Ariosto." *Italian Literature: Roots and Branches*. Ed. G. Rimanelli and K. J. Archity. New Haven: Yale UP, 1976. 265-307. Rpt. in *Exile and Change in Renaissance Literature*. New Haven: Yale UP, 1984. 33-75.
- Grisward, Joël H. "Les jeux d'Orange et d'Orable: Magie sarrasine et/ou folklore roman?" *Romania* 111 (1990): 57-74.

- Guidot, Bernard. *Recherches sur la chanson de geste au XIII^e siècle d'après certaines œuvres du cycle de Guillaume d'Orange*. Aix-en-Provence: U de Provence, 1986.
- Jeanroy, Albert. "Études sur le cycle de Guillaume au court nez." *Romania* 26 (1897): 1-33.
- Knudson, Charles A. "Le thème de la princesse sarrasine dans *La prise d'Orange*." *Romance Philology* 22 (1969): 449-62.
- Lachet, Claude. "Figures féminines dans *Aliscans*." *Mourir aux Aliscans: Aliscans et la légende de Guillaume d'Orange*. Ed. Jean Dufournet et al. Paris: Champion, 1993. 103-19.
- . *La prise d'Orange, ou, La parodie courtoise d'une épopée*. Paris: Champion, 1986.
- Luongo, Salvatore. "La femme magicienne: Orable tra epopea e folclore." *Charlemagne in the North. Proceedings of the Twelfth International Conference of the Société Rencesvals, Edinburgh, 4-11 August 1991*. Ed. Philip E. Bennett et al. Edinburgh: Société Rencesvals British Branch, 1993. 345-59.
- McFarland, Timothy. "Giburc's Dilemma: Parents and Children, Baptism and Salvation." *Wolfram's Willehalm: Fifteen Essays*. Ed. Martin H. Jones et Timothy McFarland. Rochester: Boydell, 2002. 121-42.
- McMillan, Duncan. "Orable, fille de Desramé." *Mélanges offerts à Rita Lejeune*. Vol. 2. Gembloux: Duculot, 1969. 829-54.
- Meregazzi, Luisa A. "L'Ugo d'Alvernia: Poema Franco-Italiano." *Studi romanzi* 27 (1937): 5-87.
- Moisan, André. *Répertoire des noms propres de personnes et de lieux cités dans les chansons de geste françaises et les œuvres étrangères dérivées*. 5 vols. Publications romanes et françaises 173. Genève: Massot, 1986.
- Moreno, Paola. "Une allusion au Siège d'Orange perdu dans *Foucon de Candie*." *Épopée romane au Moyen Age et aux temps modernes. Actes du XIV^e congrès Rencesvals pour l'étude des épopées romanes, Naples, 24-30 juillet 1997*. Ed. Salvatore Luongo. Vol. 1. Naples: Fridericiana Editrice Universitaria, 2001. 481-87.

- . *La Tradizione manoscritta del Foucon de Candie. Contributo per una nuova edizione*. Naples: Liguori, 1997.
- Morgan, Leslie Zarker. “Nida and Carlo Martello: The Padua Manuscript of *Huon d’Auvergne* (Ms. 32 of the Biblioteca del Seminario Vescovile, 45^R-49^V).” *Olifant* 23.2 (2004): 65-114.
- . “Ynide and Charles Martel. Turin, Biblioteca Nazionale N III 19, Folios 72^R-89^R (I).” *Medioevo Romanzo* 29 (2005): 433-64.
- Rocher, Daniel. “Guibourc, de la *Chanson de Guillaume* au *Willehalm* de Wolfram.” *Guillaume et Willehalm. Les épopées françaises et l’œuvre de Wolfram von Eschenbach*. Ed. Danielle Buschinger. Göppingen: Kümmerle, 1985. 125-45.
- Suard, François. *Guillaume d’Orange. Etude du roman en prose*. Bibliothèque du XV^e siècle 45. Paris: Champion, 1979.
- Tyssens, Madeleine. *La geste de Guillaume d’Orange dans les manuscrits cycliques*. Paris: Belles-Lettres, 1967.
- . “Poèmes franco-italiens et *Storie Nerbonesi*. Recherches sur les sources d’Andrea da Barberino.” *Testi, cotesti e contesti. Atti del 1° Simposio franco-italiano, Bad Homburg, 13-16 aprile 1987*. Ed. Günter Holtus et al. Tübingen: Niemeyer, 1989. 307-24.
- . “Le *Siège d’Orange* perdu.” *Actes du III congrès international de la Société Rencesvals, Barcelona, 1-6 septembre 1964*. Spec. issue de *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 31 (1965-66): 321-29. Barcelone: Marina, 1967.
- Tyssens, Madeleine, Nadine Henrard et Louis Gemenne, eds. *Le roman de Guillaume d’Orange*. Vol. 1. Paris: Champion, 2000.
- Wathelet-Willem, Jeanne. “Guiborc, femme de Guillaume.” *Les Chansons de geste du cycle de Guillaume d’Orange. Les Moniages. Guiborc. Hommage à Jean Frappier*. Ed. Ph. Ménard et al. Paris: SEDES, 1983. 335-55.

