

N° 13 | 2022

*La chanson de geste aux frontières,
aux frontières de la chanson de geste*

sous la direction de
Léo-Paul Blaise, Elena Podetti
& Nina Soleymani Majd

<http://atlantide.univ-nantes.fr>
Université de Nantes

The logo for Atlantide is a square with a light blue background and a dark blue border. Inside the square, the word "Atlantide" is written in a dark blue, serif font. The letter "A" is significantly larger than the other letters and is partially overlaid by a circular graphic element that resembles a globe or a textured sphere.

Atlantide

Table des matières



- AVANT-PROPOS – Léo-Paul Blaise, Elena Podetti & Nina Soleymani Majd 3

Section 1 – Frontières génériques et textuelles

- PHILIPPE HAUGEARD 9
Influence romanesque ou combinatoire épique ? Frontières génériques et déplacements géographiques dans Aye d'Avignon
- GAUTHIER GRÜBER 18
Les frontières textuelles dans Girbert de Metz
- GIANFELICE PERON 32
Interférences thématiques et génériques dans les prologues des chansons de geste et autres œuvres narratives en vers

Section 2 – Adaptation de la chanson de geste à un nouvel environnement historique et social

- JUSTINE DOCKX 59
Mettre en prose une chanson de geste : quel devenir pour le registre épique ?
- AURORE DERICQ FACCHINETTI 72
L'Antiquité chevaleresque : lecture des Vies des douze Césars comme une chanson de geste
- PETER ANDERSEN 82
La Chanson des Nibelungen, l'Iliade allemande

Avant-propos

Léo-Paul Blaise, Elena Podetti & Nina Soleymani Majd

On a longtemps jugé les chansons de geste à l'aune de la seule *Chanson de Roland*, pierre de touche de la « pureté » du genre épique, genre communautaire par excellence censé représenter l'opposition entre deux entités ethno-religieuses étanches. Or, depuis le regain d'intérêt dont a bénéficié l'épopée tardive durant les dernières décennies (Suard, 1980, 2003 ; Boutet, 1993, 2019 ; Roussel, 1998, 2018), cette vision monolithique a été nuancée et réexaminée. Tous les défauts dont les textes épiques de deuxième ou troisième génération avaient été auparavant taxés tendent à présent à être considérés comme des atouts : autant les critiques de l'école romantique déploraient le mélange des genres, synonyme pour eux de « déclin, dégénérescence, abâtardissement, décadence » (Roussel, 2018, p. 13), autant la critique moderne souligne la plasticité de l'épopée, genre ouvert à de multiples influences, et qui puise aussi en lui-même les ressources lui permettant de déployer toute sa richesse sur le plan générique et thématique, comme le montre Philippe Haugeard dans son article. Cette tendance au mélange des genres pointe déjà dans des textes très anciens. Les œuvres postérieures ne font que puiser de manière plus systématique à un répertoire de motifs narratifs disparates et variés, souvent d'origine folklorique, qui ont nourri l'imaginaire épique depuis ses commencements, mais tout aussi délicats à cerner, comme en témoigne l'étude de *Girbert de Metz* proposée par Gauthier Grüber, dont les subdivisions et épisodes fonctionnent comme autant de « frontières internes » au texte.

Une circulation constante a existé au Moyen Âge entre les différents genres littéraires narratifs (Payen, 1984, p. 199), l'épopée elle-même ayant abondamment circulé en Europe par le biais d'adaptations, de traductions, ou de mises en prose, comme le montrent les contributions de Justine Dockx et d'Aurore Dericq Facchinetti. Des avatars se rencontrent également dans d'autres cultures, à l'instar du *cantar* espagnol ou du *cantare* italien, en passant par la *saga* norroise, ou la *Sage* allemande – que Peter Andersen analyse ici à travers la plus célèbre d'entre elles, la *Chanson des Nibelungen*. Si la romanistique et ses figures les plus éminentes, telles que Erich Auerbach ou Ernst Robert Curtius, ont étudié les éléments narratifs communs et les *topoi* partagés, les prologues des œuvres constituent tout spécialement des lieux privilégiés où se tisse le dialogue intertextuel, comme le montre bien Gianfelice Peron dans sa contribution. Au-delà des frontières géographiques, linguistiques et génériques, une littérature européenne médiévale a donc bel et bien existé, non pas entendue comme territoire délimité par des frontières, mais comme espace sémiotique commun, ou « sémiosphère » (Lotman, 1999).

Ce recueil est le fruit des activités du laboratoire junior *Épopées Médiévales : frontières, échanges, héritages*, fondé à la fin de 2018 à l'ENS de Lyon et associé à un carnet de recherche disponible sur la plate-forme Hypothèses. En s'inscrivant dans le socle des études fondatrices sur le mélange des genres dans l'épopée (voir notamment Frantz, 2000, et Ca-

zanave, 2005), les articles contenus dans ce volume interrogent sous plusieurs angles les concepts de frontière, de porosité et de transfert, appliqués aux textes épiques. Ils sont regroupés en deux sections : la première porte sur les frontières génériques et textuelles (Philippe Haugeard, Gauthier Grüber, Gianfelice Peron), et la seconde interroge l'adaptation de la chanson de geste à un nouvel environnement historique et social (Justine Dockx, Aurore Dericq Facchinetti, Peter Andersen). Allant à l'encontre d'une acception négative de la frontière entendue comme barrière, les études ici rassemblées montrent que c'est précisément dans l'ouverture et le dynamisme que l'épopée a puisé les ferments de sa vitalité et de son propre renouvellement. Cet épanouissement constitue sans doute l'une des raisons de sa survie jusqu'à nos jours, quoique sous des formes différentes. Genre « holistique » par excellence (Boutet, 1993, p. 205), l'épopée suscite en effet un véritable engouement chez le grand public, comme en témoignent diverses séries télévisées telles que *Game of Thrones*, des jeux vidéo, ou encore des bandes dessinées.

Déterminé par cette compréhension particulière du terme « frontière », le volume a délibérément laissé de côté la représentation épique des frontières comme réalité géographique, domaine abondamment étudié (sans exhaustivité : Grisward, 1986 ; Martin, 2000 ; Guidot, 2008 ; Andrieu, 2019) et objet d'une récente synthèse (Langenbruch, 2019). Ces travaux ont bien éclairé l'enjeu de la représentation de l'objet frontière et de ses ambivalences intrinsèques dans la chanson de geste. Inspirée par l'anthropologie, la recherche a ainsi mieux cerné ce qui définissait les passages et les déplacements des personnages ainsi que le rôle des frontières. Pour cela il a fallu établir ce fait d'importance, à savoir que la géographie épique hésite constamment entre une représentation tardo-antique de l'espace, régie par la linéarité et la route, et une conception plus « moderne » sensible à l'étendue et au territoire (Labbé, 1993). Sans délaisser complètement les données anthropologiques et prenant acte de cette « géographie variable » (Guidot, 2008) et polymorphe mais soucieux de prendre en compte également la diachronie, un autre ensemble d'analyses a tenté de rattacher l'étude de la frontière géographique dans les textes au processus historique d'ethnogenèse (Paquette, 1988). Sur la frontière, qui permet de structurer les personnages et les faits narratifs autour des sèmes de l'inclusion et de l'exclusion, repose le thème de la conflictualité qui est l'essence de la chanson de geste. D'abord la frontière est au centre de la pratique symbolique de l'espace dont la chanson de geste rend compte car le personnage féodal épique reçoit son individuation de « la propriété qui l'établit à la fois en un lieu et comme lieu » (Bloch, 1989, p. 175). La chanson de geste insiste abondamment sur la consubstantialité de l'individu et de son sol. Ensuite, et sans que cela s'oppose à ce qui précède, le genre repose sur des dynamiques narratives qui s'effectuent préférentiellement sous la forme de la conquête et de son mouvement fondamental, celui d'une inapaisable redéfinition des frontières et des bornes de la chrétienté, ou à l'opposé de l'espace « sarrasin », qu'il convient d'étendre toujours plus *oultre*. La collectivité en formation doit donc se dire aussi, et sans paradoxe avec la réduction de l'être à un territoire immuable, dans un espace traversé par le mouvement, espace pluriel d'interfaces plutôt que de fermes oppositions, espace labile impliquant traversées et transgressions. Il en va aussi de la définition identitaire de l'individu épique qui, avant de pouvoir s'établir, doit connaître l'expérience du bannissement (notamment dans les récits d'enfances tardifs ; Wolfzettel, 1973) ou celle de la recherche motivée de l'honneur en terre étrangère (Langenbruch, 2014), à l'image du jeune Hervis de Metz formulant ce vœu : *Je vuel aprendre d'armes en estraigne regne (Hervis de Mes, v. 2381)*.

Une synthèse comme celle-ci, si sommaire soit-elle, donne un aperçu du balisage critique déjà considérable de ce sujet : la représentation épique de la frontière géographique. Le laboratoire junior *Épopées Médiévales : frontières, échanges, héritages* a préféré explorer les potentialités heuristiques offertes par le déploiement métaphorique de la « frontière » lorsque la notion est pratiquée par la critique elle-même. C'est ainsi dans un sens large et analytique que la notion de frontière acquerra ici un régime de productivité supplémentaire. La frontière en tant qu'élément thématique ne serait pas si importante si elle n'était en même temps le lieu à partir duquel l'expérience épique pourrait être dite dans la variété de ses dimensions textuelles, communicationnelles, génériques... Mode d'accès particulièrement fécond à l'œuvre épique médiévale, la frontière ainsi que ses développements métaphoriques (la clôture, l'interface, la limite...) pourraient servir à mieux saisir la signification de cette forme d'expression si éloignée de nos inclinations esthétiques contemporaines qu'est la chanson de geste. Étant donné que nous observons le phénomène littéraire médiéval de si loin que l'anachronisme s'avère nécessaire dans la démarche du chercheur, nous devons rester attentifs à la pertinence (Zumthor, 1980, p. 35-38 ; Moran, 2017), essentielle à leur validité, de nos modèles interprétatifs et de nos édifices discursifs aptes à en rendre compte. Or la métaphore à visée heuristique entre de plain-pied dans ce type d'élaborations destinées à nous rendre contemporains des objets du passé. Elle est en effet engagée dans toute activité de modélisation scientifique, lorsque l'inconnu ne peut être saisi qu'au moyen de similitudes avec le connu (Wunenburger, 2000). Nous verrons au fil des études rassemblées ici que la métaphore de la frontière, permettant à la pensée de progresser par gambades, associations d'idées, déplacements analogiques, participe des processus cognitifs validés dans les procédures des sciences autant que les activités logiques et formalisables (Maffesoli, 1985).

L'ensemble des études permettra ainsi de tester, par la pratique essentiellement, la pertinence de cette métaphore dans nos discours critiques au regard des potentialités heuristiques qu'elle offre.

L'idée de frontière en tant que foyer fédérateur se concrétise en outre dans la provenance et le domaine de spécialisation des auteurs de ces contributions. Des professeurs confirmés et de jeunes chercheurs, romanistes et germanistes, français et internationaux nourrissent ici une réflexion commune sur le rayonnement européen du genre épique, du Moyen Âge à l'époque moderne. Cette perspective à la fois synchronique et diachronique permet d'instaurer un dialogue entre des champs disciplinaires variés, comme la littérature et l'histoire médiévale, la romanistique et la germanistique, qui demeurent trop souvent cloisonnées dans leurs domaines respectifs. Puisqu'elles allient, de manière innovante, contextualisation historique, rigueur philologique et ouverture comparatiste, chacune de ces études saura profiter aussi bien au spécialiste qu'au lecteur moins averti. Comme le concluait un cycle d'émissions radiophoniques, le Moyen Âge « est si lointain qu'il nous arrache à nous-mêmes et si proche que nous nous y retrouvons : n'est-ce pas cela même ce que nous pouvons attendre de la lecture et des arts ? » (Zink, 2015, p. 171).

Références

ANDRIEU Éléonore (2019), « Le Midi épique de Guillaume d'Orange, de la *cit*é au *palais* : un discours laïc sur l'organisation de l'espace dans quelques chansons de geste », *Patrimoines du sud*, vol. 10.

- BLOCH Howard (1989), *Étymologie et généalogie. Une anthropologie littéraire du Moyen Âge français*, Paris, Seuil, coll. « Des Travaux ».
- BOUTET Dominique (1993), *La chanson de geste : forme et signification d'une écriture épique du Moyen âge*, Paris, Presses universitaires de France.
- BOUTET Dominique (2019), *L'Épique au Moyen Âge : D'une poétique de l'Histoire à l'historiographie*, Paris, Champion, coll. « Essais sur le Moyen Âge ».
- CAZANAVE Caroline (éd.) (2005), *L'Épique médiéval et le mélange des genres*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté.
- FRANTZ Pierre (éd.) (2000), *L'Épique : fins et confins*, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises, coll. « Littéraire ».
- GRISWARD Joël-Henri (1986), « Paris, Jérusalem, Constantinople dans *Le Pèlerinage de Charlemagne*. Trois villes, trois fonctions », dans Daniel Poirion (éd.), *Jérusalem, Rome, Constantinople : l'image et le mythe de la ville au Moyen Âge*, Colloque du Département d'études médiévales de l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV), Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, p. 75-82.
- GUIDOT Bernard (2008), « La géographie de l'imaginaire dans *Renaut de Montauban* », *Chanson de geste et réécritures*, Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia » n° 68, p. 211-229.
- LABBÉ Alain (1993), « Itinéraire et territoire dans les chansons de geste », dans Bernard Ribémont (éd.), *Terres médiévales*, Paris, Klincksieck, coll. « Sapience », p. 159-201.
- LANGENBRUCH Beate (2014), « Troubles à la cour de Charlemagne dans les *Narbonnais*. Les relations franco-allemandes épiques à la lumière du désir mimétique », Hubert Heckmann & Nicolas Lenoir (éds.), *Mimétisme, violence, sacré. Approche anthropologique de la littérature narrative médiévale*, Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia » n° 78, p. 117-146.
- LANGENBRUCH Beate (2019), « La frontière : défi et richesse pour les recherches sur l'épique médiéval », dans Sofia Lodén & Vanessa Obry (éds.), *L'expérience des frontières et les littératures de l'Europe médiévale*, Paris, Champion, p. 153-174.
- LOTMAN Youri (1999), *La Sémiosphère*, Limoges, PULIM.
- MAFFESOLI Michel (1985), *La Connaissance ordinaire : précis de sociologie compréhensive*, Paris, Librairie des Méridiens.
- MARTIN Jean-Pierre (2000), « La construction de l'espace sarrasin dans les chansons de geste », dans Gisèle Mathieu-Castellani (éd.), *Plaisir de l'épopée*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, p. 71-84.
- MORAN Patrick (2017), « La trilogie arthurienne de Robert de Boron et les aléas de la *pattern recognition* », *Études françaises*, vol. 53, n° 2, p. 27-49.
- PAYEN Jean-Charles (1984), *Littérature française. 1. Le Moyen Age*, Paris, Arthaud.
- ROUSSEL Claude (1998), *Conter de geste au XIV^e siècle. Inspiration folklorique et écriture épique dans La Belle Hélène de Constantinople*, Genève, Droz, coll. « Publications Romanes et Françaises ».
- ROUSSEL Claude (2018), « La chanson de geste au XIV^e siècle. Introduction », *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, n° 35, p. 13-73.
- SUARD François (1980), « L'épopée française tardive (XIV^e-XV^e s.) », dans Jean Marie d'Heur, Nicoletta Cherubini (éds.), *Études de Philologie Romane et d'Histoire Littéraire offertes à Jules Horrent à l'occasion de son soixantième anniversaire*, Liège, Université de Liège, p. 449-460.
- SUARD François (2003), « *Huon de Bordeaux* : une tentative originale de renouvellement de l'épique au XIII^e siècle », *Littérales*, vol. 31, p. 145-161.
- WOLFZETTEL Friedrich (1973), « Zur Stellung und Bedeutung der *enfances* in der altfranzösischen Epik », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, n° 83, p. 317-348 et n° 84, p. 1-32.

WUNENBURGER Jean-Jacques (2000), « Métaphore, poétique et pensée scientifique », *Revue européenne des sciences sociales*, vol. XXXVIII-117, p. 35-47.

ZINK Michel (2015), *Bienvenue au Moyen Âge*, Paris, Équateurs, France Inter.

Pour citer cet article : Léo-Paul Blaise, Elena Podetti & Nina Soleymani Majd, « Avant-propos », *La chanson de geste aux frontières, aux frontières de la chanson de geste*, Léo-Paul Blaise, Elena Podetti & Nina Soleymani Majd, (dir.), *Atlantide*, n° 13, 2022, p. 3-7, <http://atlantide.univ-nantes.fr>

ISSN 2276-3457



Section 1

Frontières génériques et textuelles

INFLUENCE ROMANESQUE OU COMBINATOIRE ÉPIQUE ?
FRONTIÈRES GÉNÉRIQUES ET DÉPLACEMENTS GÉOGRAPHIQUES
DANS *AYE D'AVIGNON*

Philippe Haugeard

Université d'Orléans, Laboratoire POLEN EA 4710



Résumé : À partir de l'exemple d'*Aye d'Avignon*, cet article invite à reconsidérer la thèse généralement admise d'une influence romanesque sur la production épique tardive pour en expliquer les évolutions génériques. Ces évolutions génériques peuvent au contraire être considérées comme endogènes, c'est-à-dire comme le produit d'une exploration ou d'une expérimentation nouvelles des potentialités narratives d'un genre fortement topique, et qui le reste, mais dont les motifs ou les ressorts dramatiques s'avèrent d'une grande plasticité. Plutôt qu'une influence romanesque, c'est surtout le succès, dans la production épique tardive, du conte type AT 938 (Aarne et Thompson), conte type dit de « la famille séparée » par Claude Brémond, qui semble commander certaines des évolutions qualifiées de « romanesques » par la critique : le genre évolue, se renouvelle même, mais sans sortir de ses frontières génériques.

Mots-clés : épopées tardives, romans, contes folkloriques, mélange des genres, frontières.

Abstract: Using the example of *Aye d'Avignon*, this paper invites us to reconsider the generally accepted thesis of a novelistic influence on late epic production in order to explain its generic evolutions. On the contrary, these generic evolutions can be considered as endogenous, i.e. as the product of a new exploration or experimentation of the narrative potentialities of a strongly topical genre, and which remains so, but whose motives or dramatic springs prove to be of a great plasticity. Rather than a novelistic influence, it is above all the success, in the late epic production, of the standard tale AT 938 (Aarne and Thompson), a standard tale called "the separated family" by Claude Brémond, which seems to command some of the evolutions qualified as "novelistic" by the critics: the genre evolves, even renews itself, but without leaving its generic borders.

Keywords: Late epic, romance, folktales, genre hybridity, borders.

Composée, selon Samuel Joseph Borg, entre 1195 et 1205, *Aye d'Avignon* s'apparente à la chanson d'aventures et pourrait être plus tardive que ne le pense son éditeur (Borg, p. 137) : François Suard, dans la conclusion d'un article récent, dit en effet qu'il ne verrait pas d'inconvénient à situer la composition du texte dans la première moitié du XIII^e siècle ; la proposition est certes plus vague, mais elle a le grand mérite de mieux correspondre aux caractéristiques d'un texte qui manifeste des évolutions repérables ailleurs dans la production épique de cette période. On a affaire de toute évidence à un texte tardif qui, tout en conservant un ressort narratif traditionnel (la rivalité entre deux lignages), propose un récit à rebondissements et accorde à la femme et à l'amour une place que l'on ne trouve pas dans les chansons les plus anciennes (Suard, 2017). Comme d'autres chansons de geste, *Aye d'Avignon* manifeste une évolution générique que la critique comprend généralement comme une conséquence de l'influence du roman.

Il y a indubitablement quelque chose de « romanesque » dans les tribulations de l'héroïne et dans celles de son mari – Garnier – parti à sa recherche après l'enlèvement de cette dernière, conduite à Majorque par un prétendant empêché dans son projet de mariage – Bérenger, neveu de Ganelon – puis livrée à la garde d'un roi sarrasin – Ganor – qui en tombe amoureux ; dans le dévouement du mari éploré et fidèle qui, apprenant où se trouve l'héroïne, la rejoint en Espagne et se met incognito au service du ravisseur de son épouse pour mieux pouvoir la libérer ; dans la fuite des époux et dans leur retour en France où, enfin réunis, ils engendrent un fils, le petit Gui ; dans le voyage de Ganor à Avignon où il se fait passer pour un pèlerin et où il parvient à enlever le fils d'Aye et de Garnier, qu'il élève ensuite avec affection ; dans le retour de Ganor et de Gui en Avignon des années plus tard, où Aye, devenue veuve, les accueille avec joie ; dans la ruse utilisée par le fils pour obtenir de sa mère qu'elle épouse le roi sarrasin, ce qu'elle finit par accepter, à condition que Ganor se convertisse, ce qu'il fait sans opposer la moindre résistance.

On est loin, sans aucun doute, de la *Chanson de Roland* ou de la *Chanson de Guillaume*, et bien sûr plus près de la troisième partie de *Raoul de Cambrai* par exemple. Cette dernière partie de la chanson, dans laquelle la critique voit un ajout tardif, montre comment Bernier, à l'occasion d'un pèlerinage à Saint-Gilles, est séparé de sa femme Béatrice, qui est enceinte, à la suite de sa capture par Corsuble venu attaquer la ville ; le personnage est emmené en captivité par ce dernier, tandis que l'émir de Cordoue enlève le fils à qui Béatrice vient de donner naissance, donnant par la suite à l'enfant une éducation sarrasine. Béatrice retourne seule à Saint-Quentin, Bernier parvient à retrouver sa liberté, rejoint Béatrice mais souffre de l'absence du fils perdu, qu'il entreprend de retrouver. Sur sa route, Bernier traverse la Gascogne et gagne une ville où Corsuble est attaqué par son ancien allié, l'émir de Cordoue, qui est secondé par un jeune guerrier redoutable, le fils de Bernier – justement. Dans la bataille, le père fait prisonnier le fils, qu'il livre à Corsuble ; puis il le reconnaît et obtient ensuite sa liberté ; les deux hommes rentrent enfin à Saint-Quentin : la famille est réunie.

Ces récits à péripéties, répétons-le, présentent une communauté d'esprit qui leur vaut d'être qualifiés de « romanesques » par la critique. Mais est-ce vraiment là l'effet d'une influence du roman comme genre littéraire ? Poser la question ne vise pas à remettre en cause une thèse largement partagée, mais elle invite à la reconsidérer, et à la préciser : l'influence romanesque ne suffit pas, selon nous, à rendre compte d'évolutions génériques qui peuvent apparaître plutôt comme une exploration ou une expérimentation des

potentialités narratives d'un genre épique fortement topique mais dont la matière, les motifs ou les ressorts dramatiques ne sont pas pour autant dépourvus de plasticité. C'est ce que nous voudrions montrer à partir d'une étude d'*Aye Avignon*, dans le cadre d'une démarche comparative avec deux autres chansons de lignage, *Garin le Loherenc* d'un côté, une œuvre visiblement conservatrice, et *Raoul de Cambrai* de l'autre, un texte manifestement évolutif comme le montre largement sa dernière partie, que nous avons résumée plus haut.

Ces trois chansons sont des chansons de lignages, ou mettent en scène des conflits de lignages : dans les trois cas, à l'origine du conflit, on trouve un désaccord ou une rivalité sur une question de mariage. Dans la chanson de geste comme genre, ce qui est premier, ou ce qui préside à la composition, c'est évidemment le conflit ; mais à ce conflit, il convient de donner une cause : ce peut être un manquement aux devoirs réciproques de la vassalité ou un déni de justice de la part du souverain, mais ce peut être aussi, et presque aussi fréquemment, un désaccord au sujet d'un mariage. Si le mariage est ainsi source de conflit(s), c'est qu'il engage bien plus que la simple union entre deux personnes : il est en effet une des trois formes possibles de la circulation des fiefs, avec l'héritage et la conquête ; il est donc, en cela, au cœur des stratégies économiques, sociales et politiques des membres de l'aristocratie féodale. *Aye d'Avignon*, *Garin le Loherenc* et *Raoul de Cambrai* partent d'une même configuration pour enclencher le récit : un (grand) fief perd soudain son seigneur légitime, qui laisse une veuve ou une héritière supposément incapable d'exercer le pouvoir et de remplir les devoirs afférents à la détention d'une telle charge ; il convient donc de marier la veuve ou l'héritière, la main de l'épousée valant jouissance de son fief, ce qu'un vers résume sans fard en guise de commentaire du mariage d'*Aye d'Avignon*, héritière du fief paternel, et de Garnier de Nanteuil, le *dru* de Charlemagne, que ce dernier tient à récompenser de ses services :

La fame fu donnee e receüs li fiés. (v. 89)

Le conflit surgit quand un tiers se manifeste pour contester la légitimité ou la possibilité de ce mariage. On a affaire à une configuration récurrente dans sa structure, avec des variations internes possibles – une configuration que Bernard Ribémont qualifie judicieusement « d'embranchement diégétique » (Ribémont, 2017, p. 134)¹. Nous avons en effet affaire à un dispositif structurellement conflictuel dont l'élément central est une veuve ou une héritière, laquelle devient l'objet du désir social de personnages masculins aspirant à une élévation de leur condition ou à un renforcement de leur position au sein de la société féodale².

¹ L'auteur de l'article fait apparaître le réalisme juridique des arguments avancés par les protagonistes du conflit qui se noue en ouverture de récit autour d'une question – le mariage – qui est topique en raison de son fort rendement conflictuel.

² On notera que cette configuration ne fait que reproduire une situation fréquente dans la réalité historique : le *Conventum inter Guillelmum Aquitanorum Comes et Hugonem*, un document capital pour l'histoire des relations vassaliques dans la France du début du XI^e siècle, montre comment un chevalier de petite condition, Hughes de Lusignan, essaie d'agrandir son maigre patrimoine par deux vaines tentatives d'alliances matrimoniales, la première empêchée et la deuxième fausement promise par son seigneur, le puissant Guillaume de Poitiers, qui garde un œil attentif et intéressé sur la gestion des fiefs sous sa tutelle ; à bout de patience, n'obtenant jamais de ce dernier le ou les fiefs qu'il prétend mériter pour ses services, Hughes de Lusignan finit par rompre son hommage (Beech, 1995).

Aye d'Avignon explore donc à son tour une configuration déjà employée auparavant dans d'autres chansons. Son début reproduit même en grande partie la séquence qui scelle la rivalité entre Lorrains et Bordelais dans *Garin le Loherenc* : on le sait, dans cette chanson, le conflit est consécutif au mariage un moment projeté entre Garin à l'âge de ses premiers exploits et la très jeune Blanchefleur (elle a sept ans et demi), héritière de la Maurienne, donnée par son propre père à celui qui est venu le défendre contre une invasion sarrasine (*Garin le Loherenc*, v. 1894-2330). Accepté d'abord dans son principe par le roi Pépin, ce mariage est ensuite contesté par Fromont qui revendique pour lui l'héritière en vertu d'un accord matrimonial avec le roi qu'il n'a pas encore fait valoir. Les deux compagnons deviennent des rivaux, puis des ennemis mortels, comme Garnier et Bérenger dans *Aye d'Avignon*, le premier épousant une héritière sur laquelle le deuxième estime avoir un droit plus ancien, et encore valide même s'il ne l'a pas exercé jusque-là. Les deux textes présentent de menues différences factuelles certes, mais les ressemblances sont trop étroites et trop nombreuses pour ne pas penser que l'un imite l'autre, et le plus probable, n'en déplaise à Borg, est qu'*Aye d'Avignon* imite *Garin le Loherenc*³.

Très vite pourtant *Aye d'Avignon* s'éloigne de son modèle pour devenir « romanesque », à partir du moment où Bérenger, qui s'était réfugié chez lui après s'être emparé d'Avignon et de l'héroïne, est finalement obligé, assiégé par Charlemagne et Garnier, de prendre la fuite et de se rendre à Majorque, emmenant avec lui la jeune femme. Tout ce qui précède figure peu ou prou dans *Garin le Loherenc* ou relève de la topique épique relative aux chansons de lignages : compagnonnage rompu, défis et provocations, rixes et guet-apens, trahisons et duels judiciaires, faux serments d'amitié et réconciliations factices, etc. Les mauvais coups ourdis par le lignage de Ganelon se manifestent de surcroît dans des contextes eux aussi topiques, mais de la chanson de croisade cette fois-ci : le guet-apens tendu pour enlever Aye a lieu alors que Charlemagne et Garnier se sont portés au secours d'Anseïs de Cologne attaqué par les Sarrasins ; le siège d'Avignon puis l'enlèvement (cette fois-ci réussi) d'Aye par Bérenger se déroulent une fois de plus pendant que Charlemagne est parti en expédition, mais en Espagne, où il est encore accompagné de Garnier. Bref, les traîtres profitent de l'absence du souverain dans l'exercice de sa fonction de défenseur de la Chrétienté pour se saisir de l'héroïne. Cette dernière est pourtant mariée, et a donc cessé d'être une héritière convoitée pour ce qu'elle représente comme opportunité sociale, économique et/ou politique ; son enlèvement par Bérenger lui confère un statut nouveau, largement étranger à un monde épique originellement tout imprégné du réalisme en vigueur dans la société féodale en ce qui concerne les alliances matrimoniales : elle est devenue d'abord et avant tout un objet de désir, ce que confirmera l'effet qu'elle produit plus tard sur le souverain sarrasin de Majorque qui veut en effet l'épouser après l'avoir vue – projet qu'il entend réaliser dès son retour d'un pèlerinage à la Mecque, enfermant entre-temps l'héroïne dans une tour où viendra la délivrer son fidèle mari.

L'introduction du désir – ou de l'amour – dans une question par ailleurs dominée par la nécessité et l'intérêt est très certainement un effet de l'influence du roman⁴, mais on notera que le texte ne sort pas de l'espace traditionnel de l'opposition entre les mondes

³ Pour plus de détails, voir *Aye d'Avignon*, p. 112-115.

⁴ Par exemple v. 3480-3483 : « Moult parama dame Aye Ganor li Arrabis, / Que depuis icelle hore que il primes la vit / Ne la pot oublier qu'il ne l'en souvenist, / En dormant, en veillant que il ne la veïst. »

chrétien et sarrasin, opposition caractéristique des chansons de croisade. Mieux que cela : l'enlèvement de l'héroïne et son déplacement vers l'Espagne donnent lieu à la mobilisation d'un fort intertexte rolandien, comme si l'auteur cherchait à renforcer l'inscription ou l'ancrage de sa chanson, au moment où il l'oriente vers un *esprit* nouveau, dans ce que la tradition épique présente de plus prestigieux ou de plus consacré⁵.

La suite du récit sera rythmée par les déplacements des divers protagonistes entre ces deux espaces structurants de l'épopée médiévale (monde chrétien *vs* monde sarrasin) : Garnier rejoint Aye pour la délivrer, puis les époux reviennent en Avignon pour engendrer un fils ; Ganor, de retour de la Mecque, se rend en Avignon et y enlève l'enfant, puis revient chez lui à Aigremore ; après la mort de Garnier (en guerre désormais contre Milon, le fils de Pinabel de Sorrence, qui était, rappelons-le, le champion de Ganelon lors de son procès dans la *Chanson de Roland*), Ganor et Guy viennent au secours d'Aye réclamée par ce même Milon qui l'a obtenue d'un Charlemagne corrompu. Le récit s'est ainsi divisé en deux « intrigues » : l'une prolonge le ressort narratif initial (après Bérenger, c'est Milon qui revendique l'héritière d'Avignon), l'autre s'articule à la première, mais avec une tonalité « romanesque », Ganor n'agissant pas par intérêt ou nécessité, mais par amour.

On peut sans doute parler de tonalité « romanesque » – nous recourons à cet adjectif parce que la critique le fait régulièrement –, mais il convient de préciser aussitôt que c'est sans intertextualité romanesque. La thématique amoureuse est portée par un personnage de Sarrasin dans un espace géographique qui est topique, spécifique à la chanson de geste et qui le reste jusqu'à la fin. Rien dans le texte ne fait signe vers l'univers du roman, à l'exception de l'amour de Ganor pour l'héroïne, le personnage apparaissant cependant moins facilement comme l'adaptation d'un modèle romanesque que comme un simple pendant masculin du personnage topique de la Sarrasine amoureuse (d'un chrétien), type illustré déjà par Orable dans la *Prise d'Orange* : c'est dans le fonds épique que puise l'auteur de la chanson pour l'invention de ce personnage, et pas ailleurs.

Que reste-t-il alors de « romanesque » dans *Aye d'Avignon* ? Des « cascades de péripéties » et des « rebondissements en chaînes » caractéristiques des chansons d'aventures, pour reprendre les expressions de Suard (Suard, 2017, p. 148). Ces péripéties et ces rebondissements tiennent principalement aux pérégrinations des protagonistes entre leurs lieux de résidence, dans un va-et-vient étourdissant : Bérenger et Aye, puis Garnier vers Aigremore ; Garnier et Aye, d'Aigremore vers Avignon ; Ganor seul vers Avignon, qui revient ensuite à Aigremore avec le petit Gui qu'il a enlevé ; Ganor et Gui vers Avignon, au secours d'Aye, où ils se fixent, Ganor venant occuper *in fine* la place laissée vide par Garnier, après avoir rempli une fonction paternelle auprès de l'enfant du couple. Les personnages se déplacent du nord au sud et franchissent à chaque fois la frontière géographique et culturelle entre Chrétienté et Islam : l'espace traditionnel des chansons de croisade cesse d'être un espace de conflictualité politique et religieuse pour devenir celui de rebondissements spectaculaires, faits principalement d'enlèvements, et de retrouvailles.

⁵ Quand Ganor apprend que Bérenger, avec qui il vient de se disputer violemment au sujet d'Aye, est le fils de Ganelon, il refuse de le mettre à mort, comme le lui demande l'héroïne, au nom du service rendu naguère aux Sarrasins par son père, puis il l'envoie à Marsile (il s'agit du fils du Marsile de la *Chanson de Roland*), lequel le marie à sa sœur et lui confie de puissants fiefs, toujours en signe de reconnaissance pour la trahison de Ganelon. Ces exemples illustrent parfaitement ce jugement de Borg, p. 104, « [l]a trahison de Roncevaux [...] constitue un leitmotiv dont le retour opiniâtre fait contrepoids à la tonalité en prédominance romanesque de notre chanson et la reporte en pleine ambiance épique. »

On recourt communément à l'adjectif « romanesque » pour qualifier ce type d'actions en cascade, mais la critique – à notre connaissance – n'a jamais établi quel serait le type de romans, au sens générique du terme, qui aurait exercé son influence sur la production épique dite d'aventures.

Peut-être faut-il alors envisager autrement le problème.

Ce que nous venons de faire apparaître au sujet d'*Aye d'Avignon* vaut aussi pour la troisième et dernière partie de *Raoul de Cambrai*, que nous avons évoquée en introduction⁶. L'événement qui enclenche cette partie, c'est le pèlerinage de Bernier et de Béatrice à Saint-Gilles – un pèlerinage au terme duquel la famille composée par le couple et leur enfant nouveau-né se trouve séparée. Les agents de cette séparation, ce sont les Sarrasins, et plus précisément Corsuble, qui emmène Bernier captif, et l'émir de Cordoue, qui enlève le petit Julien, Béatrice devant alors rentrer seule à Ribemont. Le texte conserve, contrairement à *Aye d'Avignon*, la conflictualité associée à la rencontre des mondes chrétien et musulman, mais il est évident que l'opposition topique des chansons de croisade est utilisée à une fin essentiellement narrative : mettre en œuvre l'événement inaugural de la section de *Raoul de Cambrai* qui nous intéresse – un événement qui permet et motive, sinon l'ensemble, du moins une bonne partie de ce qui va suivre en termes de récit.

Or cet événement est tout simplement le motif inaugural d'un conte type dûment répertorié par Antti Aarne et Stith Thompson dans leur *Types of the Folktale* sous le code AT 938, dit Placide-Eustache, et que Claude Bremond a défini comme celui de « la famille séparée »⁷ (Bremond, 1984). Le schéma en est assez simple : à la suite d'un concours de circonstances malheureux, les membres d'une même famille sont séparés et chacun connaît une destinée particulière, généralement misérable et douloureuse, mais à la fin, par un concours de circonstances cette fois-ci heureux, la famille se trouve réunie. Ce schéma commande de toute évidence les aventures de Bernier dans la troisième et dernière partie de *Raoul de Cambrai*, la chanson en donnant une illustration simple et littérale. *Aye d'Avignon* en propose une illustration plus complexe, disloquée et complète à la fois, grâce à un habile jeu de substitution : le couple est d'abord séparé avant de se réunir pour engendrer un enfant ; l'enfant est ensuite enlevé par Ganor qui élève ce dernier ; c'est la mort qui sépare à nouveau le couple (Garnier est tué dans sa guerre contre Milon) et Aye reste seule, avant d'être rejointe par son fils devenu grand et par Ganor qu'elle épouse : la famille séparée est donc bien réunie *in fine*, Ganor occupant la place de Garnier, en vertu

⁶ Selon ses plus éminents spécialistes, la chanson, telle qu'elle est conservée, présente un noyau ancien, centré sur le personnage de Raoul de Cambrai – un noyau ancien prolongé ensuite par une partie en parfaite continuité thématique avec la précédente, permise par l'introduction dans le récit de Gautier, qui perpétue la figure de son oncle défunt et qui entretient ainsi la rivalité instaurée entre Cambrésiens et Vermandois ; la troisième partie serait un ajout tardif, qui diffère en termes de matière et d'esprit des parties précédentes, et qui plus est de versification, puisqu'elle est assonancée quand les deux autres sont rimées, ce que William Kibler commente en ces termes : « La matière plus romanesque (amour, mariage, enlèvements, pèlerinage, déguisement, potion magique, etc.) de [la] dernière section trahit une date tardive, et le poète aurait composé son œuvre en assonances pour lui donner un air plus archaïque » (*Raoul de Cambrai*, p. 16).

⁷ La version la plus répandue au Moyen Âge de ce conte type est bien celle de la légende de Placide/saint Eustache, mais elle a aussi alimenté, du XII^e au XV^e siècle, un certain nombre de textes littéraires, dont le *Guillaume d'Angleterre* : la liste donnée par l'auteur (p. 6) apparaît bien limitée par rapport à la réalité, et ne fait apparaître aucune chanson de geste ; selon Bremond l'origine de ce conte type est bien plus ancienne, et indienne (Bremond, 1984).

d'un phénomène de substitution préparé par sa fonction paternelle auprès de Gui depuis son enlèvement alors qu'il était nouveau-né⁸.

Il apparaît que le conte type AT 938 – et c'est capital pour la question que nous posons dans le cadre de cet article – a été très largement exploité par les auteurs de chansons de geste tardives : on le retrouve dans la *Reine Sibille*, la *Naissance du chevalier au Cygne*, *Doon de la Roche*, *Beuves de Hantonne*, ou bien encore *Jourdain de Blaye*⁹. Le succès du conte type de la famille séparée s'explique sans aucun doute par les péripéties, les rebondissements et les pérégrinations aventureuses qu'il permet : son rendement narratif et émotif est grand, et le recours important qui en est fait témoigne indiscutablement d'une évolution (partielle) du genre épique à la fin du XII^e siècle et surtout dans la première moitié du XIII^e siècle, mais il est un peu rapide de considérer cette évolution comme une influence du roman comme genre, ce que suppose l'emploi de l'adjectif « romanesque » pour qualifier la matière du récit. Pour ce qui est du roman, on ne trouve guère en effet qu'*Apollonius de Tyr* et *Guillaume d'Angleterre* qui soient construits sur le conte type de la famille séparée, le premier, si l'on en admet l'existence, remontant au mieux au milieu du XII^e siècle¹⁰, le second ayant été composé au début du XIII^e siècle¹¹. En revanche, on pourrait poser que roman et chanson de geste connaissent en même temps une évolution similaire, marquée par l'apparition, à la fin du XII^e siècle, et plutôt au début du XIII^e siècle, d'œuvres qui se distinguent des précédentes et qui forment un ensemble relativement homogène en termes de récit et d'inspiration, le « roman gothique » d'un côté (Louison, 2004), la « chanson d'aventures » de l'autre (Suard, 2012, p. 105 et suivantes).

La question est vaste et complexe, et mériterait évidemment un complément d'enquête. Ce qui compte pour notre propos, c'est le succès d'une structure narrative – un conte type – venue de loin et qui se trouve actualisée, sous des formes différentes, à travers un certain nombre d'œuvres épiques, dont *Aye d'Avignon* et la troisième et dernière partie de *Raoul de Cambrai*. L'espace duel des chansons de croisade a été senti dans les deux cas comme propice à une *mise en œuvre* d'un conte type qui suppose des déplacements, des éloignements et des retrouvailles ; il y avait une adaptabilité de cet espace

⁸ Gui, qui vient d'apprendre la mort de son père, s'adresse en ces termes à Ganor qui lui promet son propre héritage, v. 3457 : « Je le weil e otroi que soie vostre fiz. »

⁹ Nous devons cette liste à Suard et à son article consacré au *Roman d'Othevien* qu'il faut considérer comme une chanson de geste, elle aussi construite sur le motif de la famille séparée (Suard, 2019, p. 333-348). On pourrait ajouter à cette liste *Maugis d'Aigremont* : là encore ce sont les Sarrasins qui sont à l'origine de la dispersion de la famille de *Beuves d'Aigremont* avec l'enlèvement de *Maugis* et de *Vivien* juste après leur naissance.

¹⁰ Nous parlons ici d'un possible roman d'*Apollonius* en vers français, perdu désormais, dont l'existence est induite par la conservation dans un manuscrit du XIII^e siècle d'un fragment de quarante vers, et par le fait que parmi les multiples mentions du personnage repérables dans divers textes du XII^e siècle, certaines semblent faire allusion à un ouvrage en langue vulgaire, adapté donc de l'*Historia Apollonii regis Tyri*, conservée dans plus de soixante manuscrits médiévaux, ce qui, au passage, en dit long sur le succès de ce récit dans les milieux cléricaux. Selon Michel Zink, les possibles versions en vers français de la légende ont dû en revanche connaître un succès limité, contrairement aux versions en prose, composées aux XIV^e et XV^e siècles (*Le Roman d'Appolonijs de Tyr*, p. 30 et suivantes). Signalons au passage que le texte d'*Aye d'Avignon* fait une allusion à « Apolines de Tris » (v. 3485), auquel est comparé Ganor, mais l'allusion peut être purement savante.

¹¹ L'attribution de ce roman à Chrétien de Troyes n'est pas tenable et nous partageons sans réserve l'avis de Christine Ferlampin-Acher pour qui la date de composition est plus tardive (*Guillaume d'Angleterre*, p. 27).

duel à la structure narrative du motif de la famille séparée, et les auteurs ont tiré parti de cette adaptabilité d'une façon qui renouvelle le genre épique sans le dénaturer.

Revenons pour finir à *Garin le Loherenc*, une chanson qui apparaît par comparaison comme conservatrice. Le conflit de lignages fait la matière d'un récit au sein duquel les temps de paix constituent autant d'ellipses temporelles. La rivalité entre Bordelais et Lorrains se poursuit d'une génération à une autre, la mort de Bègue puis de Garin ne marquant pas la fin d'une histoire dont Fromont ne saurait être le vainqueur, et l'on sait que ce qui reste inachevé dans *Garin le Loherenc* se poursuit justement dans une « continuation », *Gerbert de Metz*. La rivalité entre lignages reste enfermée dans le même espace ; pour durer, elle se prolonge alors dans le temps, dans une répétition entretenue par la succession des générations, alors que dans *Aye d'Avignon*, elle se dilate dans l'espace, et d'une habile façon : elle est maintenue ou continuée (Milon, après Bérenger, revendique l'héroïne en mariage), mais elle est résolue autrement, par l'introduction du conte type de la famille séparée, lequel s'articule à la problématique de la transmission du fief et de la continuité dynastique, sans créer de rupture ou de renversement, car *in fine*, c'est bien Gui, le fils de Garnier et d'Aye, qui sera l'héritier d'Avignon. Là où, comme dans *Garin le Loherenc*, il n'y a que de la linéarité (répétition du même dans la succession des générations), *Aye d'Avignon* ajoute de la circularité, celle-là même que veut la structure narrative d'un conte type dont la situation finale retrouve la situation initiale.

Aye d'Avignon n'est certainement pas la plus « romanesque » des chansons de geste composées à la fin du XII^e siècle ou au cours du XIII^e siècle (voir par exemple, et très simplement, *Huon de Bordeaux*) mais elle permet de s'interroger sur l'emploi d'un adjectif qui exprime peut-être davantage une réception moderne du texte épique médiéval qu'une influence réelle, à l'époque de sa composition, du roman comme genre. Traditionnelle dans sa thématique (une chanson de lignages) et dans son ressort narratif (la rivalité autour d'une héritière), *Aye d'Avignon* manifeste un renouvellement qui respecte les caractéristiques du genre et qui, mieux que cela, puise dans ces mêmes caractéristiques pour mettre en œuvre l'élément principal de ce renouvellement, à savoir le recours à un conte type au fort rendement narratif, et pour cette raison largement employé dans d'autres chansons de geste de la même période. Ce conte type suppose un éloignement des principaux membres de la famille séparée et des déplacements de leur part dans un espace ouvert et vaste – il suppose un ailleurs par rapport au lieu où se noue l'action. Dans *Aye d'Avignon*, mais aussi dans *Raoul de Cambrai* (ou encore dans *Maugis d'Aigremont*), cet ailleurs est topique : c'est celui des Sarrasins, qui deviennent parfois même les agents de la séparation. L'auteur d'*Aye d'Avignon* ne cherche donc pas à transgresser les frontières génériques entre roman et chanson de geste, mais il s'emploie à faire passer et repasser aux principaux personnages, dans un sens et dans un autre, les frontières géographiques entre les mondes chrétien et sarrasin, d'une façon qui ne les mêle pas, mais qui plutôt les fige dans leur identité première : Bérenger, le fils de Ganelon, épouse une Sarrasine et rejoint le monde auquel le prédestinait la trahison de son père ; Garnier meurt, mais il est remplacé par Ganor, un Sarrasin qui se convertit, et qui est en grande partie son double, dans un dédoublement qui permet à l'action de se déployer au plus large, avec ses péripéties spectaculaires et ses rebondissements en cascade. La chanson de geste puise donc dans ses propres ressources pour se renouveler, sans emprunter grand-chose au roman comme genre.

Références

Sources primaires

- *Aye d'Avignon* (1967), Samuel Joseph Borg (éd.), Genève, Droz.
- *Garin le Loherenc* (1996-1997), Anne Iker-Gittleman (éd.), Paris, Honoré Champion, 3 volumes.
- *Guillaume d'Angleterre* (2007), Christine Ferlampin-Acher (éd.), Paris, Honoré Champion.
- *Le roman d'Apollonius de Tyr* (2006), Michel Zink (éd.), Paris, Librairie Générale Française, coll. « Lettres Gothiques ».
- *Raoul de Cambrai* (1996), Sarah Kay (éd.), Paris, Librairie Générale Française, coll. « Lettres Gothiques ».

Sources secondaires

- AARNE Antti & THOMPSON Stith (1961), *The Types of the Folk Tales. A Classification and a bibliography*, Second Revision, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.
- BEECH George (1995), *Le Conventum (vers 1030). Un précurseur aquitain des premières épopées*, Genève, Droz.
- BREMOND Claude (1984), « La famille séparée », *Communications*, n° 39 (Les avatars d'un conte), p. 5-45.
- LOUISON Lydie (2004), *De Jean Renart à Jean Maillart : les romans de style gothique*, Paris, Honoré Champion.
- RIBÉMONT Bernard (2017), « Droit des fiefs, droit matrimonial : du juridique au code d'honneur et au motif épique. Le cas d'Aye d'Avignon », dans Émilie Goudeau, Françoise Laurent & Michel Quereuil (éds.), « *Le monde entour et environ* » *La geste, la route et le livre dans la littérature médiévale. Mélanges offerts à Claude Roussel*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, p. 133-141.
- SUARD François (2011), *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire (XI^e-XV^e siècle)*, Paris, Honoré Champion.
- SUARD François (2017), « Aye d'Avignon, tradition et innovation », dans Émilie Goudeau, Françoise Laurent & Michel Quereuil (éds.), « *Le monde entour et environ* » *La geste, la route et le livre dans la littérature médiévale. Mélanges offerts à Claude Roussel*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, p. 143-155.
- SUARD François (2019), « Les habits surprenants de la chanson de geste. À propos d'Othevien (ms. Oxford, Bodleian Library, Hatton 100) », dans Sébastien Douchet, Marie-Pascale Halary, Sylvie Lefèvre, Martin Moran, Jean-René Valette & Armand Strubel (éds.), *De la pensée de l'histoire au jeu littéraire. Études médiévales en l'honneur de Dominique Boutet*, Paris, Honoré Champion, p. 333-348.

Pour citer cet article : Philippe Haugeard, « Influence romanesque ou combinatoire épique ? Frontières génériques et déplacements géographiques dans *Aye d'Avignon* », *La chanson de geste aux frontières, aux frontières de la chanson de geste*, Léo-Paul Blaise, Elena Podetti & Nina Soleymani Majd, (dir.), *Atlantide*, n° 13, 2022, p. 9-17, <http://atlantide.univ-nantes.fr>

ISSN 2276-3457



Atlantide

LES FRONTIÈRES TEXTUELLES DANS *GIRBERT DE METZ*

Gauthier Grüber

Université de Valenciennes (*De Scripto*)



Résumé : La *Geste des Loherains* est un texte épique à l'histoire mouvementée, dont les « frontières » ont posé de nombreux problèmes aux éditeurs modernes : où s'arrête, par exemple, *Garin le Lorrain* et où commence *Girbert de Metz*, les deux chansons constitutives du cycle originel ? Où fixer les limites des deux continuations concurrentes *Yonnet de Mez* et *Anseïs de Gascogne* dans le manuscrit N ? À ces problèmes, déjà bien étudiés par la critique, la présente communication voudrait ajouter ceux que pose la seule chanson de *Girbert de Metz*. Constituée d'épisodes divers, qui peuvent aller jusqu'à s'apparenter à des continuations tardives, cette chanson mérite qu'on s'attarde à ses frontières internes (qui rejoindront les frontières géographiques que traversent les personnages). Étudier ainsi les limites des épisodes (et notamment leurs transitions) nous conduira également à interroger la riche tradition manuscrite (une vingtaine de manuscrits et fragments) qui participe au flottement des frontières de ce texte.

Mots-clés : Littérature médiévale, chanson de geste, *Girbert de Metz*, tradition manuscrite, narratologie, codicologie.

Abstract: *La Geste des Loherains is an epic text with a turbulent history, whose "borders" have posed many problems for modern publishers: where does Garin le Lorrain stop, for example, and where does Girbert de Metz begin, the two constitutive songs of the original cycle? Where can we fix the limits of the two continuations Yonnet de Mez and Anseïs de Gascogne in the manuscript N? To these problems, already well studied by the critics, this communication would like to add those posed by the only Girbert de Metz. Made up of various episodes, this epic poem deserves our attention to its internal borders (which will join the geographic borders crossed by the characters). Studying the limits of the episodes (and in particular their transitions) will also lead us to question the rich manuscript tradition (around twenty manuscripts and fragments) which participates in the floating of the borders of this text.*

Keywords: Medieval literature, epic poem, *Girbert de Metz*, handwritten tradition, narratology, codicology.

Il faudrait d'ailleurs n'avoir jamais écrit soi-même pour croire qu'il peut exister un achèvement absolu.

Michel Butor, « La critique et l'invention », *Répertoire III*, Éditions de Minuit, 1968, p. 111

De toutes les frontières, nombreuses, qui encadrent la *Geste des Loherains*, celles des textes eux-mêmes sont peut-être les plus délicates à définir. Si nos chansons n'ont pas le monopole de la complexité en termes de mise en cycle¹, elles continuent cependant de poser à leurs lecteurs et éditeurs des problèmes de clôture et d'indépendance des œuvres. Pour comprendre ces problèmes, il faut, selon nous, garder en tête trois aspects primordiaux de cette *Geste*, prise dans son intégralité. Un premier aspect est son succès à l'aune de ce que nous pouvons en juger par sa tradition manuscrite, la plus importante de la production épique médiévale : une cinquantaine de témoins actuellement² et nous ne sommes pas sans croire en la découverte de nouveaux fragments. Cette tradition, qui s'étale du XII^e au XIV^e siècles pour les seules versions en décasyllabes, n'est pas sans poser d'évidentes difficultés liées aux différents remaniements ; en l'absence du texte original, nous ne pouvons que conjecturer des frontières initiales de l'œuvre. La deuxième complication, liée à la première, est de taille. Bien que limitée en nombre de chansons (six textes si nous prenons en compte les trois conclusions concurrentes), la *Geste des Loherains* compte plus de 70 000 vers³, avec pour les deux chansons initiales (*Garin* et *Girbert*⁴) un ensemble comptant à lui seul 30 000 vers⁵. Rappelons, en guise de comparaison, que la *Chanson de Roland* ne compte que 4 002 vers et que les chansons des premiers cycles de Guillaume font en moyenne 3 500 vers⁶. Nos textes étaient-ils si longs à l'origine, ou sont-ils le fruit des possibles remaniements évoqués plus haut ? Il ne faut pas oublier que les copies dont nous disposons représentent finalement les tombeaux d'œuvres qui, vivantes, étaient en continuelle métamorphose. Enfin, dernier problème, consécutif ou antérieur aux deux autres, comment clore un récit qui proclame son propre inachèvement en guise de projet narratif ? Qu'on se rappelle en effet le premier vers de *Girbert de Metz* : « Granz est la guerre qui ja ne prendra fin » (*Girbert*, 1952, v. 2 471). D'un point de vue narratologique, la *Geste* ne cesse de contrarier l'arrivée du dénouement, notamment en renouvelant le personnel en présence, selon un

¹ Qu'on pense, par exemple, au cycle de Guillaume d'Orange.

² Voir la bibliographie sur Arlima.

³ 10 000 vers pour *Hervis*, 18 000 pour *Garin*, 13 000 pour *Girbert*, 24 000 pour *Anseïs*, 6 000 pour *La Vengeance Fromondin*, 2 000 enfin pour la version courte remaniée de *Yonnet*.

⁴ Nous utilisons désormais le titre *Girbert* pour désigner la seconde partie du cycle, contre le titre *Gerbert* proposé par P. Taylor (la forme *Girbert* étant majoritaire dans les manuscrits).

⁵ 31 978 vers dans le manuscrit 9 630 de la Bibliothèque royale de Belgique (Q) qui ne comprend que *Garin* et *Girbert*.

⁶ Nous reprenons ici le découpage proposé par F. Suard (2011). On dénombre 3 554 vers pour la *Chanson de Guillaume*, 3 425 pour les *Enfances Guillaume* ; 2 688 pour le *Couronnement de Louis* ; 1 486 pour le *Charroi de Nîmes* ; 1 887 pour la *Prise d'Orange* ; 8 185 pour *Aliscans*. Si l'on ne tient pas compte d'*Aliscans*, qui fait figure de remaniement de la *Chanson de Guillaume*, les textes des deux premiers cycles comptent 2 600 vers en moyenne.

principe généalogique (au Lorrain Garin succède Girbert, au Bordelais Fromont, Fromondin, etc.), ou en mettant à mal les situations de « réconciliation » (on ne compte plus les trahisons des deux camps en paix).

Quelles sont donc les frontières actuellement connues de la *Geste* ? Nous ne pouvons ici que renvoyer à la synthèse de Jean-Charles Herbin (2005). S'appuyant sur plus de vingt années de recherches et l'édition de six textes de la *Geste*, l'auteur oppose d'un côté la *Geste des Loherains* proprement dite, ou « Grand Cycle des Lorrains » (composé du cycle primitif *Garin / Girbert* et de ses expansions *Hervis / Yonnet*) à ce qu'il appelle la *Pseudo-Geste des Loherains* (qui comprend *Ansejs de Gascogne* et la *Vengeance Fromondin*). L'hypothèse, ancienne, de l'existence d'un cycle primitif *Garin-Girbert*, est ici affinée : la chanson de *Garin* semble ainsi pouvoir être remontée à un noyau très ancien et non lorrain, *La Mort Begon*, qui a pu être remanié et intégré dans l'œuvre qu'on connaît au XI^e ou XII^e siècle⁷. Ajoutons que deux manuscrits au moins, *I* et *N*, comprennent une conclusion remaniée de ce texte pour ce qui concerne la mort de Garin⁸. La chanson de *Girbert*, qui n'est finalement rattachée à la Lorraine que par la généalogie de son héros éponyme, peut, elle aussi, être reliée à un fond ancien⁹. *Girbert de Metz* a donc « pu coexister avec Garin avant qu'un remanieur (Jean de Flagy ?) ne travaille à relier les deux poèmes » (Herbin, 2005) qui constituent le cycle primitif. Or, tous les copistes de la *Geste* ont uni ces deux chansons d'origines diverses, sans marquer clairement la frontière entre les textes. Cette absence de séparation a posé problème aux premiers éditeurs du cycle avec des divergences importantes de contenu entre les éditions Vallerie (1947) et Iker-Gittleman (1996-97) pour *Garin*.

Le flottement relatif de cette première frontière montre que la notion d'achèvement et de dénouement n'est pas évidente pour la *Geste des Loherains*. Cette complexité tient probablement au fait que ce découpage en deux textes ne fut pas le seul envisagé au Moyen Âge. Herbin (1992) est revenu sur cette délicate question en montrant qu'à l'origine un autre découpage de la *Geste* a pu exister. Un témoignage décisif en faveur de cette hypothèse se trouve chez Philippe de Vigneulles dans sa mise en prose du cycle primitif¹⁰. Si le remanieur messin parle d'une seule histoire « c'on dit a Mets le Lorrain Guerrin », la division en trois livres qu'il propose peut correspondre à un état antérieur du cycle : origine de la guerre entre les Bordelais et les Lorrains jusqu'à la destruction de Bordeaux et la paix qui s'ensuivit pour le *Garin I*¹¹ ; mort de Bégon pour le *Garin II*¹² ; mort de Garin, guerre renouvelée par Girbert et Gerin jusqu'à la mort de Fromondin pour le *Garin III*¹³. Cette division en trois livres ne rompt pas, on le voit, l'unité narrative de l'œuvre autour des « merveilleux fais d'armes du Lorrain Guerrin de Mets, du duc Baigue de Bellin, son frere, et de toute leur lignie » (*Yonnet de Mez*, 2011, p. 123, l. 5 à 6). Elle permet cepen-

⁷ Voir Herbin, 2006.

⁸ Edition Herbin-Constance à venir.

⁹ Nous pensons notamment à l'épisode du crâne de Fromont, transposition de la légende de Cunnimond, tirée de l'*Historia Longobardorum* de Paul Diacre. Voir Herbin, 1999.

¹⁰ Voir *Yonnet de Mez*, 2011, p. 90.

¹¹ 10 151 premiers vers de *Garin* de l'édition Vallerie ou 9 550 premiers vers de l'édition Iker-Gittleman.

¹² Vers 10 152 à 16 402 de l'édition Vallerie, ou 9 551 à 15 947 de l'édition Iker-Gittleman.

¹³ Qui correspond aux vers 16 403 à 16 617 de l'édition Vallerie auxquels s'ajoutent les vers 1 à 14 795 de l'édition Taylor ou aux vers 15 948 à 18 650 de l'édition Iker-Gittleman auxquels s'ajoutent les vers 2 471 à 14 795 de l'édition Taylor.

dant d'imaginer une autre généalogie du cycle primitif, par adjonction progressive de noyaux narratifs disparates autour du conflit entre Lorrains et Bordelais. Cette hypothèse de construction de la *Geste*¹⁴ nous conduit à envisager des frontières internes invisibles qui correspondent aux différentes clôtures des épisodes constitutifs de l'œuvre.

Or, comment voir l'invisible ? À quel endroit supposer l'existence de telle ou telle frontière ? Ces questions sont d'autant plus complexes que, comme le notait Félix Lecoy (1956), le travail des remanieurs de la *Geste* a été « d'atténuer, sinon de faire disparaître, les disparates trop criardes qui pouvaient résulter de la mise en série de poèmes différents » (p. 417). C'est au croisement de la codicologie, de la stylistique et de la narratologie que nous essaierons de retrouver les traces anciennes d'un autre découpage de *Girbert de Metz*. À la codicologie nous emprunterons les éléments physiques qui attestent de l'existence de frontières plus ou moins nettes (changement de main, utilisation de grandes majuscules...). Ces marqueurs correspondent-ils à des épisodes distincts ? Il serait présomptueux de l'assurer ; la concordance entre ces marqueurs et des indices stylistiques et narratologiques doit cependant nous conduire à nous interroger. Par style, nous entendons, dans le cadre restreint de notre étude, des phénomènes clairement identifiables tels que l'utilisation des assonances, la longueur des laisses, le recours à des motifs rhétoriques précis, la présence des césures épiques... Pour ce qui est des indices narratologiques, nous nous appuyons sur les synthèses récentes de Raphaël Baroni (2004) – et notamment de sa lecture des travaux de Boris Tomachevski et d'Umberto Eco – sur les structures narratives. Il est ainsi possible – même si ce n'était pas l'intention première des critiques cités précédemment – d'analyser la chanson de geste en tant que « mise en intrigue de la fable » selon la logique du « conflit ». Récit d'une opposition – la guerre entre les Lorrains et les Bordelais pour *Girbert* – la chanson de geste va développer son intrigue jusqu'à la « disparition du conflit [ou] la création de nouveaux conflits. Habituellement, la fin de la fable est représentée par une situation où les conflits sont supprimés et les intérêts sont réconciliés » (Tomachevski, 1965, p. 273). La conclusion de la chanson de geste, dans cette optique, doit réduire la « tension narrative » en mettant un terme à l'attente du lecteur quant à la résolution du conflit : « La situation de conflit suscite un mouvement dramatique parce qu'une coexistence prolongée de deux principes opposés n'est pas possible et que l'un des deux devra l'emporter. Au contraire, la situation de "réconciliation" n'entraîne pas un nouveau mouvement, n'éveille pas l'attente du lecteur ; c'est pourquoi une telle situation apparaît dans le final et elle s'appelle dénouement » (p. 273-74). Lorsque le contexte narratif et des marqueurs codicologiques apparaissent, il y a certainement une « frontière » textuelle, transgressée par les remanieurs qui ont combiné des textes d'origines différentes. Lorsqu'un seul de ces critères apparaît, la question reste ouverte mais mérite d'être posée car il témoigne probablement des frontières flottantes d'une œuvre vivante, toujours en mouvement.

LA QUESTION DES ORIGINES

« C'est à l'heure du commencement qu'il faut tout particulièrement veiller à ce que les équilibres soient précis » (Herbert, 1965/1970). C'est faute de cet équilibre que les pre-

¹⁴ Principe d'écriture que l'on retrouve également à l'œuvre dans un texte proche de la *Geste* à plus d'un titre : *Raoul de Cambrai*.

nières éditions modernes de *Garin* et *Girbert* ont proposé un découpage « aberrant » de la *Geste* (Herbin, 2005). Josephine Elvira Vallerie arrête en effet son *Garin* au vers 16 617 du manuscrit qu'elle a choisi¹⁵, tandis que Pauline Taylor prenait le relais pour son *Gerbart* à partir du vers suivant. Les éditrices américaines considèrent ainsi que la première partie de l'œuvre s'achève à la mort de Garin¹⁶. Ce choix peut se comprendre dans l'histoire, puisqu'avec la disparition de Begon et de Garin, c'est un personnel narratif renouvelé qui occupe désormais la scène (Girbert, Gerin, Hernaut...). Cependant, Lecoy (1956) et Jean-Pierre Martin (1992) ont tous deux montré¹⁷ qu'il fallait en réalité commencer la lecture de *Girbert* au vers 2 471 de l'édition Taylor, les premiers vers de cette édition étant à adjoindre au *Garin*. Comment expliquer ce déplacement de frontière ? Si nous reprenons les critères proposés en introduction, nous constatons tout d'abord que la mort de Garin ne vient pas conclure le récit, mais qu'au contraire il ouvre une nouvelle série de péripéties, avec la *vendetta* menée par Girbert pour venger la mort de son père. La réconciliation est-elle alors plutôt actée au vers 2 470 ? Si le travail de jointure des remanieurs ne nous permet pas d'entrevoir précisément la nature de la conclusion originelle du texte, on assiste tout du moins à une défaite importante du camp bordelais, qui entraîne le départ d'une partie des personnages :

Ne demora c'un seul mois et demi
Que Audegonz du siecle departi.
Herviz se rent ; moines fu a Clugni.
Doon, son frere, a sa terre guerpi,
Lui et Fouchier, dunt voz avez oï.
Li dus Gerbers a sa jent departiz.
Droit en Borgoigne s'en reva Auberis.
(*Gerbart*, 1952, v. 2 452-58)

Ce motif de démobilisation, qui correspond parfaitement à la logique d'une conclusion (défaite des Bordelais, fuite de ces derniers, installation des Lorrains à Gironville) se trouve cependant contredit par la fin de la laisse :

Li quenz Fromons mena puis Gerbert si,
Lui et Hernaut et son frere Gerin,
Toz lors chastiax lor a arz et bruïz
Fors Geronville, qu'il orent bien garni.
Gerbers guerroye con chevaliers gentil
Dedenz Gascongne, par verté le voz di.
De la grant terre, dont Fromons fu saisi,
Li dus Gerbers le retriboula si
Ne l'en remest vaillissant .i. espi.
Il le requiert au soir et al matin.
Sovent li fait crier dolerex cri

¹⁵ L'éditrice reprenant en fait le découpage plus ancien proposé par Du Mesnil dans son édition de *La mort de Garin le Loherain* (1862).

¹⁶ Plus précisément à la mort de tristesse de son épouse, lorsqu'elle apprend la disparition de Garin.

¹⁷ Voir également sur le sujet, Rinoldi, 2005. À noter que c'est Henri Martin, dans son *Catalogue des manuscrits de la bibliothèque de L'Arsenal* (1885-1896), qui le premier a proposé ce découpage des textes.

Dont maintes dames remessent sanz mari.
(Gerbert, 1952, v. 2 459-70)

S'il s'agit bien de la conclusion du texte, alors on doit parler de fin ouverte, et la chanson qui commence n'a qu'à suivre les prémisses ainsi offertes ; ce que fait effectivement *Girbert de Metz* en racontant le siège pour Gironville. Que nous soyons bien à la frontière d'un nouveau texte est cependant bien attesté par les manuscrits, qui marquent ici au moyen d'une grande majuscule¹⁸ le passage à un nouvel épisode de la Geste. Lecoy fait également remarquer que les manuscrits dits « lorrains » (EMPX) ainsi que FOQ « présentent à ce point frontière un accident tout à fait remarquable » (Lecoy, 1956) : en effet, ces manuscrits interpolent à la suite de cette dernière laisse de *Garin*, trois courtes laisses qui se trouvent répétées un peu plus loin dans *Girbert*. Cet accident témoigne certainement d'un état antérieur de l'œuvre, dont nous disposerions ici d'une version au brouillon, signée, pourrait-on dire de la main de l'artiste, puisque c'est à cet endroit du texte, juste avant le premier vers de *Girbert* que se trouve la célèbre note « Ci faut li chans de Jehan de Flagi ». À ce faisceau d'indices codicologiques, Martin (1992) ajoutera qu'au moins un manuscrit, BnF fr. 1461, D, est en réalité composite et que la partie consacrée à *Girbert* commence bien au vers « Granz fu la guerre qui ja ne prendra fin » (Gerbert, 1952, v. 2 471). Quant au style, dernier critère discriminant retenu dans cette étude, c'est une fois encore Lecoy (1956) qui, le premier, remarquait que la technique des assonances divergeait fortement entre ce qui précédait et ce qui suivait le vers 2 471 de l'édition Taylor, notamment avec une chute du nombre de laisses assonancées en -i et l'apparition des laisses féminines¹⁹. Ces équilibres rétablis pour le début, et de longue date, nous pouvons maintenant nous interroger sur l'autre frontière de l'œuvre, à savoir sa conclusion.

LA CONCLUSION-CONTINUATION DE *GIRBERT DE MEZ*

La ligne de démarcation finale de l'œuvre pourrait paraître, à première vue, plus facile à établir puisque, si l'on excepte les quelques manuscrits qui comportent une des trois continuations concurrentes²⁰ (*Vengeance Fromondin*, *Anseïs de Gascogne*, *Yonnet de Metz*), la *Vulgate des Lorrains* s'arrête, pour 15 manuscrits, à la mort du dernier grand Bordelais, Fromondin, fils de Fromont. Est-ce cependant la première conclusion de l'œuvre ? Martin (2017) a, le premier, remarqué que la fin de *Girbert* (à partir de la mort de Fromont, et donc pour les trois mille derniers vers du texte) « témoigne d'une utilisation des motifs plus banale et conformiste, et donne l'impression que, sur la base d'un scénario commun intégrant l'ensemble de la chanson, l'œuvre d'un maître a été achevée par un médiocre

¹⁸ Du moins pour les manuscrits CDEFJLMPSW (D¹GOT étant lacunaires à ce passage).

¹⁹ « L'édition du *Garin* de M. Vallerie comprend 166 laisses ; 91 assonent en *i*. Sur les 2 301 derniers vers du poème, ceux qui précèdent immédiatement le *Gerbert*, 1 980 assonent en *i*, et 321 seulement présentent une assonance différente. Le *Garin* n'a que sept laisses féminines, en tout 126 vers sur 16 617 » (Lecoy, 1956, p. 429).

²⁰ Même si cela sort de notre corpus, nous ne pouvons omettre de préciser que le manuscrit N présente un autre cas de frontière particulièrement retorse, puisque le copiste continue *Girbert* avec une version en vers d'*Yonnet* qu'il interromp pour rejoindre *Anseïs*, l'une des autres continuations concurrentes. Voir à ce propos les éditions Herbin de ces deux textes.

continuateur » (p. 322)²¹. Sur le plan de la narration, la rupture entre le reste de la chanson et cette « continuation » est assez franche : avec la mort de Fromont le Bordelais (le grand seigneur de la famille et plus grand opposant du récit), la réconciliation entre les deux lignées semble inéluctable, accompagnée de son lot de symboles (enfants nés de l'union de Bordelais et des Lorrains, soumission du fils de Fromont, Fromondin, au lorrain Girbert, don de terres, etc.). Il faudra ce qui s'apparente à un véritable coup de théâtre (la trahison de Girbert dans l'épisode du crâne de Fromont²²) pour que la machine infernale de la *vendetta* se remette en marche. La transgression de cette frontière narrative, s'accompagne d'ailleurs d'un déplacement géographique notable, l'action se concluant dans le Sud de la France, et notamment en Septimanie, terre par ailleurs inconnue du reste de l'œuvre. Sur un plan stylistique, nous avons pu établir qu'en plus d'une utilisation différente des motifs rhétoriques, le poète à l'origine des trois mille derniers vers recourait à un système d'assonance qui n'est pas celui du début du texte. En effet, l'assonance en *-i*, si caractéristique de la *Geste*, est désormais en concurrence directe avec le timbre *-é*. De plus, lorsqu'on regarde la longueur des lignes, on s'aperçoit que les lignes longues se multiplient, tandis que les lignes très courtes disparaissent tout à fait. Mais ce qui nous convainc plus encore de l'existence de cette frontière interne à l'œuvre, ce sont les divergences de la tradition manuscrite pour ce passage²³. En effet, au moins un manuscrit (*F*, *BnF fr.* 1582) arrête définitivement la chanson peu après la mort de Fromont avec un explicite dûment signalé : « Ci fenist la chançons / De Girbert le fil Garin / Et d'Ernaut et de Gerin » qui marque clairement la fin de l'œuvre. D'autres manuscrits sont plus ambigus. C'est le cas de *C* par exemple (*BnF fr.* 1443), qui conclut son folio 167c par la formule « Ici faut l'estoire des Loorens / Tresq'a la mort de Fromondin », suivie d'une colonne blanche. Si le récit reprend bien au folio suivant, c'est écrit par une autre main et avec la présence remarquable d'une miniature. Le manuscrit *W* (*Bancroft Library UCB* 140), quant à lui, possède une particularité significative, puisque le f°223 (qui correspond au même f°167 de *C*) s'achève par sept vers ajoutés dans la marge inférieure par une nouvelle main²⁴, qui prendra en charge les trois mille derniers vers du récit, avec une grande initiale au f°224. La présence de ces marqueurs codicologiques dans trois témoins de familles différentes²⁵ témoigne bien, selon nous, d'une frontière interne au texte, ou plutôt, de *marches* internes, tant les contours de ces limites sont mal définis. Où s'arrête précisément le premier texte de *Girbert* ? Où commence le travail du remanieur ? À la mort de Fromont, annoncée comme un élément clé du récit dès le début de *Garin le Lorrain*, quelques 20 000 vers auparavant ?²⁶ Au premier mariage de Girbert, qui vient en quelque sorte couronner le parcours du personnage ? En l'absence de manuscrits

²¹ Voir également Grüber, 2020.

²² Voir Herbin, 1999.

²³ Voir Bonnardot, 1874 ; Iker-Gittleman, 1967 ; Grüber, 2019.

²⁴ « Li dus Gerins s'en revient a Coloigne / Et des François qui velt si s'en retourne. / Li rois Girberz en Aiz si se sejourne / Si com il jure Jhesu qui fist le monde / Ja n'avra paiz si avra Terascone / Il la conquist si com la geste conte / Puis ot la fille Nemeris de Nerbone. »

²⁵ Nous ajouterons, pour être complets, que la version de Philippe Mousket de *La Geste des Loherains* qu'il intègre dans sa *Chronique rimée des rois de France*, semble s'appuyer sur une version abrégée du texte.

²⁶ V. 2 842 à 2 850 de *Garin* (1947) à la naissance de Fromondin : « Ce dist la geste, qui ot non Fromondin / Qui tantes guerres et tans estors soffri / Contre Gerbert de Mes, le fil Garin. / Huimés comence la chançons a venir / Et la merveille qui la voldroit oïr ; / Comment Fromons renoia Jhesu Crist ; / Com fu tués entre le Sarrasins / A Geronville, la ou li sieges sist ; / Com l'amiré de l'espiel le feri. »

plus anciens, ces questions restent pour l'heure en suspens. Il est possible que la fin du texte, telle que nous la connaissons, ait fait partie du projet initial du poète ; il est plus que probable, comme l'avait déjà remarqué Martin (2017), qu'il n'en est pas le rédacteur, tant le style diverge dans les trois mille derniers vers du texte²⁷. Quant aux motivations qui ont pu commander à l'écriture de cette conclusion du texte, malgré la réconciliation entre les deux lignées, elles sont certainement à chercher dans la logique même de la « guerre qui ja ne prendra fin » ; du moins, tant qu'il restera des combattants... Nous voilà donc avec un début et deux fins possibles à l'œuvre ; cette hypothèse de composition par ajouts successifs de noyaux narratifs plus ou moins indépendants nous amène naturellement à interroger les autres épisodes de la chanson à la recherche d'autres potentielles frontières internes.

GIRONVILLE COMME FRONTIÈRE

La plupart des lignes de démarcation de la *Geste* se trouvent, nous l'avons déjà signalé, après une trêve. Cependant, les réconciliations citées contiennent les germes des conflits à venir. En d'autres termes, le lecteur sait, avant même que la paix ne s'installe, que le dénouement n'est pas venu. Nous avons ainsi relevé sept trêves dans tout le cycle primitif, dont quatre dans *Garin*²⁸ et trois dans *Girbert*²⁹. L'une d'entre elles, en particulier, semble d'importance sur le plan de la narration après la bataille sur le chemin de Gironville, qui voit la mort de la plupart des grands Bordelais, tandis que Fromondin est fait prisonnier et que Fromont s'enfuit chez les Sarrasins (laisse 167). Fromondin demande alors grâce au roi Pépin, et offre de nombreuses réparations, dont la main de sa sœur Ludie au Lorrain Hernaut. Une paix de quatre ans commence alors, jusqu'à la fête tragique de Saint Seurin où le meurtre de Doon, père du Lorrain Mauvoisin, va relancer les hostilités entre les deux lignées³⁰. Peut-on envisager une vraie démarcation interne à l'œuvre dans ce passage ? La mort de la plupart des antagonistes bordelais doit nous interroger. Il faut en effet rappeler que l'énumération pathétique du roi Pépin sur le champ de bataille de Gironville (dont le *planctus* regrette « Et dant Guillaume, le conte de Monclin, / Huon de

²⁷ Utilisation des motifs descriptifs moindre, choix des assonances différent, enchaînement des lisses divergent, etc.

²⁸ Pour *Garin*, qui sort de notre propos, la première trêve se trouve à la laisse 65 de *Garin*, après la bataille de Saint Quentin, et la défaite des Bordelais. Fromont se soumet au pouvoir royal. Chacun retourne en son pays, tandis que Begon fait fortifier le Plaiseis. Naît peu après Rigaut, personnage important de la suite du récit. Le récit retourne alors, à partir de la laisse 66 (*Garin*, 1947, v. 5 570), à Paris pour une reprise des hostilités avec les manœuvres de Fromont pour faire échouer le mariage de *Garin* et Blanchefleur. La deuxième trêve se trouve à la laisse 77 de *Garin*, après la bataille de Naisil et la défaite des Bordelais. La forteresse est alors détruite, malgré le désaccord du roi. À la laisse 78, les chevaliers retournent en leurs pays. Le récit retourne à Paris où Blanchefleur incite le roi à marier *Garin* et Begon. C'est la trahison de Thiébaud du Plaiseis, qui désire faire enlever Biautris, la femme de Begon, qui amène une reprise des hostilités. La troisième trêve se situe à la laisse 98 de *Garin*, après la bataille de Bordeaux et la défaite des Bordelais. C'est le dénouement de *Garin I*. Enfin, la dernière trêve se trouve à la laisse 164 de *Garin*, après la série de prises par *Garin* et la demande de paix de Pépin. C'est le dénouement de *Garin II*.

²⁹ On pourrait compter une quatrième trêve avec la fin de *Girbert* et la mort de Fromondin, mais le terme semble peu adéquat à la situation, puisque hormis Ludie, il n'y a plus de Bordelais de la première génération encore vivant.

³⁰ On doit ici remarquer que le début de cet épisode se trouve réécrit dans *Raoul de Cambrai*. Voir les vers 7 916-7 932 de *Gerbert de Metz* (1952) et v. 1 223-1 245 de *Raoul* (1996). Voir également Herbin, 2008.

Troies et son frere Gaudin / Et dant Renier des Tors de Valentin /Et dant Tiebaut d'Aspremont, le flori, / Et dant Bernart, le conte de Naisil. » *Gerbert*, 1952, v. 7 394-98³¹) reprend, presque mot pour mot, celle du prologue de *Girbert* : « Dont puis fist guerre Fromont le posteif, / Et a Aliaume et l'orguillox Garin / Et dant Garnier des Torz de Valentin, / De la Vaudone le chastelain Landri, / Huon de Troies et le preu Jocelin / Et dant Bernart, le conte de Naisil » (*Gerbert*, 1952, v. 2 483-88). On doit de plus remarquer la composition originale de la suite de cet épisode qui abandonne les Lorrains, blessés mais victorieux, pour raconter les aventures en terre sarrasine de Fromont après sa fuite, avant de revenir à la proclamation de la paix entre Girbert et Fromondin. Proclamation subite s'il en est, d'ailleurs, et quelque peu surprenante : il n'est plus question pour les Lorrains ou pour la reine de demander la mort de Fromondin comme ailleurs dans le texte (v. 7 793 et suivants)³². Le mariage du lorrain Hernaut et de la bordelaise Ludie, vient alors consacrer cette trêve, avant le départ des personnages : « Va s'en Pepins... » (v. 7 857). Cependant, comme ailleurs dans le texte, le ver est dans le fruit, puisque l'épisode de Fromont se termine par une courte prolepse annonçant le retour du personnage :

Jusqu'a la mer les enchaucierent si
 Mal du paien qui en poïst fuïr
 Dieus, quel eschec l'amirans i conquist
 De muls, de mul[e]s, de chevax autresi !
 Por ce revint Fromons en molt haut pris.
 Puis remena l'esfort des Sarrasins
 Parmi Geronde, la ou Hernaus asist.
 Bien l'entendez, si con la chançons dist.
 (*Gerbert*, 1952, v. 7 785-7 792)

De plus, une autre prolepse funeste vient conclure la laisse racontant le mariage d'Hernaut et Ludie :

Or cuide avoir la guerre traite a fin.
 Oï l'ai dire, ce set on bien de fi,
 Que de felon ne doit avoir merci
 Nus gentilz hom ; ançois le doit honnir.
 Fel fu li peres et pires fu li fiz ;
 Et chacun arbres retrait a sa raïz ;
 Sel conparront cil qui encor sunt vif
 Et cil meïmes qu'encor sunt a venir.
 (*Gerbert*, 1952, v. 7 849-7 856)

³¹ Il est à noter que ce *planctus* de Pepin est le seul passage de *Girbert* choisi par le copiste du fragment KBR751, sur les 5 extraits de la *Geste des Loherains* que ce copiste a décidé de conserver : « Or ay perdu Fromondus (*sic*) le poesteïfz, / Et dan Gullus (*sic*), le seigneur de Monclin, / Et dam Frodus (*sic*) le traïctor failly, / Huon de Froyes (*sic*) et son frere Gondry, / Et dam Guarnier des Tours de Valentin, / Et dam Bernard, le conte de Nancyl (*sic*), / Et dam Thiebaus d'Apremont lo Flory. / Sy je repers et Girard et Gerin ».

³² On notera même que les personnages sont muets et que la scène ressemble plus à un résumé.

En elle-même, cette « réconciliation » n'a donc que peu de chance d'aboutir à une paix véritable qui viendrait achever l'œuvre. Il faut cependant garder à l'esprit, une fois encore, que nous ne disposons que d'une version remaniée du texte, corrigée pour correspondre à un plan plus grand que l'originel. Si nous regardons la suite de la chanson, on remarque tout d'abord que la relance des hostilités n'est pas tant le fait de la félonie habituelle des Bordelais qu'à un concours malheureux de circonstances (à savoir la mort accidentelle de Doon, tué par deux larrons, et la réaction démesurée des personnages des deux camps). Autrement dit, Fromondin n'avait aucune envie, *a priori*, de partir de nouveau en guerre contre les Lorrains et il faudra l'intervention d'un mauvais conseiller, personnage qui n'était encore jamais apparu dans le texte, pour le convaincre de profiter de l'accident et de se montrer le « digne » fils de son père.

Cette frontière narrative que semble constituer l'épisode de la fête de Saint Seurin est-elle appuyée par d'autres indices stylistiques ou codicologiques ? Sur la dizaine de manuscrits transcrits pour l'instant, seul le manuscrit, récent, *Bruxelles* 9 630, Q, indique au moyen d'une très grande initiale une borne formelle au vers 7 889 de l'édition Taylor, c'est-à-dire au début de l'épisode de Saint Seurin. Isolée, cette marque serait peu pertinente³³, si l'on ne constatait pas dans l'ensemble de la tradition un changement de style assez marqué. Nous avons pour cette étude, et dans l'attente de l'établissement complet de la tradition, procédé à des relevés dans plusieurs manuscrits représentatifs, selon nous, de la *Vulgate* (à savoir *D²FW* pour la famille « excellente », *E* pour la famille « lorraine ») et dans le manuscrit isolé *A*³⁴. Il s'avère qu'à partir de l'épisode de la fuite de Fromont chez les Sarrasins, qui précède la fête de Saint Seurin, jusqu'à la fin de l'œuvre³⁵ des signes de divergences assez fortes apparaissent. Si l'on regarde à la longueur des laisses, on s'aperçoit en premier lieu de la multiplication des laisses longues, de plus de cent vers, qui sont relativement rares au début de la chanson. C'est également à partir de l'épisode de Fromont chez les Sarrasins que vont disparaître les laisses féminines si caractéristiques du début de l'œuvre, et qui le distinguaient de *Garin*. On compte ainsi, en moyenne sur les manuscrits étudiés, 25 % de laisses à l'assonance ou à la rime féminine, qui représentent 15 % des vers, avant le vers 7 495. Entre ce vers et la mort de Fromont³⁶, on ne trouve plus que 9 % de laisses féminines qui ne représentent que 4 % des vers du passage³⁷. On remarquera également, pour les assonances masculines, que le -i typique des *Loherains* va perdre de sa superbe dans toute la fin du texte³⁸ puisque nous passons d'une moyenne de 35 % de vers pour la première partie à 28 % pour la seconde (avec, cependant, une relative stabilité du nombre des laisses assonancées en -i : 21 % et 20 % pour les deux parties). On remarquera, *a contrario*, une augmentation des laisses assonancées en -é et -ié : on

³³ D'autant que les majuscules de ce manuscrit sont en réalité collées au manuscrit et datent probablement du XV^e d'après Martin.

³⁴ Manuscrit qui s'est révélé plus isolé encore de la tradition que nous ne le pensions de prime abord. Nous avons ainsi pu constater, sur la seule longueur des laisses, un isolement marqué du manuscrit A par rapport aux 4 autres manuscrits sur plus de 90 laisses de la chanson. À titre de comparaison, *D²* est isolé à 10 reprises, *E* à 6 et *F* à 5.

³⁵ Que l'on considère que cette fin se situe à la mort de Fromondin ou à celle de Fromont.

³⁶ V. 11 605 retenu ici, qui correspond au début de la continuation. Notons que ce noyau correspond à 4 200 vers, soit la taille approximative de la *Chanson de Roland*.

³⁷ Les laisses féminines étant très courtes à la fin du texte contrairement au début de l'œuvre.

³⁸ Situation qui va encore s'accroître pour les 3 000 derniers vers de la continuation comme nous avons déjà eu l'occasion de le signaler.

passé ainsi de 10 % de vers assonancés en -é à 23 %, et de 5 % de vers en -ié à 21 %³⁹. Il apparaît enfin, en ce qui concerne les césures épiques, que la moyenne des césures épiques est inférieure de manière constante à la fin du texte, alors qu'elle semble plus élevée de parfois 10 % dans la première partie⁴⁰.

Peut-on imaginer une rédaction de *Girbert de Metz* en trois phases ? Une première partie irait de la reprise des hostilités avec le siège de Gironville jusqu'à la défaite des Bordelais devant cette même ville ; cette première partie aurait assurément une certaine unité dramatique malgré l'intermède de Cologne⁴¹. Une deuxième partie irait de la fuite de Fromont jusqu'à sa mort, avant la continuation, troisième et dernière partie, qui conduirait à la mort de Fromondin⁴². Séduisante, cette hypothèse se heurte à l'absence de témoin marquant clairement une rupture⁴³. Reste un point que la transcription définitive de la tradition viendra éclaircir et que nous aimerions signaler ici : de la laisse 29 de l'édition Taylor à la laisse 166, nous avons remarqué l'isolement de la leçon de A par rapport à la tradition sur plus de 90 laisses (que ce soit par la longueur, le découpage ou l'assonance) alors que de la laisse 167 à 261, nous n'avons compté qu'une dizaine de laisses réellement isolées. De plus, les cent dernières laisses du texte semblent marquées par plus de divergences dans la tradition (notamment par leur longueur).

D'UNE FRONTIÈRE À L'AUTRE, D'UN ÉPISODE À L'AUTRE

Si nos travaux sur *Girbert de Metz* ne font que commencer, des axes semblent se dégager, qui viennent remettre en question les frontières habituellement considérées pour un texte dont les contours sont flottants, complexes, et, pour les mêmes raisons, passionnants. Notre étude qui s'appuie sur une transcription encore incomplète de la tradition, nous permet d'envisager un texte beaucoup plus morcelé que ne le laisse penser l'imposante taille du récit. Encore n'avons-nous considéré ici que les possibles remaniements les plus importants du texte : d'autres frontières codicologiques, narratologiques et stylistiques posent question.

Ainsi, au vers 5 889 de l'édition Taylor, 8 manuscrits indiquent une grande majuscule qui peut surprendre de prime abord puisque la narration ne semble pas interrompue. La guerre entre les Lorrains et les Bordelais avait repris toute son intensité depuis la bataille à la cour de Laon, et le siège de Gironville que menait Fromont était depuis longtemps installé. L'arrivée de Girbert et des hommes du roi Pépin pour sauver Hernaut, pris dans Gironville, est cependant marquée par le motif de la reverdie (*Gerbert*, 1952, v. 5 889-91), qui avait disparu du texte depuis le prologue, et, donc, par une grande majuscule commune aux familles « ancienne » (C), « excellente » (*D²W*), « lorraine » (*EOP*) et « incer-

³⁹ Pour ce qui est des laisses, nous passons de 14 % de laisses en -é à 23 %, et de 8 % en -ié à 18 %.

⁴⁰ Analyse menée sur les seuls manuscrits « excellents » *FW*. Cette étude des césures épiques doit être complétée avec les chiffres sur l'ensemble de la tradition. Il semble que la rupture entre la première partie du texte et la seconde soit plus nette dans *F*.

⁴¹ Rien n'empêche que l'épisode de Cologne soit lui-même un remaniement, comme nous l'évoquerons plus bas.

⁴² On remarquera à ce propos que c'est à partir de l'épisode de Fromont que les sources historiques carolingiennes semblent les plus utilisées par le poète. Voir Herbin, 2016.

⁴³ Notre récente transcription du manuscrit *M* montre qu'un changement de main se fait aux alentours de l'épisode de Gironville.

taine » (JL). Il est en fait possible de considérer deux épisodes : le siège de Gironville à proprement parler (des laisses 123 à 141) puis la bataille de Gironville (jusqu'à la laisse 161). Sur un plan narratologique, la distinction entre ces deux épisodes peut se comprendre ainsi : de la laisse 123 à la laisse 141, on assiste à la lutte de Fromont et Fromondin contre Hernaut réfugié dans Gironville, jusqu'à l'importante victoire tactique du Lorrain qui capture Fromondin et Ludie (les deux enfants de Fromont) ; à la laisse 142, on assiste à un renouvellement du personnel narratif avec le retour de Pépin et de Girbert, qui mène une bataille rangée contre les Bordelais devant Gironville, jusqu'à la défaite déjà évoquée de Fromont et la mort de la plupart des chefs de sa lignée. Si les deux épisodes semblent constituer un ensemble relativement homogène, leur différence n'est pas à sous-estimer, notamment avec le marqueur codicologique du vers 5 889. Peut-on parler de frontière interne ? L'étude stylistique penche en faveur de cette hypothèse, puisque nous avons pour le premier épisode, des laisses plutôt courtes (en moyenne, 35 vers), avec une présence forte des assonances féminines (avec près de 50 % des laisses et 40 % des vers du passage) ainsi qu'une *quasi* absence, exceptionnelle remarquons-le, de l'assonance en -i (1 seule laisse de 11 vers sur 665 vers), remplacée par l'assonance en -é (plus de 20 % des laisses et des vers du passage). Le second épisode, composé de laisses beaucoup plus longues (70 vers en moyenne), voit le retour de l'assonance reine en -i (plus de 50 % des vers !) et la raréfaction des laisses féminines (un peu plus de 10 %)⁴⁴. Une frontière stylistique existe bien, suffisante du moins pour s'interroger, une fois de plus, sur la place de cet épisode dans la version primitive du texte.

Si les autres grandes majuscules que nous pouvons relever dans l'ensemble de la tradition nous semblent moins pertinentes (car cantonnées à des manuscrits uniques), d'autres frontières narratives et stylistiques sont à signaler pour le début de l'œuvre :

- le premier siège de Gironville est ainsi marqué par une absence remarquable de laisses féminines, après un prologue qui comptait pourtant 60 % de laisses de ce type et avant l'épisode de Cologne qui en compte 23 %. De plus, on remarque une taille des laisses importantes (jusqu'à plus de 200 vers par laisse, situation exceptionnelle dans l'œuvre) ;
- l'épisode de Cologne, qui constitue une pause dans la narration avec un éloignement des enjeux de la *Geste*, l'introduction de nouveaux personnages, est quant à lui remarquable par la taille relativement courte de ses laisses (une trentaine de vers) et surtout le nombre peu élevé de césures épiques (à peu près 20 % contre plus de 30 par exemple pour le siège de Gironville qui précédait).

Les 6 000 premiers vers de *Girbert* sont ainsi caractérisés par leur diversité, qui peuvent être l'œuvre d'un poète unique, comme ils peuvent être le fruit de remaniements successifs (avec des épisodes enchâssés). Les 4 000 vers de la deuxième partie (sans la conclusion donc), semblent former un ensemble plus homogène, avec la raréfaction de l'assonance en -i et des laisses féminines, ainsi que des césures épiques en moindre nombre. On peut cependant remarquer, à une plus petite échelle, quelques frontières internes :

- les deux épisodes de Fromont chez les Sarrasins et d'Hernaut poursuivi à l'Église Saint-Martin semblent relativement autonomes, avec deux groupes de trois laisses, qui se chargent de narrations annexes au récit principal (on quitte l'enjeu narratologique pre-

⁴⁴ L'étude des césures épiques, si elle donne des résultats qui semblent moins marqués que pour la fin du texte, montre que le siège à proprement parler compte légèrement moins de césures épiques que la bataille (30 % contre 33 %).

mier dans les deux cas, avec des épisodes qui constituent des pauses dans l'histoire de la guerre entre les deux lignées). Ces deux groupes sont marqués par l'utilisation de laisses longues (plus de cent vers en moyenne) en majorité assonancées en -i et -é, sans assonance féminine :

- lors de la seconde reddition de Fromondin, après la bataille de Cologne, on constate sur les deux cents vers de cette scène une baisse très sensible des césures épiques (un peu plus de 15 % des vers contre plus de 25 % pour le reste de l'épisode). On remarquera que cette reddition est en fait une reprise d'une scène déjà présente après la bataille de Gironville. La frontière stylistique est peut-être le signe d'une réécriture, même si cela demeure hypothétique pour l'heure ;
- notons enfin pour le remaniement que les mêmes césures épiques présentent une variation assez importante dans les 500 derniers vers du texte (au moment de la seconde bataille de Narbonne), puisque les 2 500 premiers vers de la continuation ont une moyenne de 25 % de césures épiques contre plus de 30 % pour la fin. Ces chiffres demandent bien sûr à être confirmés sur l'ensemble de la tradition.

À la manière des frontières de notre texte, notre connaissance du découpage premier de l'œuvre reste donc floue. Mais si l'on se plaint souvent des méandres d'un récit décidément complexe, regrettant la disparition des témoins primitifs de nos chansons de geste, on se plaint tout autant finalement dans cet exercice d'errance à la recherche des vestiges des frontières épiques.

Références

Œuvres analysées

- *Garin le Loheren* (1947), Josephine Elvira Vallerie (éd.), Ann Arbor, Edwards.
- *Garin le Loherenc* (1996-1997), Anne Iker-Gittleman (éd.), Paris, Champion, coll. « Les classiques français du Moyen Âge », n° 117-119, 3 tomes.
- *Gerbert de Metz, chanson de geste du XII^e siècle* (1952), Pauline Taylor (éd.), Louvain, Nauwelaerts ; Lille, Giard, Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres de Namur.
- *Yonnet de Metz* (2011), Jean-Charles Herbin (éd.), Paris, Société des anciens textes français.
- *Raoul de Cambrai* (1996), Sarah Kay (éd.) et William Kibler (trad.), Paris, Librairie générale française, Le livre de poche, 4537, coll. « Lettres gothiques ».

Sources secondaires

- BARONI Raphaël (2004), « Tension narrative, curiosité et suspense : les deux niveaux de la séquence narrative », Communication présentée au CRAL : *La narratologie aujourd'hui*, 6 janvier 2004, En ligne <https://vox-poetica.com/t/lna/baronilna.html>
- BONNARDOT François (1874), « Essai de classement des manuscrits des Loherains », *Romania*, tome 3, n° 10, p. 195-262.
- GRÜBER Gauthier
- (2019), « Lire la fin de *Gerbert de Metz* hors de A : présentation de la tradition manuscrite pour les mille derniers vers de la chanson », dans Marie-Geneviève Grossel, Jean-Pierre Martin, Ludovic Nys, Muriel Ott & François Suard (éds.), *Uns clers ait dit que chanson en ferait. Mélanges de langue, d'histoire et de littérature offerts à Jean-Charles Herbin*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, p. 343-354.
 - (2020), « *Explicit la mort de Fromondin* : hypothèses sur la composition de la fin de *Girbert de Metz* », *Le Moyen Âge*, tome CXXVI, p. 457-467.

HERBERT Franck (1965), *Dune*, Philadelphie, Chilton Books. Traduction française par Michel Demuth, Robert Laffont, Paris, 1970.

HERBIN Jean-Charles

- (1992), « Approches de la mise en prose de la *Geste des Loherains* par Philippe de Vigneulles », *Romania*, tome 113, n° 451-452, p. 466-504.
- (1999) « L'épisode du crâne de Fromont dans *Gerbert de Metz* », dans Dominique Boutet, Marie-Madeleine Castellani, Françoise Ferrand & André Petit (éds.), « *Plaist vos oïr bone cançon vallant ?* » *Mélanges de Langue et de Littérature Médiévales offerts à François Suard*, Lille, Collection UL3, Travaux et Recherches, tome I, p. 407-422.
- (2005), « Variations, vie et mort des *Loherains* – Réflexions sur la gestation et les paradoxes d'un grand cycle épique », *Complément bibliographique sur la Geste des Loherains 1992-2005, Cahiers de Recherches Médiévales (XII^e-XV^e)*, n° 12, p. 147-174.
- (2006), « "Trois fueilles d'erbe a pris entre ses piez". Recherches sur la Mort Begon dans Garin le Loherain », *Le Moyen Âge*, tome CXII, n° 1, p. 75-110.
- (2008), « Quelques exemples d'intertextualité médiévale : entre réminiscence, emprunt, réécriture et plagiat », dans Marie-Madeleine Gladiou & Alain Trouvé (éds.), *Approches interdisciplinaires de la lecture n° 2 : Lecture et altérités*, Reims, Éditions et Presses universitaires de l'Université de Reims, p. 103-122.
- (2016) « La *Geste des Loherains* et les annales carolingiennes », *Le Moyen Âge*, tome CXXII, n° 3-4, p. 537-565.

IKER-GITTLEMAN Anne (1967), *Le style épique dans "Garin le Loherain"*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises » n° 94.

LECOY Félix (1956), « Sur *Gerbert de Metz* : lieux et date », *Romania*, tome 77, n° 308, p. 417-435.

MARTIN Jean-Pierre

- (1992), « Lire Garin le Loherain hors du manuscrit A », dans François Suard (éd.), *La Geste des Lorrains*, Littérales, 10, Nanterre-Paris-X, p. 89-114.
- (2017), *Les Motifs dans la chanson de geste, Définition et utilisation (Discours de l'épopée médiévale I)*, Paris, Champion (2^e édition).

RINOLDI Paolo (2005), « Lire *Gerbert de Metz* hors du ms. A », dans Carlos Alvar & Juan Paredes (éds.), *Les Chansons de geste (Actes du XVI^e congrès international de la Société Rencesvals)*, Granada, Université de Granada, p. 547-578.

SUARD François (2011), *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire (XI^e-XV^e siècle)*, Paris, Champion.

TOMACHEVSKI Boris (1965), « Thématique », dans Tzvetan Todorov (éd.), *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, p. 263-307.

Pour citer cet article : Gauthier Grüber, « Les frontières textuelles dans *Girbert de Metz* », *La chanson de geste aux frontières, aux frontières de la chanson de geste*, Léo-Paul Blaise, Elena Podetti & Nina Soleymani Majd, (dir.), *Atlantide*, n° 13, 2022, p. 18-31, <http://atlantide.univ-nantes.fr>

ISSN 2276-3457


 The logo for the journal 'Atlantide' features the word 'Atlantide' in a serif font, centered within a light blue rectangular box. The box has a thin white border and a subtle circular shadow effect behind the text.

INTERFÉRENCES THÉMATIQUES ET GÉNÉRIQUES
DANS LES PROLOGUES DES CHANSONS DE GESTE ET AUTRES ŒUVRES
NARRATIVES EN VERS

Gianfelice Peron

Università degli Studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari (DiSLL)



Résumé : Le prologue est une partie du texte où les *topoi* et les références intertextuelles sont particulièrement denses. Ils sont le résultat de l'inertie de la mémoire, mais ils peuvent aussi suggérer des liens conscients entre un texte et un autre du même genre ou entre textes de genres différents. Les prologues des chansons de geste, des romans et des autres œuvres médiévales en vers entremêlent notamment des échos et des références à d'autres textes esquissant un réseau de liens qui explique aussi leur fortune et suggère que les écrivains médiévaux, au-delà de la reprise répétitive de *topoi* de la tradition rhétorique et jongleresque, avaient une connaissance mutuelle les uns des autres. Ils révèlent une série d'allusions et d'échos entre des œuvres de genres différents, dans lesquelles on reconnaît une sorte de dialogue à distance. L'identification de ces échos contribue à une lecture plus consciente et constitue l'une des raisons de l'intérêt qu'ils ont suscité au Moyen Âge et qu'ils continuent peut-être à susciter aussi dans les temps modernes.

Mots-clés : prologue, intertextualité, genres, *auctoritas*, *topoi*.

Abstract: Thematic and generic interferences in the prologues of chansons de geste and other narrative works in verse: The prologue is a part of the text in which *topoi* and intertextual references are particularly dense. They are the result of the inertia of memory, but they can also be suggestive of conscious links between one text and another of the same or different genres. The prologues to the French chansons de geste and other narrative works in verse in the Middle Ages specifically intertwine both echoes and references to other texts thus prefiguring a network that also accounts for their fortune and suggests that medieval writers, beyond the repetitive revival of previous *topoi* of the rhetorical and popular vernacular tradition, hint at a mutual knowledge of one another. They reveal a series of allusions and echoes in works of different genres in which a sort of dialogue is to be recognized. Its identification contributes to a more conscious reading and is one of the reasons for the interest they aroused in the Middle Ages and perhaps still arouse in modern times.

Keywords: prologue, intertextuality, genres, *auctoritas*, *topoi*.

INTRODUCTION

L'étude des prologues des textes médiévaux en général, et plus particulièrement la comparaison entre les prologues des textes anciens-français en vers, peut d'une part apporter une compréhension majeure de la relation entre des catégories narratives et des genres différents, et d'autre part contribuer à mieux définir le rôle et le statut discursif des prologues. Les affinités thématiques qui se propagent d'un prologue à l'autre témoignent d'une « circulation » et d'une « hybridation » qui amènent à une réflexion sur la notion problématique de genre littéraire au Moyen Âge (sur la question des genres médiévaux et de la chanson de geste en particulier, voir entre autres Moran, 2018, et Suard, 2018).

Nombre d'aspects importants des prologues concernant la poétique, la rhétorique, la mentalité médiévales, etc., ont été mis en relief séparément en relation avec les prétendus « genres » littéraires d'appartenance : prologues des chansons de geste (Gsteiger, 1959 ; Martin 1987), des romans (Gallais, 1964 ; 1970 ; Badel, 1975), des textes lyriques (Dragonetti, 1964), des genres brefs (Lagorgette, 2001), des chroniques et des textes historiques (Marchello Nizia, 1984 ; Croizy Naquet, 2001 ; Bratu, 2015). Aux études spécifiques s'ajoutent des observations, des réflexions et des analyses particulières insérées de manière parfois éparsée dans des recherches différemment orientées.

Par ailleurs, bien que dans une moindre mesure, des études comparées n'ont pas manqué entre prologues de catégories narratives différentes (Baumgartner, 1984 ; Menegaldo, 2016 ; etc.). C'est une direction de recherche qui mérite d'être approfondie afin d'identifier les coïncidences et les différences, les convergences et les interférences, ainsi que les correspondances qui entrent en jeu dans la construction du prologue, pour mieux apprécier sa fonction et les aspects constitutifs qui du point de vue thématique et lexical, morphologique et syntaxique, métrique et stylistique en font un observatoire privilégié pour le discours sur les contacts et les rapports réciproques qu'entretiennent les genres littéraires au Moyen Âge (cf. Moran, 2018 ; Suard, 2018 ; Baumgartner, 1984). Dans les prologues, les topiques des différents genres entrent en relation mutuelle et, en adaptant la formule de Weinreich, « langages in contact » (Weinreich, 1953), on pourrait parler de « genres en contact », par l'utilisation qu'ils font de thèmes, de motifs, d'images, de formules, de types et de clichés.

FONCTIONS ET PROPRIÉTÉS DU PROLOGUE

Par sa position importante au début d'un texte, « li prologues est sires et princes de tot le conte » (Brunetto Latini, 1975, p. 335). Il sert non seulement à attirer l'attention du public et à orienter la lecture d'un texte mais, mieux que d'autres parties, il se prête à être mémorisé et retenu par cœur. Dans l'ensemble on peut lui attribuer des fonctions d'allusion, de citation et de « mémorabilité », qui ont été reconnues comme propres à l'*incipit* au sens strict du terme (Conte, 1974, p. 10 ; Zumthor, 2000, p. 117).

Le prologue est la partie d'une œuvre dans laquelle il est possible de reconnaître des traits de similitude avec des œuvres de genres différents, comme le genre épique ou le roman, et d'entrevoir des aspects d'affinité mutuelle. Comme représentation emblématique de cette situation d'échanges et de reprises, on pourrait envisager les débuts de la *Chanson de Roland* et de l'*Yvain* de Chrétien de Troyes. Même si elles ne dépendent pas l'une de l'autre, ces deux œuvres, épique pour la première, romanesque pour la seconde,

fixent de manière paradigmatique le nom de Charlemagne dans un cas, et celui du roi Arthur dans l'autre, dès le début de l'œuvre. Aux premiers vers de la *Chanson de Roland* « Carles li reis, nostre emperere magnés et ans tuz pleins ad estet en Espagne », semblent répondre d'une façon parallèle et spéculaire les premiers vers du roman de Chrétien, malgré une diversité de contenu : « Artus, li boens rois de Bretaingne / la cui proesce nos enseigne / que nos soiens preus et cortois » (Segre, 1989, t. 1, p. 93 ; Poirion, 1994, p. 339). Aux exploits guerriers de Charlemagne s'opposent les enseignements courtois d'Arthur mais la structure syntaxique de démarrage est très similaire.

Lieu de la réflexion de l'auteur et de l'appel au public, lieu de la mémoire et de l'attente, lieu de l'auto-présentation et de l'indication du sujet d'une œuvre, lieu de la polémique et de la poétique, le prologue, dont le nom est parfois interchangeable avec ceux d'*incipit*, exorde, préambule, prélude, introduction, préface¹, invite de manière particulière à l'imitation et à la réutilisation de ses éléments constitutifs, tels que la construction syntaxique, les expressions lexicales, les composantes thématiques.

On pourrait appliquer aux prologues des textes narratifs ce que Paul Zumthor a écrit pour les textes lyriques « très souvent (toujours dans certains genres comme le grand chant courtois), le début du texte en est la partie la plus fortement marquée par l'usage de types bien formalisés » (Zumthor, 2000, p. 117). D'un point de vue général, on pourrait affirmer que dans la partie initiale de n'importe quel texte sont reconnaissables des sources et des réminiscences, des modes allusifs et citationnels, qui renvoient à d'autres textes. Le prologue est ainsi un lieu qui favorise le « dialogue » intertextuel dans ses diverses manifestations (Segre, 1985, p. 86-89)² et la référence à des *auctoritates* connues et fiables, garantes de la véracité du récit et de la fiabilité de son auteur. La référence à quelque *auctoritas* comme artifice qui rattache l'œuvre à une autre ayant valeur de modèle, renforce d'une façon extensive la crédibilité de chaque nouveau texte. Le lien avec une *auctoritas* peut concerner une source unique ou plusieurs sources dessinant un réseau suggestif de relations et de liaisons intertextuelles, dans le cadre de ce qu'on a défini comme « art allusif » (Pasquali, 1994, p. 275-282 ; Mengaldo, 2015, p. 381-404 ; Mengaldo, 2018, p. 95-109).

Sans oublier la difficulté de distinguer nettement entre phénomènes intertextuels et *topoi* (Mengaldo, 2018, p. 107), on peut cependant découvrir, dans les textes médiévaux en ancien français, des relations intertextuelles, qui comportent des allusions, des références ou des citations précises, allant souvent de pair avec l'inertie de la mémoire.

De plus la référence directe ou la simple allusion à des éléments d'un texte précédent, célèbre et significatif, identifiables par l'auditeur ou le lecteur, est un moyen d'attirer l'intérêt et l'attention du public.

Le prologue se pense également comme une partie de l'œuvre qui admet des interférences, des contacts et des mélanges entre des éléments de genres littéraires différents, avec des croisements, des hybridations et des références à une *auctoritas*, garante de la vérité ou de la crédibilité du nouveau texte qui va être commencé³. On reconnaît des échos entre textes différents, des allusions plus ou moins discrètes, appartenant au même genre littéraire mais qui peuvent aussi impliquer des genres différents, et donc des chansons de

¹ À ce propos cf. l'explication suggérée par Dante dans l'*Épître à Cangrande*, suivant la *Rhétorique* d'Aristote (Dante, 1996, p. 553). Cf. aussi Brunetto Latini, 1975, p. 335-352.

² Pour le concept de « dialogue intertextuel entre auteurs », cf. Segre, 1985, p. 89.

³ À cet égard cf. ZINK 1985, p. 32-35 ; LOSSE 1994, p. 19-23, 106-107 notes ; *Auctor et auctoritas* 2001.

geste et des romans, ou qui laissent deviner des connexions et des combinaisons plus larges entre la chanson de geste, le roman et la poésie lyrique. Dans la reprise intertextuelle des textures expressives, rythmiques et syntaxiques, des liens ou des éléments lexicaux et thématiques identiques s'entrelacent et s'assemblent, permettant de déceler la formation de surprenantes chaînes mémorielles.

MOTIFS ET *TOPOÏ* SUJETS À INTERFÉRENCES

Le motif du catalogage des œuvres antérieures de l'auteur

En raison des influences ou des affinités et des ressemblances entre textes divers que la perspective esquissée permet d'entrevoir, il vaut la peine d'envisager un type de commentaire qui n'a pas connu peut-être l'attention qu'il mérite. Il s'agit du prologue qui implique le personnage de l'auteur se livrant à une présentation de son *curriculum* littéraire. Par là il se relie au modèle de l'exorde pseudo-virgilien de l'*Énéide*, où l'auteur se présente par une récapitulation périphrastique allusive aux œuvres qu'il a lui-même composées auparavant, et qui lui donnent une autorité d'écrivain :

Ille ego qui quondam gracili modulatus auena
carmen, et egressus siluis uicina coegi,
ut quamuis auido parerent arua colono,
gratum opus agricolis, at nunc horrentia Martis
arma uirumque cano, Troiae qui primus ab oris
Italiam fato profugus Lauiniaque uenit
litora.

[Moi qui jadis modulai mon chant sur un frêle pipeau et qui sortant de bois contrainis les campagnes voisines à se plier, tout avide qu'il fut, à leur cultivateur, poème dont les agriculteurs me savent gré – voilà que maintenant je chante la guerre et celui qui, exilé prédestiné (tout a commencé par lui), vint des parages de Troie, en Italie, à Lavinium, sur le rivage (Virgile 2013, p. 20-21)].

Alors que cette structure de prologue semble manquer dans l'épique médiéval, dans les autres genres narratifs elle trouve sa formulation la plus connue dans le prologue de *Cligès* de Chrétien de Troyes, qui, avant de commencer son nouveau roman, cite les œuvres qu'il a composées jusqu'à ce moment, témoignant d'une conscience de la propriété littéraire plutôt rare chez les auteurs médiévaux :

Cil qui fist d'Erec et d'Enide,
et les comandemanz d'Ovide
et l'Art d'amors an romans mist,
et le Mors de l'espaule fist,
del roi Marc et d'Ysalt la blonde,
et de la hupe et de l'aronde
et del rossignol la muance,
un novel conte rancomance
d'un vaslet, qui an Grece fu

del linage le roi Artu.
(v. 1-10, Chrétien de Troyes 1994, p. 173)⁴

À l’instar du modèle pseudo-virgilien, Chrétien fait allusion à lui-même par une périphrase, formée d’un syntagme pronominal (démonstratif + relatif) et d’un verbe indiquant l’acte de composer (« Cil qui fist »). Ensuite, par une coordination syndétique, il dresse une liste de ses œuvres précédentes (pas nécessairement en ordre chronologique), en donnant le ‘titre’ ou en résumant le sujet (Zumthor, 2000, p. 94-95) ; enfin il annonce son nouveau travail.

La même structure formelle mais avec des intentions d’antiphrase est adoptée par Jean Bodel au début de son fabliau *De deus chevaus* (Badel, 1975, p. 85 ; Menegaldo, 2009, p. 317) :

Cil qui trova del Morteruel,
et del mort vilain de Bailluel
qui n’ert malades ne enfers,
et de Gombert et des deux clers
que il mal atrait en son estre,
et de Brunain la vache au prestre
que Blere amena, ce m’est vis,
e trova le Songe des vis
que la dame paumoier dut,
et du leu que l’oue deçut
et des Deus Envieus cuivers,
et de Barat et de Travers
et de lor compaignon Haimet,
d’un autre fablel s’entremet,
qu’il ne cuida ja entreprendre.
(v. 1-15, Jean Bodel, 1965, p. 149)⁵

L’énumération dense et serrée de ses œuvres, presque en compétition avec son modèle pour le dépasser, place ce prologue dans une perspective parodique par rapport à celui de *Cligès*. Le ‘titre-sujet’ des divers fabliaux ou le nom des personnages principaux est suivi dans la plupart des cas par une phrase relative ayant une fonction principalement explicative. Ainsi que Chrétien, Jean Bodel s’exprime à la troisième personne, avec un « effet de distanciation » (Zumthor 2000, p. 85) plus marqué que par rapport au début pseudo-virgilien, avec pour fin de garder un ton narratif plus détaché et plus élevé que l’exemple

⁴ Voir aussi Chrétien de Troyes, 1975, p. 1 ; *Französische Literaturästhetik*, 1969, p. 33. Sur les prologues de Chrétien de Troyes et des textes médiévaux français cf., entre autres, Hunt, 1970, p. 1-23 ; Hunt, 1972, p. 320-344 ; Ollier, 1974, p. 26-41 ; Badel, 1975, p. 81-94 ; Peron, 1979, p. 181-215 ; Peron, 1981, p. 393-397 ; Schultz, 1984, p. 1-15 ; Hunt, 1994, p. 153-168. Pour ce type d’exorde récapitulatif on peut rappeler aussi Jean de Meun qui dans la préface de sa traduction de la *Consolation de la Philosophie* de Boèce cite ses œuvres antérieures : « A ta royal majestè, tres noble prince, par la grace de Dieu roy des François, Phelippe le Quart, je Jehan de Meun, qui jadis ou Rommant de la Rose, puis que Jalousie ot mis en prison Bel Accueil, enseignai la maniere du chastel prendre et de la rose cueillir, et translatay de latin en François le livre Vegece de Chevalerie et le livre des Merveilles de Hyrlande et la Vie et les Epistres Pierres Abaelart et Heloys sa fame et le livre Aered de Espirituelle Amitié, envoie ore Boece de Consolacion que j’ai translaté de latin en François. » (Dedeck-Héry, 1952, p. 168).

⁵ Cf. aussi Rossi, 1991, p. 313-360. Pour les prologues d’Adenet cf. Menegaldo, 2009.

classique, mais il élargit et amplifie le schéma de son prédécesseur en l'enrichissant de détails qui en change la perspective. Chrétien l'avait utilisé pour citer ses œuvres composées sur un sujet 'haut' (*Erec et Enide*, poèmes d'inspiration ovidienne et tristanienne), Jean Bodel l'utilise plutôt pour citer les sujets de ses fabliaux d'inspiration modeste et même scabreuse : du fabliau du « morteruel » ('un mélange de pain et de lait') à celui du vilain de Bailleul, de celui du rêve de membres virils à d'autres fabliaux. Cependant la fonction récapitulative des œuvres d'un auteur dans les deux textes reste à peu près la même. Par le catalogue de leurs titres précédents les deux auteurs soulignent leur habileté de narrateurs avérée et reconnue, qui les rend crédibles et leur donne autorité dans le domaine de leurs genres littéraires respectifs.

Avec un objectif similaire de récapitulation et d'auto-présentation, mais dépourvu du ton de l'antiphrase, le même schéma, dans la seconde moitié du XIII^e siècle, est proposé par *Cléomadés* d'Adenet le Roi, qui a poursuivi, presque de façon programmée, le mélange de différents genres littéraires tels que le roman et la chanson de geste (Menegaldo, 2009, p. 311). Adenet se prête donc particulièrement à illustrer les phénomènes d'intertextualité et d'interférence :

Je qui fis d'Ogier le Danois
et de Bertain qui fu ou bois
et de Buevon de Comarchis
ai un autre livre rempris
mout merueilleus et mout divers.
(v. 5-9, Adenet le Roi, 1971, p. 11)⁶

Dans une séquence plus brève et plus sobre que celles de Chrétien et Jean Bodel, Adenet introduit une note subjective utilisant le pronom à la première personne, « je », comme « ille ego » dans l'*incipit* pseudo-virgilien, et il fait un éloge plus marqué du sujet qu'il va traiter, un sujet qui n'est pas de caractère épique comme dans ses œuvres antérieures, mais romanesque. Reproduisant le modèle de son célèbre devancier, il inscrit le catalogue de ses œuvres dans un canevas semblable à celui de Chrétien. Il signale ainsi le genre auquel appartient la nouvelle œuvre qu'il est sur le point de commencer et la liaison étroite qu'il veut établir avec son prédécesseur. Comme l'affirme Silvère Menegaldo : « Même s'il est vrai que dès le XIII^e siècle les textes liminaires épiques et romanesques partagent nombre de topiques, et qu'à la même époque les différences entre les deux genres narratifs tendent à s'estomper, y compris chez notre auteur, il n'en reste pas moins que quelques éléments bien précis permettent de distinguer dans quel moule traditionnel Adenet entend se couler. » (Menegaldo, 2009, p. 311).

Le type pseudo-virgilien de début récapitulatif combine la fonction de narrateur (*ille*) et celle d'auteur (*ego*). Dans les textes médiévaux est préféré l'une (Chrétien de Troyes, Jean Bodel) ou l'autre (Adenet), mais les deux sont insérées dans des séquences similaires s'inspirant du motif du catalogue d'auteur.

Par ailleurs, dans une perspective différente, l'idée de la liste des matières ou des contenus est exploitée dans les prologues de plusieurs textes soit épiques soit romanesques, où les auteurs ne proposent pas le catalogue de leurs propres œuvres, mais indiquent les œuvres d'autres auteurs par rapport auxquels ils présentent la leur comme détentrice de

⁶ Voir aussi *Französische Literaturästhetik*, 1969, p. 62.

vérité, et comme mieux composée et rimée que les précédentes. C'est un aspect qui unit la chanson de geste et d'autres récits (cf. *Doon de Nanteuil*, v. 85-96 ; *Richars li biaux*, v. 7-28 ; *Roman du comte d'Anjou*, v. 1-20 ; *Miracle d'une none tresoriere*, v. 1-22 ; *Französische*, 1969, p. 15 & p. 75)⁷.

Tandis que la liste des œuvres d'un seul auteur vise à lui donner une autorité et une crédibilité historique et littéraire, l'allusion ou la liste des sujets ou des œuvres d'auteurs antérieurs a la fonction de souligner la supériorité de l'œuvre nouvelle et la volonté du nouvel auteur de s'inscrire dans une ligne thématique qu'il entend surmonter avec son art. Le premier type de liste vise à démontrer la compétence et l'autorité de l'auteur, le second à vanter la supériorité du nouvel ouvrage sur les précédents.

Le motif de la source livresque

Les trois auteurs qui utilisent le schéma de prologue récapitulatif n'introduisent pas leur nom immédiatement, mais tout d'abord ils font allusion à eux-mêmes d'une façon indéterminée indéfinie en tant que producteurs de texte et, par conséquent, ils deviennent eux-mêmes des « auteurs », des sources d'autorité. Ce n'est que plus tard qu'ils révèlent leur nom, en tant qu'une autorité à laquelle se référer, et en tant que garant de la crédibilité de la nouvelle composition. Parfois, il y a un mélange d'*auctoritates*. C'est le cas de *Cligès* où Chrétien se présente comme un auteur qui engendre l'*auctoritas*, avec la référence à un livre qui se trouverait dans l'église de Saint Pierre de Beauvais :

Ceste estoire trovons escrite,
que conter vos vuel et retraire,
en un des livres de l'aumaire
mon seignor saint Pere a Biauvez ;
de la fu li contes estrez
don cest romanz fist Crestiens.
Li livres est molt anciens
qui tesmoigne l'estoire a voire
por ce fet ele mialz a croire.
(v. 18-26, Chrétien de Troyes, 1994, p. 173)⁸

Excluant le cas plus complexe d'Adenet (cf. Menegaldo, 2009), de manière concise et stéréotypée le motif de la source livresque appartient aux textes épiques (*Destruction de Rome*, *Girart de Vienne*, *Enfances Guillaume*) et il se retrouve dans le prologue ainsi que dans d'autres endroits de la narration, comme le montre déjà la *Chanson de Roland* (« Co dit la Geste e cil ki el camp fu », v. 2095-2098 ; Segre, 1989, p. 197-198). Mais le plus souvent il apparaît seulement ou principalement dans le prologue avec la référence à un lieu, un livre, une œuvre ou un auteur (cf. *Französische Literaturästhetik*, 1969 ; Baumgartner, 1984 ; Boutet, 1993, p. 31). Comme les formules d'allocution (« entendez, escoutez, Seignor », cf. Bérout, les fabliaux...), il s'agit d'un motif qui d'une manière différente implique la chanson de geste et le roman. Suivant Emmanuèle Baumgartner, qui identifie une perspective de transmission verticale, temporelle de la source dans la chanson de geste et une ligne de transmission horizontale, d'espace dans le roman (Baumgartner, 1984, p. 370-

⁷ *Richars li Biaux*, 1983, p. 25-26 ; Jehan Maillart, 1974, p. 1 ; *Französische Literaturästhetik*, 1969, p. 15 & p. 75.

⁸ Voir aussi Chrétien de Troyes, 1975, p. 1 ; *Französische Literaturästhetik*, 1969, p. 33.

371) cette formule de référence « est rituelle dans la chanson de geste mais également fréquente dans le roman » (Baumgartner, 1984, p. 466). Certes il faut distinguer, comme le fait Menegaldo à propos d'Adenet, entre sources épiques liées à une abbaye (Saint Denis, mais aussi Saint Gilles) et les sources romanesques ou en tout cas des récits non épiques qui renvoient à des sources courtoises, à une cour ou à une bibliothèque épiscopale ou d'une cathédrale (Beauvais, Saint Edmond...). Dans les deux cas, avec la référence à la source l'auteur vise à souligner la vérité du récit et son authenticité. Ainsi que Chrétien de Troyes, d'autres auteurs exploitent plus généralement ce « cliché »⁹ comme une forme de déclaration par laquelle l'auteur-écrivain se présente comme un garant de la validité de la nouvelle œuvre qu'il va écrire.

Compte tenu de son importance dans le contexte de la littérature française d'oïl, il n'est pas étonnant de voir que l'œuvre et le nom de Chrétien constituaient un point de référence et qu'il est qualifié d'*auctoritas* par d'autres écrivains médiévaux : tels par exemple Raoul de Houdenc, qui cite Chrétien indirectement à plusieurs reprises (*Songe d'Enfer*), Huon de Méry, qui à son tour cite Chrétien et Raoul (*Tournoiement*, v. 22, 2139, 2601, etc.), l'auteur anonyme de *Humbaut* (« Les bons dis Crestien de Troies ») ou celui du *Miracle d'une none tresoriere* qui définissent l'habileté de Chrétien de Troys (« et Crestiens qui molt bel dit »)¹⁰.

La filiation avec Chrétien est illustrée de façon significative par le prologue de la *Mule sans frein* de Païen de Masières. De ce prologue ressortent des affinités précises et des parallèles éloquentes avec celui d'*Erec et Enide* de Chrétien de Troyes. Les deux romans commencent par une citation gnomique des *Proverbes au vilain* :

Li vilains dit an son respit
que tel chose a l'an an despit
qui mout valt mialz que l'an ne cuide.
(*Erec et Enide*, v. 1-3, Chrétien, 1994, p. 3)

Li vilains dit en reprovier
que la chose a puis grant mestier
que ele est viez et arieres mise.
(*La mule sans freins*, v. 1-3, Païen de Masières, 1911, p. 151)¹¹

La relation entre ces trois premiers vers est évidente : la même *auctoritas*, l'analogie ou même l'identité lexicale au niveau du vocabulaire, la formulation du même concept et la même structure syntaxique. La correspondance se poursuit ponctuellement dans les vers suivants :

Por ce fet bien qui son estuide
atorne a bien quel qu'il l'ait ;
car qui son estuide antrelait,
tost i puet tel chose teisir,
qui mout vandroit puis a pleisir.
(*Erec et Enide*, v. 4-8, Chrétien de Troyes, 1994, p. 3)

Por ce par sens et par devise
doit chascuns lou suen chier tenir,
qu'il en puet mout tost bien venir
a chose qui mestier avroit.
(*La mule sans frein*, v. 4-7, Païen de Masières, 1911, p. 151)¹²

⁹ Pour le concept de « cliché » d'après Michel Riffaterre, cf. Zumthor, 2000, p. 119.

¹⁰ Raoul de Houdenc, 1984 ; Huon de Méry, 1994. Voir aussi *Französische Literaturästhetik*, 1969.

¹¹ Voir aussi Chrétien de Troyes, 1977, p. 1 ; *Französische Literaturästhetik*, 1969, p. 29, 37 ; *Proverbes*, 1925, p. 84 (n. 2313).

¹² Voir aussi Chrétien de Troyes, 1977, p. 1 ; *Französische Literaturästhetik*, 1969, p. 29, 37.

Mise à part la perspective parodique de la *Mule*, au niveau de la construction rhétorique et syntaxique, il ne ressort d'un prologue à l'autre ni une variation substantielle ni un changement du moule formel, seules de faibles nuances séparent les deux textes. Chrétien soutient la nécessité de profiter immédiatement des connaissances acquises, Païen de Maisières insiste davantage sur la possibilité de cultiver et d'approfondir ses connaissances, en les gardant prêtes pour le moment où elles deviendront nécessaires. L'adhésion du deuxième texte au premier est à la limite de la citation littérale et même du plagiat, un concept dont la valeur était toutefois très relative au Moyen Âge. Un autre écho au prologue d'*Erec et Enide* – où Chrétien se nomme avec le toponyme « de Troyes » – conclut celui de la *Mule sans frein* par l'autocitation du nom de l'auteur :

Por ce dist Chestiens de Troies,
que reisons est que totesvoies
doit chascuns panser et antandre
a bien dire et a bien aprandre.
(*Erec et Enide*, v. 9-12, Chrétien de Troyes
1994, p. 3)

Par ce dist Paiens de Maisieres
qu'en se doit tenir totes voies
plus as viés qu'as noveles voies.
(*La mule sans frein*, v. 14-16, Païen de Maisières,
1911, p. 151)¹³

Globalement la structure des deux prologues est également identique d'un point de vue rythmique et syntaxique : à l'énoncé gnominique succèdent deux propositions causales. Dans la première, l'auteur exprime une adhésion générique à la *sententia* du début, tandis que dans la seconde, se nommant, il en tire les conséquences lui-même, justifiant son ouvrage comme la réalisation d'une mise en œuvre individuelle de ce qu'il vient de dire en termes généraux.

D'autres relations intertextuelles possibles et plus subtiles avec le prologue d'*Erec* émergent de celui de l'*Escoufle* de Jean Renart. Dans trois passages, ce prologue semble comparable au roman de Chrétien. Tout d'abord dans le renouvellement original et la reformulation personnelle du motif de la nécessité de faire connaître son savoir :

Par qu'an puet prover et savoir,
que cil ne fet mie savoir,
qui s'escience n'abandone
tant con Deus la grace l'an done.
(*Erec et Enide*, v. 15-18, Chrétien de Troyes,
1994, p. 3)

Que saiges fait comment k'il aille,
ki son sens ause et travaille
en dire aucune boune chouse.
(*Escoufle*, v. 1-3, Jean Renart, 1894, p. 1)¹⁴

De plus, le v. 11 de l'*Escoufle* (« a bien dire et a recorder ») peut aussi être mis en relation avec le v. 12 d'*Erec* (« a bien dire et a bien aprandre »)¹⁵.

Les deux auteurs insistent unanimement sur le « bien dire », l'éloquence. Mais tandis que Jean Renart, qui met en avant la même idée dans le *Lai de l'ombre* (v. 2, 13), semble insister davantage sur la fonction de « mémorabilité » de la littérature, Chrétien, avec un regard tourné vers le présent, met davantage l'accent sur la fonction didactique. Enfin, un

¹³ Voir aussi Chrétien de Troyes, 1977, p. 1 ; *Französische Literaturästhetik*, 1969, p. 30, 37.

¹⁴ Voir aussi Chrétien de Troyes, 1977, p. 1 ; Jean Renart, 1974, p. 1 ; *Französische Literaturästhetik*, 1969, p. 30, 53.

¹⁵ Voir aussi Chrétien de Troyes, 1977, p. 1 ; Jean Renart, 1974, p. 1 ; *Französische Literaturästhetik*, 1969, p. 30, 53.

lien entre les deux prologues est perceptible au niveau lexical dans la définition du même auditoire de cour (*rois, comte*), au niveau rhétorique, avec l'utilisation de l'anaphore (*devant, cort*), et au niveau de la rime. Renart révèle un goût plus vif pour le jeu rhétorique de l'allitération, de la paronomase et de la figure étymologique :

D'Erec, le fil Lac, est li contes,
que devant rois et devant contes
depecier et corronpre suelent
cil qui de conter vivre vuelent.

(*Erec et Enide*, v. 19-22, Chrétien de Troyes, 1994, p. 3)

K'a cort n'a rois n'a cort a conte
ne doit contere conter conte.

(*Escoufle*, v. 21-22, Jean Renart, 1894, p. 1)¹⁶

Cette reprise englobe la controverse, non figée et stéréotypée mais consciente et délibérée, des deux écrivains respectivement, contre les narrateurs qui corrompent le récit d'Erec qui circulait évidemment de manière incorrecte dans la narration des jongleurs, et contre la matière arthurienne et le merveilleux breton. C'est un motif bien connu dans la chanson de geste (cf. *Bueve de Hantone*, *Aiol* v. 4-9, *Anseis de Cartage*, v. 10-15), qui s'oppose à la pratique narrative de ces jongleurs qui gâtent le conte original (*Französische Literaturästhetik* 1969, p. 4, 8). Chrétien exprime sa polémique de manière générale en l'ancrant dans l'actualité, tandis que Jean Renart circonscrit son discours et le focalise autour d'une idée. Comparés à ceux de Chrétien, les vers de Jean Renart trahissent des nuances de contre-chant et d'antiphrase. Paradoxalement Renart juge son nouveau roman ancré sur la « vertè » – et que l'on a même jugé « réaliste », – comme le seul digne d'être défini « courtois », ou mieux le seul digne d'être récité à la cour. D'autre part le même couplet de Chrétien, enchâssé non dans le prologue, mais plus avant dans la narration, remplit de façon évidente la fonction de citation dans le *Roman de la Rose*, un roman symbolico-allégorique, donc de matière différente, lorsque Guillaume de Lorris à propos de Largesse, qui accompagne un chevalier du lignage du roi Arthur qui est l'objet lui des récits courtois qu'on fait encore dans les cours, évoque la figure du roi Arthur et celle de sa cour :

que l'en conte de li les contes,
et devant rois et devant contes.

(v. 1179-1180, Guillaume de Lorris et Jean de Meun, 1976, p. 37)

Le motif associant « armes » et « amours »

Dans le prologue de l'autre roman de Jean Renart, *Guillaume de Dole*, on retrouve un motif ultérieur riche en liens intertextuels dans le couple de mots « armes / amour ». Il est très important du point de vue thématique pour l'interprétation globale du roman, représentant les deux axes potentiels de son développement. « Il conte d'armes et d'amors / et chante d'ambedeus ensamble », affirme Jean Renart aux vers 24-25, et il réitère le couple lexical ensuite aux vers 386 et 1645 (Jean Renart, 1962, p. 2, 13, 51 ; voir aussi *Französische Literaturästhetik*, 1969, p. 55). Mais, comme le fait remarquer Michel Zink, « s'il est vrai que le sujet du roman est d'armes et d'amours, bien que l'on n'y combatte que par jeu et

¹⁶ Voir aussi Chrétien de Troyes, 1977, p. 1 ; Jean Renart, 1974, p. 1 ; *Französische Literaturästhetik*, 1969, p. 30, 54.

l'on y aime [...] de façon bien étrange, on n'y trouve insérées que des chansons d'amour, et non des chansons de guerre » (Zink, 1979, p. 28). Bien que cette observation implique une atténuation de la valeur programmatique des déclarations de Renart, le couple *armes / amour* représente quand même un entrelacement, emblématique et suggestif, entre les thèmes du roman comme genre littéraire et ceux des chansons de geste. Au XII^e siècle le *Siège de Barbastre* fait allusion à une chanson « d'amor et de bataille » (Perrier, 1926, p. 1 ; *Französische Literaturästhetik*, 1969, p. 8) et au cours du même XIII^e siècle à Jean Renart font écho l'anonyme *Anseïs de Cartage* (« Li vers en sont rimé par grant maistrie / d'amors et d'armes et de cevalerie », v. 6-7 : *Anseïs de Cartage*, 1892, p. 1) et les *Enfances Ogier d'Adenet le Roi* (« d'amors et d'armes », v. 16 : *Adenet le Roi*, 1956, p. 59 ; voir aussi *Französische Literaturästhetik*, 1969, p. 7-8, 17). Et, même si dans les deux derniers cas cités, l'insertion d'éléments du monde romanesque et épique s'annonce avec un curieux retournement des termes par rapport à Jean Renart, mettant l'amour en premier, ils représentent un antécédent remarquable de l'entrelacement du couple lexical « armes et amour » comme « confluence de matière carolingienne et matière arthurienne » bien avant Boiardo, l'Arioste et Eustache Deschamps (Segre, 1985, p. 87-88)¹⁷.

Les coïncidences entre Adenet et Jean Renart ne sauraient être dues au hasard, comme en témoignent d'autres expressions du prologue des *Enfances Ogier*, un texte qui paraît réceptif de la poétique du vraisemblable et de la raison prônée par Jean Renart au début de *l'Escoufle* (cf. Menegaldo, 2009, p. 322). Un indice de cette nouvelle liaison intertextuelle est la référence à la raison dans un contexte qui offre également d'autres pendants lexicaux et thématiques avec *l'Escoufle* comme le verbe *acorder* du vers 2 des *Enfances*, et, bien qu'elle soit très fréquente, on peut signaler aussi la rime en *-er* :

Car mout voi conteors ki tendent
a bien dire et a recorder
contes ou ne puis acorder
mon cuer, car raisons ne me laisse.
(*Escoufle*, v. 10-13, Jean Renart, 1894, p. 1)

Car qui estoire veut per rime ordener
il doit son sens a mesure acorder
et a raison, sanz point de descorder.
(*Enfances Ogier*, v. 20-22, Adenet le Roi, 1956,
p. 61)¹⁸

Adenet établit en règle générale ce que Jean Renart affirme au niveau de l'observation empirique. Dans les vers des *Enfances Ogier*, Albert Henry reconnaît qu'« Adenet a résumé lui-même son idéal et ses intentions [...] » ; mais, reconnaissant la fluidité de ces énoncés, il ajoute : « programme essentiellement faux, dira-t-on, puisqu'il s'agit d'une entreprise 'épique', mais ce qu'il importe de souligner, c'est l'unité de conception et d'exécution » (Adenet le Roi, 1971, p. 48). Adaptant la poétique de la vraisemblance à la chanson de geste, un genre reconnu comme porteur de vérité, pour paraphraser une déclaration de Jean Bodel dans le prologue des *Saisnes* (« voir chascun jour aparant », v. 11, Jehan Bodel 1989, p. 2)¹⁹, Adenet manifeste une fois de plus son goût pour la contamination et l'hybridation des genres, pour l'interférence et les contacts entre différents registres.

¹⁷ Cf. aussi Segre, 1984, p. 74. Sur toute la question cf. Stanesco, 2002, p. 325-347 ; Cerquiglini-Toulet, 2020, p. 313-326 ; Morato, 2021, p. 9-30.

¹⁸ Voir aussi Jean Renart, 1974, p. 1 ; *Französische Literaturästhetik*, 1969, p. 17, 53.

¹⁹ Voir aussi *Französische Literaturästhetik*, 1969, p. 7.

Le motif du rêve

Des motifs similaires peuvent être utilisés dans des textes de genres différents, qui peuvent les unir entièrement ou partiellement par des échos et des références mémorielles et qui, dans certains cas, comportent même une citation littérale. Dans la reconnaissance d'échos et le repérage de références ou de citations entre les prologues d'œuvres médiévales de la littérature en ancien français, des correspondances précises peuvent être observées en ce qui concerne le motif du rêve abordé par Raoul de Houdenc au début du *Songe d'enfer* :

En songes doit fables avoir ;
se songes puet devenir voir,
dont sai je bien que il m'avint,
qu'en sonjant un songe me vint
talent que pelerins seroie.
(v. 1-5, Raoul de Houdenc, 1984, p. 57)

Dans ce cas, Raoul met l'accent sur son expérience personnelle (« dont sai ge bien »), l'opposant à la croyance générale sur la nature des rêves. Les premiers vers du *Songe d'enfer* semblent résonner au début du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris qui développe, de manière plus riche et plus articulée que Raoul, le motif de la vérité et du mensonge du rêve. Il commence par un vers sentencieux, il l'interprète et l'amplifie, voire le glose dans quelques vers :

Aucunes genz dient qu'en songes
n'a se fables non et mensonges ;
mes l'en puet tex songes songier
qui ne sont mie mensongier,
ainz sont après bien aparant,
si en puis bien traire a garant
un auctor qui ot non Macrobes.
(v. 1-7, Guillaume de Lorris et Jean de Meun, 1976, p. 1)

En passant d'un texte à l'autre, le changement typologique d'*auctoritas* est remarquable : au « je » du *Songe* s'oppose la référence traditionnelle de Guillaume qui invoque Macrobe, une autorité classique universellement reconnue à cette époque, pour soutenir ses convictions sur la vérité des rêves.

Décidemment plus proche du texte de Raoul, au point d'en paraître comme une citation antiphastique (à peu près comme le fabliau *De deux chevaux* de Jean Bodel comparé au *Cligès* de Chrétien de Troyes), est la reprise qu'en fait Douin de Lavesne qui transpose à son *Trubert*, un texte parodique, le couplet initial du *Songe* :

En fabliaus doit fables avoir ;
s'i a il, ce sachiez de voir.
(v. 1-2. Douin de Lavesne, 1974, p. 1)²⁰

²⁰ Voir aussi Jung, 1971, p. 251 et note.

Quant au motif onirique, exploité par Raoul et Guillaume, il joue plus généralement un rôle important dans les chansons de geste (Braet, 1975 ; Martin, 2017, p. 103-104, 124-125, 249-252), mais il apparaît rarement dans la plupart des prologues épiques, mis à part l'*Entrée d'Espagne* où le motif du rêve est le moteur de l'action. La visite initiale de saint Jacques à Charlemagne²¹ est doublée par le rêve de l'auteur, à qui apparaît Turpin, l'un ayant pour fonction de pousser l'empereur à libérer l'Espagne, l'autre d'inciter l'auteur à écrire l'histoire de la conquête, mais l'*Entrée* est une chanson tardive, un texte de toute façon particulier, compte tenu de l'époque et du lieu de sa composition (v. 30-34, 50-54, *Entrée*, 2007, p. 2-3).

Plusieurs des éléments intertextuels mentionnés jusqu'ici ne sauraient être de simples motifs ou *topoi*, mais on peut proposer l'hypothèse qu'ils soient le résultat de relations plus subtiles et directes entre les différents textes. Au Moyen Âge « il existe d'un genre à l'autre une circulation constante », qui est à l'origine de l'interférence, c'est-à-dire, d'après Jean-Charles Payen « l'utilisation dans un genre donné d'un *topos* qui appartient originellement à un autre genre » (Payen, 1984, p. 199). Et, encore suivant Payen, « la notion de *topos* [...] recouvre à la fois les clichés strictement verbaux et aussi les motifs ou thèmes auxquels recourent les genres parce qu'ils participent en quelque sorte de leur structure » (Payen, 1984, p. 201).

Aussi, même en tenant compte de certains *topoi* liminaires significatifs, peut-on déceler des aspects intertextuels qui supposent l'instauration d'un dialogue entre les différents textes dans le but d'adapter l'un ou l'autre des *topoi* de manière nouvelle. C'est le cas de deux des plus importants *topoi* de l'exorde : celui de l'obligation de transmettre le savoir qu'on possède, et le *topos* saisonnier. Tous les deux – c'est-à-dire l'*exordium a sententia* et l'*exordium a tempore* (Arbusow, 1948, p. 97-100 ; Faral, 1971, p. 58, Dragonetti, 1960, p. 163-169) – sont suggérés par les arts rhétoriques comme des artifices particulièrement appropriés pour commencer une œuvre.

Le topos sapiential

Un exemple significatif est le *topos* qui concerne le devoir de transmettre et de diffuser son savoir. Ce *topos* d'ascendance biblique et classique, comme l'a remarqué, entre autres, Ernst Robert Curtius (1986, p. 158-162), appartient aux textes épiques ainsi qu'aux romans avec des aboutissements divers (Boutet, 1993, p. 18-19).

Plusieurs textes médiévaux partagent ce *topos* qui caractérise les romans antiquisants (« sage et de sens apendant » selon Jean Bodel (Saisnes, p. 7)) comme le *Roman de Thèbes* (« Qui saiges est nel deit celer », v. 1 ; 1890. p. 1) et le *Roman de Troie*, qui attribue explicitement ce dicton à Salomon (« Salemon nos enseignes et dit / e sil list om en son escrit / que nus ne deit son sen celer », v. 1-3 ; 1904, p. 1 ; voir aussi *Französische Literaturästhetik*, 1969, p. 23, 24). Ensuite, Chrétien de Troyes transfère le *topos* sur le roman arthurien, comme l'atteste le prologue d'*Erec* cité plus haut (Chrétien de Troyes, 1994, p. 3)²², et le même *topos* se retrouve dans de nombreux romans, tels que *Athis et Prophilias* (v. 1-4 ;

²¹ Pour l'interprétation du verbe *reveler* cf. Gresti, 2018, p. 56-57.

²² Voir aussi Chrétien de Troyes, 1977, p. 1 ; *Französische Literaturästhetik*, 1969, p. 29-30.

1912, p. 1) et *Durmart le Gallois* (v. 1-6 ; 1966, p. 1)²³ qui incluent une controverse bien connue et une nouvelle restriction du public, ou encore *Guillaume de Palerme* (v.1-14).

Dans une série notable de vers ce dernier développe le motif de la nécessité de diffuser le savoir, comme l'image évangélique du trésor caché (*Guillaume de Palerme*, 1876, p. 1). Le texte s'ouvre sur une affirmation qu'on pourrait considérer être une véritable citation des romans antiquisants ou de Marie de France, insistant sur l'impératif de ne pas cacher son savoir mais de le faire connaître à tous afin qu'il devienne une source de bien et de profit pour la société humaine :

Nus ne se doit celer ne taire,
 S'il set chose qui doie plaire,
 K'il ne le desponde en apert ;
 Car bien repont son sens et pert
 Qui nel despont apertement
 En la présence de la gent.
 Por ce ne voel mon sens repondre
 Que tôt li mauvais puissent fondre,
 Et cil qui me vaurront entendre
 I puissent sens et bien aprendre ;
 Car sens celés qui n'est ois
 Est autresi, ce m'est avis,
 Com maint trésor enfermé sont,
 Qui nului bien ne preu ne font,
 Tant comme il soient si enclos.
 Autresi est de sens repos :
 Por ce ne voel le mien celer,
 Ançois me plaist a raconter,
 Selonc mon sens et mon mémoire,
 Le fait d'une ancienne estoire
 Qui en Puille jadis avint
 A un roi qui la terre tint.
 (v. 1-22, *Guillaume de Palerme*, 1966, p. 1)

Le motif prôné par ce prologue concerne l'*Escoufle* de Jean Renart et il apparaît également dans le *Roman de Violette* (v. 1-18) de Gerbert de Montreuil (1928, p. 3)²⁴ qui le propose et l'élabore dans la dialectique savoir/richeesse. Il entraîne donc la chanson de geste, le roman antiquisant, le roman arthurien et le roman prétendu « réaliste ». En outre le motif implique d'autres genres littéraires tels que les célèbres *Lais* (v. 1-8) de Marie de France (1968, p. 1) ou le court poème didactique *Roman des eles* (v. 1-10) de Raoul de Houdenc (1983, p. 33)²⁵. La reprise intertextuelle ne se fait pas de manière répétitive, excluant toute originalité ou intention critique ; il n'est pas rare, en effet, que les différents auteurs, par exemple Marie de France, apportent « de lur sens le surplus », intégrant dans leur texte un *topos* très répandu, dont l'inertie est vivifiée et recontextualisée de manière originale avec une volonté d'émulation.

²³ Voir aussi *Französische Literaturästhetik*, 1969, p. 40, 47.

²⁴ *Ibid.*, p. 56-57.

²⁵ *Ibid.*, p. 66, 82.

C'est justement Marie de France qui superpose le même *topos* sapiential à la matière bretonne et revendique pour cette matière la même valeur pédagogique didactique éducative que les romans classiques (Roncaglia, 1974, p. 56-67) :

Qui Deus a duné esciënce
 e de parler bone eloquence,
 ne s'en deit taisir ne celer,
 ainz se deit voluntiers mustrer.
 Quan uns granz biens est mult oiz,
 dunc a primes est il fluriz,
 e quant loëz est de plusurs,
 dunc a espandues ses flurs.
 (*Prologue*, v. 1-8 ; Marie de France, 1990, p. 22-23)

Qui possède la science et l'éloquence ne doit pas taire, ni cacher ses qualités, il doit au contraire les faire connaître et les faire ouïr à tout le monde. Avec les mots *esciënce*, *eloquence*, avec l'obligation de ne pas *taisir* ni *celer*, Marie souligne l'importance de la diffusion du savoir et de le faire 'ouïr', pour obtenir de bons résultats et des louanges. Ce sont des expressions répétées des romans antiques à Marie de France en passant par *Guillaume de Palerme*, et qui trouvent déjà un usage significatif dans une chanson de geste, comme *Aymeri de Narbonne* de Bertrand de Bar sur Aube, qui fait allusion à sa science et définit sa chanson comme une œuvre dont on peut tirer *sens* et *exemple* :

A ceste estoire dire me plest entendre,
 Ou l'en puet molt sens et essenplc prendre ;
 Si vueil un pou de m'esciënce espendre,
 Por ce que cil si fet trop a reprendre
 Qui set le sens et ne le veut aprendre,
 Car sens reponz, ce vos di sanz mesprendre,
 Senble le feu que l'en cuevre de cendre,
 Qui desoz art et flanbe ne puet rendre ;
 Et por ice dirai, sanz plus atendre,
 Del plus preudome qui fust puis Alixandre.
 Très bien le sevent li gregnor et li mendre ;
 Por ce fet mieuz la chançon a entendre
 Qu'cle est de haute estoire.
 (v. 1-8, Gallé, 2007)

L'image du trésor caché rappelle la parabole évangélique de la monnaie qui ne doit pas être enterrée ou de la lampe qu'on ne doit pas mettre sous le boisseau (Mt 25, 14-18 ; Mc, 4,21 ; Lc 8, 16-18 : *Biblia*, 2007, p. 1566, 1622) et il est bien connu même dans la poésie des troubadours (cf. Sordello, 1954, p. CLXX-CLXXI, 200, 253).

Ce *topos* est certainement parmi les plus répandus. Il permet d'affirmer la vérité et l'utilité de toute écriture, et donc d'annuler les traits indiqués comme pertinents seulement pour la matière épique, sous le signe de l'utilité de toute écriture, pour laquelle l'auteur du *Partonopeu de Blois* invoque même l'autorité de saint Paul :

sains Pols, li maistre de la gent,
 nos dist en son eseignement
 que quanqu'est es livres escrit,
 tot i est por nostre profit.
 (v. 95-98)²⁶

Le topos du temps et des saisons

Si le *topos* sapiencial est d'origine livresque, un motif d'origine naturelle pourtant stéréotypé est le *topos a tempore* qui se relie aux enseignements rhétoriques, l'*exordium a tempore*, la *Natureingang*. Il peut être inséré dans le prologue ou dans ses environs immédiats. Ce type de début intéresse la lyrique, l'épique et le roman. Comme l'a écrit Paul Zumthor, le type provient du « registre lyrique » (Zumthor, 2000, p. 388 ; Payen, 1984, p. 199-200). Il a connu une large utilisation chez les troubadours et les trouvères qui en ont tiré des effets psychologiques, rehaussant et mettant en valeur le rapport entre leur situation intérieure et l'approche saisonnière, surtout mais pas seulement, du printemps (Dragonetti, 1960, p. 160-192). Il implique toute une série de « noyaux sémiques » (Martin, 2017, p. 242) de dérivation lyrique comme le chant des oiseaux, les fleurs, les plantes, le jardin, le pré, la rosée, l'herbe, etc.

Dans le roman français on utilise ce *topos* à la fois comme un artifice pour commencer le récit et comme un élément de transition, de *transitio*, entre le prologue et la *narratio*. C'est ainsi que le motif saisonnier apparaît dans le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, après un long préambule d'environ soixante-dix vers avec *sententia*, dédicace, indication du sujet :

Ce fu au tans qu'arbre florissent,
 fueillent boschaige, pré verdissent,
 et cil oisel an lor latin
 dolcemant chantent au matin
 et tote riens de joie anflame.
 (v. 69-73, Chrétien de Troyes, 1994, p. 687)²⁷

Le motif printanier convient parfaitement au début d'une œuvre : il projette le texte dans une perspective de bonne réalisation finale, dans une perspective favorable à la création poétique de même que la saison printanière est propice à la renaissance de la nature. « L'adaptation du motif printanier », suivant Paul Zumthor, « participe au dynamisme du récit, il surgit d'une invention sans cesse renouvelée, dans un espace ouvert, où règne une liberté apparemment souveraine » (Zumthor, 2000, p. 405).

En ce qui concerne strictement le prologue ou le début de la narration, l'utilisation de ce motif, doublé de celui du *locus amoenus*, se trouve déjà dans les textes épiques (Martin, 2017, p. 242-245), introduit par la formule ou l'expression temporelle commune au domaine de la fable, « Ce fu en / ce fu a ». L'auteur du *Charroi de Nîmes*, par exemple, après s'être assuré l'attention du public, souhaitant l'aide divine, fait l'éloge de sa chanson et en annonce le sujet. Tout de suite, il introduit la véritable narration avec une indication saisonnière :

²⁶ *Französische Literaturästhetik*, 1969, p. 52, cf. aussi Badel, 1975, p. 93.

²⁷ Voir aussi Chrétien de Troyes, 1979, p. 7.

Ce fu en mai, el novel tens d'esté :
 fueillissent gaut, reverdissent li pré,
 cil oisel chantent belement et soé.
 (v. 14-16, *Charroi de Nîmes*, 1972, p. 59)

Cette modalité d'exorde a connu un intérêt et une fortune considérables au point que l'on peut parler de véritable citation d'un texte dans l'autre. C'est « un effet [...] d'allusion précise et de citation » que Zumthor souligne (2000, p. 405) à propos de la *Prise d'Orange*. Cette chanson après l'appel au public et l'éloge de la chanson, suivant une formulation presque identique à celle du *Charroi*, débute par une nuance lyrique évoquant le printemps et le mois de mai par des résonances qu'on dirait troubadouresques :

Ce fu en mai, el novel tens d'esté ;
 florissent bois et verdissent cil pré,
 ces douces eves retraient en canel,
 cil oisel chantent doucement et soëf.
 (v. 38-41, *Prise d'Orange*, 1967, p. 43)

Il s'agit, évidemment des formules répétées avec lesquelles le passage du *Conte du Graal* relatif à Perceval montre des parallèles littéraires, mais dans la *Prise*, plus que dans le texte précédent, le *topos* printanier est moins gratuit, parce qu'il éveille en Guillaume le souvenir du temps heureux qu'il avait vécu en France (v. 44-53, *Prise d'Orange*, 1967, p. 45 ; Zumthor, 2000, p. 388-389).

Aussi la première laisse des *Nerbonnais* résonne des mêmes éléments enrichis d'autres références saisonnières :

Ce fu a pasques, une feste hautor.
 biaux fu li tans ; replandissent li jor,
 ces eues doces reperent en vigor,
 Foillissent bois et traient a verdor,
 Cil oisselet chantent par grant doçor,
 Chevalerie quierent tornoïeor,
 Dame qui aime a plus fresche color
 Et mielz se vest et de plus bel ator.
 Ce dit la jeste, so sevent li plussor,
 Et bien devise qui furent li mellor :
 Charles de France, le maïnne empereor,
 tint cort moût riche a Paris par vigor.
 (Suchier, 1895, p. 1-2)

La conjonction du printemps et des exploits chevaleresques, la référence à la fête de Pâques, à l'amour et au motif de la coquetterie féminine sont des traits qui appartiennent évidemment au décor romanesque et lyrique. Le beau temps, la saison printanière invitent à la joie, ils annoncent un bon commencement auquel devrait suivre une bonne conclusion de l'œuvre soit du point de vue rhétorique soit du point de vue didactique. L'allusion aux grandes fêtes printanières du calendrier chrétien – Pâques, Pentecôte, As-

cension qui coïncident avec la mise en place des grandes cours plénières – est aussi présent dans les chansons que dans les romans.

Le cadre printanier, parsemé de nuances lyriques avec un lien explicite au thème de l'amour, est commun au soi-disant prologue de *Gui de Nanteuil* de la Bibliothèque de Saint-Marc de Venise :

A cel dos tens et gai, che la rose est florixe
e erbecte punsent, arboreus revedixe
e i oseus çantent dolce por bois et po[r] larixe,
retorne amor.
(Cavaliere, 1958, p. 37)

Les passages des œuvres citées (*Conte du Graal*, *Charroi de Nîmes*, *Prise d'Orange*, *Les Narbonnais*) se rapprochent du prologue du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris, qui, après une longue digression gnomique sur la valeur du rêve, raconte la situation dans laquelle il a composé son roman, en donne le titre, et fait l'éloge du sujet de son œuvre. Tout de suite il commence son conte par une large profusion d'éléments qui se rattachent au motif saisonnier et qui se mêlent ouvertement à l'état psychologique du narrateur. Guillaume remplace avec une marque plus subjective l'impersonnalité de la formule féerique « ce fu au tens » utilisée par Chrétien et les chansons de gestes : c'est lui en personne, Guillaume, qui en tant que personnage-narrateur, définit le temps du début :

Avis m'iere qu'il estoit mais,
il a ja bien .v. anz ou mais,
qu'en may estoie, ce sonjoie,
el tens enamoureux, plain de joie,
el tens ou toute rien s'esgaie,
que l'en ne voit buisson ne haie
qui en may parer ne se veille
et covrir de novele fuelle.
(v. 45-52, Guillaume de Lorris et Jean de Meun, 1976, p. 2-3)

La description est enrichie par l'insertion de plusieurs éléments qui caractérisent le tableau printanier : le mois de mai est le temps de l'amour et de la joie, les arbres, les bois et les prairies renaissent, la rosée mouille l'herbe, reviennent les couleurs, les oiseaux, parmi eux le rossignol, reprennent leurs chants, etc. Le temps et le lieu reflètent l'esprit du protagoniste, projeté vers la joie et avide d'aventure. Structurellement, dans le *Roman de la Rose*, le motif saisonnier occupe, comme dans *Perceval* et dans le *Charroi de Nîmes*, une position de passage de l'*incipit* au véritable début de la narration, mais il est l'objet d'un développement incomparablement plus grand et d'une intégration plus marquée et étendue dans la narration.

De même, l'auteur anonyme de *Girart de Roussillon*, lui aussi, confie à la reverdie le commencement de sa narration :

Es vos passat iveir, marc et febrer,
vient estiuz, que florissent cist verder,
a laudor juglar cevaler
tres er sunt remasut sen freite e ner,

Sestu, mongres corteiz, clerz de moster,
 s'estaveit desoz l'ombre d'un auliver,
 e fermat en son cuer un cosier.
 [...]
 Ce fu a Pentecoste, el printanz gai.
 (v. 20-22, 30, *Girart de Roussillon*, 1993, p. 42-45)²⁸

Dans ce prologue le motif printanier, doublé de l'appel à l'écoute, y apparaît comme le début du prologue et du véritable récit à la fois (« Es vos »). Mais « ce qui est plus original ici est le parallèle entre le temps de l'écriture du poème et celui de son déroulement » (*Girart de Roussillon*, 1993, p. 45 note).

L'expression peut être utilisée à la fois comme formule de début tout court et comme formule qui dans le prologue marque le passage au véritable récit, en tout cas les composants formels ne changent pas : en particulier « début de l'histoire et genèse du texte » y coïncident (Baumgartner, 1984).

En tant qu'élément de départ d'une œuvre, dans une position d'*incipit*, qui se rapproche de celle des chansons lyriques, le motif saisonnier est mis en valeur d'une manière magistrale et variée par Adenet le roi dans son *Buevon de Conmarchis* :

Ce fu au tens d'esté, si comme au mois de mai,
 k'en maint liu resplendissent cler dou soleil li rai
 et que arbre florissent et pré sont vert et gai.
 (v. 1-3, Adenet le Roi, 1956, p. 41)

Avec des tons qui peuvent rappeler la chanson *Lanquan li jorn son lonc en may* du troubadour Jaufré Rudel (1974, p. 12), Adenet le trouvère reprend le même motif lorsqu'il commence la véritable narration :

En esté quant li jor sont bel et lonc et cler
 que la rose est florie et bele esgarder.
 (v. 53-54, Adenet le Roi, 1956, p. 42)

Dans *Buevon de Conmarchis* Adenet utilise donc les deux fonctions du *topos* saisonnier soit comme une composante du prologue au sens strict, soit comme véritable début de la narration. Par contre dans *Berthe au pies grans* il se borne plutôt à la première fonction dans laquelle convergent le temps de l'écriture du poème et celui de son déroulement :

A l'issue d'avril un tans douc et joli,
 que herbeletes pongent et préee sont raverdi
 et arbrissel desirent qu'il fussent parflori.
 (v. 1-3, Adenet le Roi, 1963, p. 54)²⁹

Dans les œuvres d'Adenet, le motif saisonnier est inséré plus succinctement que dans le *Roman de la Rose*. Il est plus proche de *Perceval* et du *Charroi de Nîmes*, mais contraire-

²⁸ Voir aussi *Französische Literaturästhetik*, 1969, p. 3.

²⁹ *Ibid.*, p. 17-18.

ment à ces deux textes, il est le vrai début du prologue et non une forme intermédiaire de *transitio* du prologue au récit.

CONCLUSION

Beaucoup de formules mentionnées ne sont pas exclusives de l'un ou l'autre type de prologue. Elles apparaissent comme des clichés du prologue ainsi que d'autres parties d'une œuvre narrative dans des textes de type différent. Bien que traitées avec des nuances différentes, elles appartiennent à toutes les catégories narratives. Au Moyen Âge il y a une espèce de dépôt ou de réserve de formules auquel les divers auteurs puisent les modes liminaires, en les réinterprétant et les adaptant à leurs œuvres individuelles. L'analyse effectuée sur un échantillon suffisamment large confirme la présence de phénomènes d'hybridation, d'interférence, de proximité et d'attraction d'un genre à l'autre. Le prologue constitue une partie privilégiée de l'œuvre pour la mise en place et la vérification de ces mélanges de thèmes, motifs, et *topoi*. Les aspects rhétoriques et scolaires, appris et imitables, côtoient les aspects issus de la tradition orale qui sont plus libres et personnels. En particulier dans le prologue se mêlent aspects appris et aspects mémoriels qui se répètent d'un texte à l'autre dans une voie inertielle mais aussi de manière délibérée et consciente.

Sous un angle global l'étude comparée des prologues littéraires met en lumière l'existence d'un « sentiment commun » (Dragonetti, 1960, p. 169) aux auteurs de divers textes narratifs épiques et romanesques ou de récits brefs tels que le fabliau et le *lai*. Une analyse synchronique des prologues de tous ces domaines aide à mieux apprécier la circulation et la superposition d'éléments communs, et leur adaptation à tel ou tel type d'œuvre. Elle témoigne de l'existence d'une chaîne qui traverse les différents textes, qui implique et met en contact des textes de genres différents en les unissant de telle sorte qu'on peut parler de traits partagés par tous les genres. Ce type d'analyse 'ouverte' met également en évidence les distances, les modifications et les différences d'utilisation, mais elle rehausse à la fois les convergences et les coïncidences, les reprises, les interférences mutuelles et les contacts entre genres littéraires.

Par ailleurs le discours sur les phénomènes intertextuels – tels que l'*auctoritas* littéraire, le *topos*, l'allusion, la citation – engage la majorité des textes mais il reste assez flou et peut-être un peu insaisissable, pas toujours définissable de manière précise. Tous ces aspects – l'affirmation d'une *auctoritas*, la référence intertextuelle, l'imitation de mêmes tournures, les *topoi* des préambules – indiquent une relation complexe. Ils suggèrent l'existence d'un lien entre beaucoup d'auteurs et de textes, qui revitalise l'inertie des lieux communs. Ainsi est mise en valeur la pratique et le 'métier' des écrivains médiévaux, qui invite à réfléchir sur leur art dans son ensemble. En effet ils possèdent un « art du prologue » au sens d'« art » indiqué par Jean Rychner à propos des jongleurs, qui caractérise tous les genres narratifs. Ils ont une conscience de l'usage de la littérature et de l'écoulement de la littérature à partir de la littérature, ce qui amène par conséquent à mettre en valeur le soin avec lequel les auteurs médiévaux ont abordé la création littéraire.

Enfin, au-delà de la répétition inertielle des *topoi* de la tradition rhétorique, ancienne et récente, les aspects intertextuels envisagés suggèrent une connaissance mutuelle et ac-

tive entre les écrivains médiévaux qui résonne à travers une série d'échos et de références entre des œuvres différentes, remettant en question l'idée de frontières nettes et étanches attribuables à la chanson de geste notamment. On reconnaît une sorte de dialogue dont l'identification contribue à une lecture plus consciente et éclairée, et constitue l'une des raisons de l'intérêt qu'ils ont connu au Moyen Âge et qu'ils conservent encore aujourd'hui.

Références

Sources primaires

- ADENET LE ROI (1956), *Les œuvres d'Adenet le Roi*. Tome II : *Buevon de Conmarchis*, éd. Albert Henry, Brugge, De Tempel [réimpr. Genève, Slatkine, 1996].
- ADENET LE ROI (1956), *Les œuvres d'Adenet le Roi*. Tome III : *Les enfances Ogier*, éd. Albert Henry, Brugge, De Tempel [réimpr. Genève, Slatkine, 1996].
- ADENET LE ROI (1963), *Les œuvres d'Adenet le Roi*. Tome IV : *Berte aus grans piés*, éd. Albert Henry, Bruxelles, Presses universitaires de Bruxelles ; Paris, Presses universitaires de France [réimpr. Genève, Slatkine, 1996].
- ADENET LE ROI (1971), *Les œuvres d'Adenet le Roi*. Tome V : *Cleomadès*, éd. Albert Henry, Bruxelles, Presses universitaires de Bruxelles ; Paris, Presses universitaires de France [réimpr. : Genève, Slatkine, 1996].
- Anseïs de Carthage* (1892), *Anseïs von Karthago*, herausgegeben von Johann Alton, Tübingen, Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart.
- Athis et Procelias* (2006), *Li romans d'Athis et Procelias*, édition du manuscrit 940 de la Bibliothèque Municipale de Tours, publié par Marie-Madeleine Castellani, Paris, Champion.
- Aymeri de Narbonne* (2007), *Aymeri de Narbonne*, édité par Hélène Gallé, Paris, Champion, coll. « Les classiques français du Moyen Âge ».
- BENOÎT DE SAINTE-MAURE (1904), *Le Roman de Troie* par Benoît de Sainte Maure, publié d'après tous les manuscrits connus par Léopold Constans, t. 1, Paris, Didot.
- BRUNETTO LATINI (1975), *Li livres dou Tresor*, édition critique par Francis J. Carmody, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1948, réimpr. Slatkine reprint, Genève.
- Biblia* (2007⁵), *Sacra iuxta vulgatam versionem*, adiuvantibus B. Fischer - H. I. Frede - I. Gribomont - H. F. D. Sparks - W. Thiele, recensuit Robertus Weber, praeparavit Roger Gryson, Stuttgart.
- Chanson de Roland* (1989), *La Chanson de Roland*, Édition critique par Cesare Segre, Nouvelle édition refondue, Traduite de l'italien par Madeleine Tyssens, Introduction, texte critique, variantes de O, index des noms propres, Glossaire établi par Bernard Guidot, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 2003.
- Charroi de Nimes* (1972), *Le Charroi de Nimes, chanson de geste du XII^e siècle*, éditée d'après la rédaction AB, avec introduction, notes et glossaire par Duncan McMillan, Paris, Klincksieck.
- CHRÉTIEN DE TROYES (1975), *Cligès*, publié par Alexandre Micha Paris, Champion, coll. « Classiques Français du Moyen Âge ».
- CHRÉTIEN DE TROYES (1977), *Erec et Enide*, publié par Mario Roques, Paris, Champion, coll. « Classiques Français du Moyen Âge ».
- CHRÉTIEN DE TROYES (1979), *Le conte du Graal (Perceval)*, t. I, publié par Félix Lecoy, Paris, Champion, coll. « Classiques Français du Moyen Âge ».
- CHRÉTIEN DE TROYES (1994), *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Daniel Poirion, avec la collaboration d'Anne Berthelot, Peter F. Dembowski, Sylvie Lefèvre, Karl D. Uitti et Philippe Walter, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

- DANTE (1996), Dante, *Œuvres complètes*, traductions nouvelle revue et corrigée, avec un index des noms de personnes et de personnages sous la direction de Christian Bec, traductions de Christian Bec [et al.], Paris, Librairie générale française, Le livre de poche, « La pochothèque ».
- DOUIN DE LAVESNE (1974), *Trubert. Fabliau du XIII^e siècle. Édition avec introduction, notes et glossaires*, édition avec introduction, notes et glossaire par G. Raynaud de Lage, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français ».
- Durmart le Galois (1966), *Durmart de Galois, roman arthurien du treizième siècle*, publié par Joseph Gildea, Villanova Pennsylvania, The Villanova Press.
- Entrée d'Espagne (2007), *L'Entrée d'Espagne. Chanson de geste franco-italienne*, Réimpression anastatique d'Antoine Thomas avec une préface de Marco Infuna, 2 volumes, Florence, Olschki.
- Französische Literaturästhetik (1969), *Französische Literaturästhetik des 12. und 13. Jahrhunderts. Prologe - Exkurse - Epiloge*, ausgewählt von Ulrich Mölk, Tübingen, Niemeyer.
- GERBERT DE MONTREUIL (1928), *Le roman de la violette ou de Gérard de Nevers* par Gerbert de Montreuil, publié par Douglas Labaree Buffum, Paris, Champion.
- Girart de Roussillon (1993), *La chanson de Girart de Roussillon*, trad., prés. et notes de Micheline Combarieu de Grès & Gérard Gouiran, Paris, Librairie générale française, Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques ».
- GUILLAUME DE LORRIS & JEAN DE MEUN (1976), *Le roman de la rose*, publié Félix Lecoy, t. I, Paris, Champion, « Classiques Français du Moyen Âge ».
- Gui de Nanteuil (1958), A. Cavaliere, *Il Prologo marciano del Gui de Nanteuil*, Napoli, Giannini.
- Guillaume de Palerme (1876), *Guillaume de Palerme*, publié d'après le manuscrit de la Bibliothèque de l'Arsenal à Paris par Henri Michelant, Paris, 1876, repr. New York/London, 1966.
- JAUFRE RUDEL (1974), *Les chansons de Jaufre Rudel*, éditées par Alfred Jeanroy, deuxième édition revue, Paris, Champion, coll. « Classiques Français du Moyen Âge ».
- JEAN BODEL (1965), *Les Fabliaux*, Pierre Nardin (éd.), Paris, Nizet.
- JEAN BODEL (1989), *Jehan Bodel, La chanson des Saisnes*, Annette Brasseur (éd.), Genève, Droz.
- JEAN DE MEUN (1952), *Boethius « De consolatione » by Jean de Meun*, V.L. Dedeck-Héry (éd.), *Mediaeval Studies*, vol. 14, p. 165-275.
- JEHAN MAILLART (1974), *Le roman du Comte d'Anjou*, édité par Mario Roques, Paris, Champion, coll. « Les classiques français du Moyen Âge ».
- JEAN RENART (1894), *L'Escoufle. Roman d'aventure* publié [...] par Henri Michelant & Paul Meyer, Paris, Didot, 1894 (rist. New York/Londres, Johnson Repr. Corporation- Johnson Repr. Company, 1968).
- JEAN RENART (1979), *Le lai de l'ombre*, par Félix Lecoy, Paris Champions, coll. « Les classiques français du Moyen Âge ».
- JEAN RENART (1962), *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, éd. par Félix Lecoy, Paris, Champion, « Classiques Français du Moyen Âge ».
- JEAN RENART (1974), *L'escoufle. Roman d'aventure*. Nouvelle éd. [...] par Frank Sweetser, Paris/Genève, Droz, coll « Textes littéraires français ».
- MARIE DE FRANCE (1990), *Lais de Marie de France*, traduits, présentés et annotés par Laurence Harf-Lancner. Texte édité par Karl Warnke, Paris, Librairie générale française (Le livre de poche, 4523, coll. « Lettres gothiques »).
- Narbonnais (1965), *Les Narbonnais*, Chanson de geste, publiée pour la première fois Hermann Suchier, tome premier, New York/Londres, Johnson Reprint Co. [Paris, Didot, 1898].
- PAÏËN DE MAISIÈRES (1911), *La damoisele a la mule (La mule sanz fraïn)*, conte en vers du cycle arthurien, nouvelle édition critique [...] par Boleslas Orłowski, Paris, Champion.
- Prise (1967), *Prise d'Orange*, Chanson de geste de la fin du XII^e siècle, éditée d'après la rédaction AE avec introduction, notes et glossaire par Claude Régner, Paris, Klincksieck.

- Proverbes au vilain* (1925), *Proverbes au vilain antérieurs au XV^e siècle*, éd. par Joseph Morawski, Paris, Champion, coll. « Classiques Français du Moyen Âge ».
- RAOUL DE HODENC (1984), Timmel Mihm Madelyn, *The Songe d'Enfer of Raoul de Houdenc*, An Edition Based on All the Extant Manuscripts, Tübingen, Niemeyer.
- RAOUL DE HOUDENC (1983), *Le roman des eles - The anonymous Ordene Chevalerie*, éd. par Keith Busby, Amsterdam, Philadelphia, J. Benjamins.
- Richars li Biaus* (1983), *Richars li Biaus, Roman du XIII^e siècle*, édité par Anthony J. Holden, Paris, Champion, coll. « Les classiques français du Moyen Âge ».
- Roman de Thèbes* (1890), *Le roman de Thèbes*, publié d'après tous les manuscrits par Léopold Constans, t. I, Paris, Didot.
- SORDELLO (1954), *Le poesie*, nouvelle édition critique avec étude introductive, traductions, notes et glossaire sous la direction de Marco Boni, Bologne, Palmaverde.
- VIRGILE (2013), *Énéide Aeneis*, chants I-VI, texte établi par Jacques Perret, introduction, traduction et notes par Paul Veyne, Paris, Les belles lettres, coll. « Classiques en poche ».

Bibliographie secondaire

- ARBUSOW Leonid (1948), *Colores Rhetorici. Eine Auswahl rhetorischer Figuren und Gemeinplätze als Hilfsmittel für akademische Übungen an mittelalterlichen Texten*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- BADEL Pierre-Yves (1975), « Rhétorique et polémique dans les prologues de romans au Moyen Âge », *Littérature*, n° 20, p. 81-94.
- BAUMGARTNER Emmanuèle & HARF Laurence (2002), *Seuils de l'œuvre dans la littérature médiévale*, 2 volumes, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle.
- BAUMGARTNER Emmanuèle (1984), « Texte de prologue et statut du texte », dans *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin. Actes du 9^e Congrès international de la Société Rencesvals*, Modène, Mucchi, p. 465-473.
- BOUTET Dominique (1993), *La chanson de geste. Formes et significations d'une écriture épique au Moyen âge*, Paris, PUF.
- BOUTET Dominique (2019), *L'Épique au Moyen Âge. D'une poétique de l'Histoire à l'historiographie*, Paris, Champion, coll. « Essais sur le Moyen Âge ».
- BRAET Herman (1975), *Le songe dans la chanson de geste au XII^e siècle*, Ghent, Blandijnberg, coll. « Romanica Gandensia ».
- BRATU Cristian (2015), « Prologues as "Locus Auctoris" in Historical Narratives: An Overview from Antiquity to the Middle Ages », *Mediaevistik*, vol. 28, p. 47-65.
- CERQUIGLINI Bernard (1981), *La parole médiévale. Discours, syntaxe, texte*, Paris, Minuit, coll. « Propositions ».
- CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline (2020), « Armes et amours. Forme mémorielle et réécriture du Moyen Âge à la Renaissance », dans Todd Reeser & David LaGuardia (dir.), *Théories critiques et littérature de la Renaissance. Mélanges offerts à Lawrence Kritzman*, Paris, Garnier, p. 313-326.
- CONTE Gian Biagio (1974), *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Turin, Einaudi.
- CROIZY-NAQUET Catherine (2001), « Prologues et épilogues dans quelques textes historiques du XIII^e siècle », *Prologues et épilogues dans la littérature du Moyen Âge (Bien dire et bien apprendre)*, n° 19, p. 77-90.
- CURTIUS Ernst Robert (1986), *La littérature européenne et le Moyen-Age latin*, traduit de l'allemand par Jean Bréjoux, 2 volumes, Paris, Presses universitaires de France (éd. originale 1948).
- DAMIAN-GRINT Peter (1999), *The New Historians of the Twelfth-century Renaissance: Inventing Vernacular Authority*, Boydell, Woodbridge.

- DRAGONETTI Roger (1960), *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise, Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Brugge, De Tempel.
- FARAL Edmond (1971), *Les arts poétiques du XII^e et XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire au moyen âge*, Paris, Champion (1^{re} éd. 1923).
- GALLAIS Pierre (1964, 1970), « Recherches sur la mentalité des romanciers français du Moyen Âge », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 7, 1964 p. 479-493 et n° 13, 1970, p. 333-347.
- GRESTI Paolo (2018), « Esperienze di un traduttore dell'Entrée d'Espagne », *Francigena*, n° 4, p. 55-62.
- GROSSEL Marie-Geneviève (2001), « Prologues et épilogues dans les 'Miracles Notre Dame' de Gautier de Coinci », dans *Prologues et épilogues dans la littérature du Moyen Âge (Bien dire et bien apprendre, n° 19)*, p. 111-122.
- GSTEIGER Manfred (1959), « Note sur les préambules des chansons de geste », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 2, p. 213-220.
- HUNT Tony (1970), « The rhetorical background to the Arthurian prologue: tradition and the old French vernacular prologues », *Forum for modern language studies*, 6, p. 1-23 (réimpr. dans *Arthurian romance, Seven essays*, éd. par Douglas David Roy Owen, Scottish Academic Press, Edinburgh, 1970, p. 1-23).
- HUNT Tony (1972), « Tradition and originality in the prologues of Chrétien de Troyes », *Forum for Modern Languages Studies*, n° 8, p. 320-344.
- HUNT Tony (1994), « Chrétien's Prologue reconsidered », dans *Conjunctures: Medieval Studies in Honor of Douglas Kelly*, éd. par Keith Busby & Norris J. Lacy, Amsterdam, Rodolph, p. 153-168.
- JUNG Marc-René (1971), *Étude sur le poème allégorique en France au Moyen Age*, Berne, Francke.
- KIBLER, William W. (1984), La « chanson d'aventures », dans *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin. Actes du 9^e Congrès international de la Société Rencesvals*, Modena, Mucchi, p. 509-515.
- KÖHLER Erich (1974), *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois : études sur la forme des plus anciens poèmes d'Arthur et du Graal*, traduit de l'Allemand par Eliane Kaufholz, préface de Jacques Le Goff, Paris, Gallimard.
- LAGORGETTE, Dominique (2001) « Prologues et épilogues dans quelques recueils de récits brefs en moyen français », dans *Prologues et épilogues dans la littérature du Moyen Âge (Bien dire et bien apprendre, n° 19)*, p. 139-147.
- LIMENTANI Alberto (1977), *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*, Turin, Einaudi.
- LOSSE Deborah N. (1994), *Sampling the Book: Renaissance Prologues and the French Conteurs*, Lewisburg/Londres/Toronto, Becknell University Press, Associated University Presses.
- MARCELLO-NIZIA Christiane (1984), « L'historien et son prologue : forme littéraire et stratégie discursive », dans Daniel Poirion (dir.), *La Chronique et l'histoire au Moyen Âge : colloque des 24 et 25 mai 1982*, Paris, s.n., p. 13-25.
- MARTIN Jean-Pierre (1987), « Sur les prologues des chansons de geste : structures rhétoriques et fonctions discursives », *Le Moyen Âge*, n° 93, p. 185-201.
- MARTIN Jean-Pierre (2000), « Sur trois modèles de prologues médiévaux : le statut du texte littéraire », dans Anne Chamayou (éd.), *Éloge de l'adresse*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Cahiers scientifiques de l'Université d'Artois », p. 27-44.
- MARTIN Jean-Pierre (2017), *Les motifs dans la chanson de geste. Définition et utilisation (Discours de l'épopée médiévale I)*, Paris, Champion.
- MENEGALDO Silvere (2001), « Quand le narrateur est amoureux : prologues et épilogues « lyriques » dans le roman de chevalerie en vers aux XII^e et XIII^e siècles », *Prologues et épilogues dans la littérature du Moyen Âge (Bien dire et bien apprendre, n° 19)*, p. 149-165.

- MENEGALDO Silvère (2009), « Adenet le Roi tel qu'en ses prologues », *CRMH - Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, n° 18, p. 309-328.
- MENGALDO Pier Vincenzo (2015), « Allusione e intertestualità : qualche esempio », *Strumenti critici*, vol. XXX, n° 3, p. 381-404.
- MENGALDO Pier Vincenzo (2018), « Intertestualità e τόποι », dans Id., *Com'è la poesia*, Rome, Carocci, p. 95-109.
- MORAN Patrick (2012), « Le texte médiéval existe-t-il ? Mouance et identité textuelle dans les fictions du XIII^e siècle », dans Cécile Le Cornec, Anne Rochebouet & Anne Salamon (éds), *Le Texte médiéval. De la variante à la recréation*, Paris, PUPS, p. 13-25.
- MORAN, Patrick (2018), « Genres médiévaux et genres médiévistes : l'exemple des termes *chanson de geste* et *épopée* », *Romania*, tome 136, p. 38-60.
- MORATO Nicola (2021), « *Armi & amori nella tradizione del testo. Da Chrétien de Troyes al Roman de Guiron* », *Critica del testo*, n° XXIV / 2, p. 9-30.
- OLLIER Marie-Louise (1974), « The author in the text: the prologues of Chrétien de Troyes », *Yale French studies*, n° 51, p. 26-41.
- PASQUALI Giorgio (1994), *Arte allusiva*, dans *Pagine stravaganti di un filologo*, Vol. II. *Terze pagine stravaganti. Stravaganze quarte e supreme*, Carlo Ferdinando Russo (éd.), Florence.
- PAYEN Jean Charles (1984), *Littérature française. 1. Le Moyen Age*, Paris, Arthaud.
- PERON Gianfelice (1979), « Continuità retorica e innovazione poetica nel prologo dei romanzi francesi medievali », dans *Retorica e poetica : atti del 3. Convegno italo-tedesco : Bressanone*, Daniela Goldin (éd.), Gianfranco Folena (préface), Padoue, Liviana, p. 181-215 coll. « Quaderni del Circolo Filologico Linguistico Padovano ».
- PERON Gianfelice (1981), « L'élaboration rhétorique du prologue dans les chansons de geste », dans VIII *Congreso de la Société Rencesvals (Pamplona - Santiago de Compostela, 15-25 agosto 1978)*, Pampelune, Institución Principe de Viana, p. 393-397 (cité aussi par Menegaldo 2009 avec l'attribution erronée à M. Bensi).
- PETIT Aimé (2001), « Prologues du *Roman de Thèbes* », dans *Prologues et épilogues dans la littérature du Moyen Âge (Bien dire et bien apprendre)*, n° 19, p. 201-211.
- RONCAGLIA Aurelio (1974), « L'Arioste et la poésie chevaleresque française », *Notiziario culturale italiano*, Parigi, Istituto Italiano di Cultura, XV, 3, p. 59-67.
- ROSSI Luciano (1991), « L'œuvre de Jean Bodel et le renouveau des littératures romanes », *Romania*, tome CXII, p. 313-360.
- RYCHNER Jean (199), *La chanson de geste : essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz.
- SCHULTZ James A. (1984), « Classical Rhetoric, Medieval Poetics, and the Medieval Vernacular Prologue », *Speculum*, vol. 59, n° 1, p. 1-15.
- SEGRE Cesare (1984), « Quello che Bachtin non ha detto. Le origini medievali del romanzo », dans Id., *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Turin, Einaudi.
- SEGRE Cesare (1985), *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Turin, Einaudi.
- STANESCO Michel (2002), *D'armes & d'amours. Études de littérature arthurienne*, Orléans, Paradigme.
- SUARD François (1994), *Chanson de geste et tradition épique en France au Moyen Âge*, Caen, Paradigme.
- SUARD François (2018), « À propos d'un article récent : "genres médiévaux et genres médiévistes : l'exemple des termes "chanson de geste" et "épopée" » », *Romania*, tome 136, p. 372-382.

- WEINREICH Uriel (1953), *Languages in Contact: Problems and findings*, Préface de André Martinet, New York, Linguistic Circle of New York ; The Hague, Mouton.
- ZIMMERMANN (2001), *Auctor et auctoritas : invention et conformisme dans l'écriture médiévale*, actes du colloque tenu à l'Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 14-16 juin 1999, réunis sous la direction de Michel Zimmermann, Paris, École des chartes.
- ZINK Michel (1979), *Roman rose et rose rouge. Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole de Jean Renart*, Paris, Nizet.
- ZINK Michel (1985), *La subjectivité littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, p. 32-35.
- ZUMTHOR Paul (2000), *Essai de poétique médiévale*, avec une préface de Michel Zink et un texte inédit de Paul Zumthor, Paris, Éditions du Seuil (1^{re} éd. 1971).

Pour citer cet article : Gianfelice Peron, « Interférences thématiques et génériques dans les prologues des chansons de geste et autres œuvres narratives en vers », *La chanson de geste aux frontières, aux frontières de la chanson de geste*, Léo-Paul Blaise, Elena Podetti & Nina Soleymani Majd, (dir.), *Atlantide*, n° 13, 2022, p. 32-57, <http://atlantide.univ-nantes.fr>

ISSN 2276-3457



Section 2

**Adaptation de la chanson de geste
à un nouvel environnement historique et social**

METTRE EN PROSE UNE CHANSON DE GESTE : QUEL DEVENIR POUR LE REGISTRE ÉPIQUE ?

Justine Dockx

Département CRISS, Université Polytechnique des Hauts-de-France



Résumé : Bien plus qu'un dérimage, la mise en prose à la fin du XV^e siècle d'*Anseÿs de Gascogne* se veut le reflet d'une époque, et ne peut que franchir la frontière du registre épique. Les caractéristiques essentielles de la chanson de geste – si elles restent nettement décelables – ont mué. Aussi, David Aubert offre à travers la conclusion de la *Geste des Lorrains*, commandée par le duc Philippe le Bon, une œuvre en faveur des comtes du Nord, mais aussi, et surtout, un témoin de la mode du bas Moyen Âge, époque au cours de laquelle la littérature macabre est prisée, où la notion d'homme en tant qu'individu se forge de plus en plus... En somme, le texte s'ouvre considérablement à ses destinataires. C'est cette réévaluation du genre épique que nous nous proposons de montrer dans le présent article.

Mots-clés : Littérature médiévale, mise en prose, chanson de geste, *Geste des Lorrains*, *Anseÿs de Gascogne*, registre épique.

Abstract: *There is more to Anseÿs de Gascogne than a mere conversion from poetry to prose in the late XVth century. It reflects an era and thus transcends the epic genre. The main characteristics of the epic poem, still highly perceivable though, have changed. Thus, David Aubert's conclusion to the Lorraine cycle, ordered by Philippe Le Bon, is not only a tale paying tribute to the counts of the North of France but also a witness to the tastes of the late Middle Ages: an era when macabre literature was highly popular and when the notion of man as an individual was building up. To sum up, the text considerably opens up to its recipients. This re-writing of the epic genre shall be discussed in this article.*

Keywords: *Medieval literature, copy in prose, epic poem, Lorraine cycle, Anseÿs de Gascogne, epic register.*

A la frontière de la chanson de geste, existe la mise en prose. Lorsque la lecture silencieuse devient le mode de transmission privilégié¹, l'épopée – genre dédié par essence à l'oralité² – n'a d'autre choix que de se réinventer. Ainsi, les remaniements en prose, les translations, les dérimages³ (selon l'appellation que l'on choisit de leur donner) se multiplient en réponse à l'évolution de la « grande » chanson de geste. Alors, que faire de cette immense fresque que constituent les différents cycles ? Comment réinterpréter ces luttes constantes que déroulent les chansons de geste ? À quel moment peut-on considérer que la frontière qui délimite la chanson de geste de la mise en prose est franchie ? Quelles sont les caractéristiques épiques dépassées dans la prose ? C'est d'abord cette frontière générique que notre article se propose d'interroger à travers un récit relativement tardif : *Anseÿs de Gascogne*.

L'histoire d'Anseÿs appartient au cycle des Lorrains composé des trois principaux « volets » que sont *Hervis de Metz*, *Garin Le Lorrain* et *Girbert de Metz*, et constitue l'une des trois continuations concurrentes qui tiennent lieu de dénouements avec *Yonnet de Metz* et *La Vengeance Fromondin*. Ces six chansons de geste des XII^e et XIII^e siècles s'inscrivent sans réserve dans le registre épique⁴, quel qu'en soit le témoin en vers. Toutefois, le dérimage fait glisser le curseur vers un éloignement du registre épique et les frontières sont quelquefois nettement franchies.

Lorsque David Aubert s'attelle à la copie d'*Anseÿs de Gascogne*⁵ en 1465, deux siècles se sont écoulés depuis le premier récit assonancé, dont les quatre témoins complets d'Anseÿs en vers, *LNSU*⁶, datent des XIII^e et début XIV^e siècles⁷. Si le copiste se préoccupe en premier lieu de la grosseur du volume à produire⁸, nous verrons pour notre part le traitement de l'épique et tâcherons de nuancer les propos bien sévères⁹ de George Doutrepont qui, au sujet des mises en prose, évoque « le peu de bien qu'on peut en dire au point de vue littéraire » (Doutrepont, 1909, p. 657), dans la continuité des travaux de réhabilitation menés par Maria Colombo Timelli ou François Suard, par exemple. De fait, par comparaison avec la version assonancée, la mise en prose semble s'être bien essoufflée : le rythme, le style soutenu et oralisé, le caractère typique des personnages, la place du mer-

¹ « Pour venir au fait et mieulx donner a entendre aux lisans et assistens le contenu de ce present livre » (KBR 9, f^o 2r).

² Notion de « performance », de « régime d'oralité », au cœur de l'ouvrage critique de Paul Zumthor (1987).

³ Nous n'abordons pas ici les épopées tardives.

⁴ La nuance est nécessaire pour *Hervis de Metz*, qui recourt à des motifs propres au conte ; il s'agit là aussi de frontière générique, la chanson de geste frôlant le romanesque.

⁵ *La Prose d'Anseÿs de Gascogne* éditée par J-C. Herbin, J. Dockx et A. Triaud est en cours de publication aux Presses Universitaires de Valenciennes. Pour retrouver les références mentionnées : le premier chiffre correspond au chapitre, le second, en italiques, à la proposition syntaxique.

⁶ L : Paris, BnF fr. 24377 ; N : Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, cote 3 143, f^o 139vb-188ra ; S : Paris, BnF fr. 4988, f^o 164-291 ; U : Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urbino latini, cote 375. Il semble que le ms. S soit le plus proche de la mise en prose, sans toutefois en être la source.

⁷ Nous sont également parvenus trois fragments (687 vers), datés du XIII^e siècle, issus d'un même manuscrit : cote L. 12 aux Archives de l'État à Arlon (Belgique), ainsi qu'un fragment (20 vers), daté du XIII^e siècle : cote MAG-P 64.21 à la Bibliothèque Universitaire d'Anvers (Belgique), en cours d'édition par Gauthier Grüber.

⁸ « Voyant que le tiers volume de ces presentes croniques estoit de la grandeur du premier et du second, je prins a encommenchier cestuy quatriesme, lequel en continuant nostre matiere sera de meisme grandeur des trois autres » (KBR 9, f^o 1r).

⁹ Propos largement nuancés depuis, grâce aux travaux consacrés aux mises en prose (cf. bibliographie).

veilleux ont changé, voire disparu. Ce sont les écarts de cette nature, en particulier, qui marquent la frontière entre les deux genres, mais ne réduisent pas pour autant l'intérêt de la mise en prose.

ÉPUISEMENT D'UNE SOURCE ÉPIQUE : LES RÉCITS DE GUERRE

Nous le disions, la narration d'*Anseÿs de Gascogne* coche toutes les caractéristiques du récit épique ; les combats guerriers individuels comme les mêlées en constituent la matière principale. La narration s'ouvre sur le meurtre de Girbert de Metz, préparé par les Bordelais en repréailles à celui de Fromondin. Bordeaux et Géronville deviennent le théâtre d'une guerre sanglante, qui se termine par le départ précipité et secret des Lorrains, lesquels vont chercher la protection du roi Pépin. Une seconde guerre est alors annoncée et planifiée. Quatre jours de combats en Santerre mènent à la victoire des Bordelais et de leurs alliés bourguignons. Pépin et les Lorrains finissent par accepter la défaite. Seul le jeune Anseÿs de Gascogne refuse de laisser la mort de son père Girbert impunie. Il quitte la cour et fomenté une vengeance. Elle ne s'accomplit qu'une dizaine d'années plus tard à travers le meurtre de Bance de Flandres, alors que ce dernier était devenu ermite et s'était repenti de toutes les violences passées. Une troisième guerre survient sur les terres gasconnes et se termine par la mort du personnage éponyme. Trois copieuses batailles se succèdent donc – autour de Bordeaux, en Santerre et en Gascogne – et occupent 24 chapitres entiers sur 73, souvent les plus longs, soit 40 % de la mise en prose, et ce, sans dénombrer les chapitres périphériques qui relatent les préparatifs de ces guerres. Le vocabulaire relatif aux combats varie peu par rapport aux témoins versifiés, le Prologue usant par exemple des formules traditionnelles telles que « comment la guerre encommença » ; « encommença une cruelle guerre » ou « la bataille recommença ». Les traits saillants du registre comme les énumérations, les exagérations¹⁰, les formules, ou la reprise de motifs sont retranscrits assez fidèlement¹¹. Cette succession d'énumérations extraite du chapitre 53 est un des nombreux exemples montrant que la pratique a été conservée, voire accentuée :

Adont vous eussies veu les armures
tirer des charriots, charrettes et som-
miers quy les portoient, puis eussies
veu endosser haubers, lascer plates et
fermer plates, enformer heaulmes,
coiffettes et bacins, chausser mailles
doubles menuierement ouvrees et
tresilliees, saindre espees, accoller
escus, empoignier lances, guisarmes,
haches, maches ferrees et autres divers
bastons. Et, ce fait, sont montez és
chevaux et ont a leurs espauls pendus
plus de sept mil olifans, cors et

K'en toute l'ost n'ot per ne compaignon
Varlet a piet ne sergant ne garçon
Qui n'ait .i. cor d'ivoire ou de laiton
U cor de terre u de fust u de plonc
(ms. S, f° 245d, v. 37-40)

¹⁰ « Si le firent ainsi plus de six mil tous a ung son, l'un groz, l'autre moyen et l'autre mendre » (53-41).

¹¹ Emmanuelle Poulain-Gautret (2010) évoque un récit en prose « dégraissé », usant d'une « boîte à outils » tirée de la chanson de geste (p. 219 et 222).

trompes de diverses matiere[s], les ungs
de fin yvoire, de laiton, d'arain, de
cuivre ou d'autres metalz [...] (53-
33/37)

De même, le chapitre 66, consacré à la bataille devant Arsonne en Gascogne, compte des propositions tout à fait proches des témoins versifiés, très respectueuses de la chanson de geste.

La mise en prose sait donc conserver le style propre aux vers. Les cas où le souffle épique ne laisse que son « empreinte »¹² se trouvent aux endroits où le récit diffère, parce que le remanieur adapte son propos. Il arrive quelquefois, en effet, que le dériveur modernise le vocabulaire pour éviter un anachronisme. Le cas est remarquable lorsqu'il s'agit de mentionner une arme : « ilz jetterent lors veuglaïres, canons et ribaudequins que l'en appelloit adont mangonneaulx » (72-162). Le remplacement et l'actualisation des mangonneaux, armes fréquemment citées dans la chanson de geste, à travers des machines de guerre utilisant la poudre, apparues au début du XV^e siècle, paraissent évidents et naturels¹³ (Herbin, 2019). Cependant, nous pouvons être davantage interpellés par certains passages d'affrontements : si les descriptions de mise à mort sont monnaie courante dans les vers, elles restent concises, relativement sobres et laissent peu de place aux détails, privilégiant des formules typiques comme celle-ci : « Apriés les lances fierent des brans d'acier ; / La veïssiés .I. caple si tres fier ! / Sanc et cerviele par tiere trebucier, / Et maint preudome ocire et detrencier, / Ki onques puis ne porent redrecier, / Ne puis ne virent nē enfans ne mollier ! » (ms. L, v. 2 971-76, éd. Herbin Triaud). Il semble que le récit en prose n'ait pas hésité à réinterpréter ces passages quitte à en décupler l'horreur en ajoutant des précisions sordides par leur cruel réalisme. Le déroulement des combats du récit en vers est semblable, reprenant les motifs traditionnels (Martin, 1992) : les affrontements se succèdent, quelquefois entrecoupés par une description pathétique du champ de bataille. Le principe de champ - contre-champ, pour emprunter le lexique de l'audiovisuel, prévaut puisque l'on passe d'un camp à l'autre. Toutefois, le dérimage modifie les mises à mort avec une sorte de désir de « faire épique ». La grande bataille en Santerre, théâtre pendant quatre jours de multiples massacres, devient le prétexte à l'ajout de détails atroces. David Aubert apporte au récit déjà sanglant une hypotypose de l'horreur :

Si avoit par illec en mainte place si terrible palu et si merveilleux bourbier de sang refroidié party hors des corps des hommes et des chevaux quy morts estoient, en quoy les navrez se baignoient et enfangoient, que a tres grant paine se pouoient eulx de la ravoïr. Et n'estoit pas celle horreur en une place seulement, mais en plus de mille lieux, ainsi comme les batailles se menoient. Et la ou quelque homme de pris estoit par aucune aventure cheu et abatu que l'en avoit cuidié relever, estoient les monceaulx d'hommes mors et de chevaulx navrez, perclus et affolez. Si pouoient la estre veues maintes brouailles et mainte coraille

¹² Nous reprenons et complétons ici la conclusion de l'article de Sandrine Hériché-Pradeau (2010, p. 144) : « Il semble bien que la chanson de geste insuffle à la mise en prose quelque chose de son écriture formulaire et répétitive, qu'elle dépose comme une empreinte cachée ».

¹³ Nous relevons également d'autres occurrences d'armement inconnu à l'époque des chansons de geste : « canons » (20-43, 21-10, 22-116, 27-158/195, 30-256, 72-162, 73-48), « godandars » (50-67) et « bricol(l)es » (20-35, 21-10, 22-116, 23-16, 27-158).

saillir hors des ventres des hommes et des chevaulx, maint poing et maint pié, maint bras, mainte espaule, mainte cuisse, maint chief et maint membre espendus et semez parmy le champ, voire en plus de cent places, et maints corps d’hommes coupez en deux moitiés, et mainte piece de harnois semee parmy les champs, mainte espee, maint escu, maint heaulme, mainte lance entiere et rompue par tronchons, mainte hache, mainte guisarme, maint glesve, maint baston ferré, maint arc, maint arbalestre et mainte autre piece de harnois dont, au besoing, l’en se fust ancoires aidé. (56-109/116)¹⁴

Le recours aux détails visuels est souligné et accentué par les énumérations. L’usage habituel de l’hyperbole est également décelable à travers les adverbes intensifs. Le copiste s’appuie alors sur des ressorts du vers épique pour forcer le trait de l’horreur. Ce sont les images qui surprennent par leur trivialité sordide mettant en valeur l’isotopie du corps, éventré. Le *focus* sur une mise à mort singulière peut également être l’occasion de donner à voir cette horreur, avec les mêmes précisions anatomiques, là où la chanson de geste se contente d’un vers unique et formulaire : « Mort le trebusce devant lui en le plaice » (ms. S, f° 258b, v. 5).

et luy coupe le visage et tout ce que l’espee rencontre jusques au nombril en telle maniere que les boiaux luy partent du ventre jusques sur l’archon de sa selle, et tant se vuide de sang qu’il chiet mort ou mylieu d’aucuns de ses amis. (57-471/472)

Force est de constater que mentionner la mort ne suffit plus, elle doit paraître cruelle et terrifiante¹⁵. Le remanieur semble reprendre un motif, mais sans en maîtriser le fonctionnement ; les détails sont étrangers au poème et n’ont d’autre visée que de faire vrai. C’est alors que la frontière générique est franchie et se couple d’une frontière temporelle. La « mode » des chansons de geste est passée, le genre épique est désormais mal connu, car il ne correspond plus à l’époque. Au XV^e siècle, en revanche, nous constatons le renforcement du goût pour le macabre. Les représentations figuratives de la mort – cadavres rigides, nus, en décomposition – à la fin du Moyen Âge sont omniprésentes¹⁶. La mise à mort du traître Alory qui a arraché le cœur de Bance de Flandres et a ainsi provoqué la troisième guerre, est, elle aussi, plus fréquemment rappelée que dans les témoins en vers. Six occurrences de « fourches » donnent à voir le félon pendu¹⁷.

¹⁴ Nous soulignons. Le passage versifié est bien plus concis : « Car plusour ont les cieres sanglentees / & plusours les cervelles volees / Qui gissent mort aval par les arees. » (ms. S, f° 250d, v. 32-34).

¹⁵ La chanson de geste *Aliscans* proposait déjà une vision relativement réaliste de la mise à mort de Vivien : « Et cil le fierent de macs par aïr, / Parmi l’auberc li font le sanc saillir / Et parmi l’elme la cervele bolir. » (v. 107-109). Si la violence est présente, la description est toutefois plus concise et moins scabreuse.

¹⁶ Le motif populaire des « danses macabres » en est témoin, et nous savons que le duc de Bourgogne le fait représenter en 1449 à Bruges. *L’Automne du Moyen Âge* de Johan Huizinga (1932) montre à quel point le XV^e siècle multiplie les représentations du macabre, mentionnant même un « besoin d’horreur » (p. 214) de l’époque.

¹⁷ De surcroît, l’agonie de Loÿs, dans les geôles de son père Hernaut, est appuyée par des détails physiques (« Or estoit Loÿs, son frere, couchié sur l’un des costez par ce qu’il ne se pouoit tenir debout tant estoient ses piés las et traveilliés d’estre sur son estant, et n’estoit servy, senon de pain et d’eau qu’il beuvoit et mengoit non mie a son aise ou plaisir et, que pis est, il n’en avoit mie a sa volenté, car depuis sa prise il estoit diminué plus d’un quart et tant estoit devenu maigre et escharné que merveilles » 8-43/45) alors que les témoins versifiés se contentent des propos rapportés, moins illustratifs : « Manesier, frere, dist Loeïs li ber, / Molt sui dolans quant chi vos voi entrer ; / N’euïssce or cure de vostre revisder, / C’on me fait chi a martire finer : / Quatre jors a ne poc sour piés ester, / Et .XV. jors que n’oi a mon disner / Fors seul que

La mise en prose offre donc une vision différente des combats ; le fond reste identique, mais des détails ajoutés viennent modifier en profondeur l'esprit épique. Puisque le désir de David Aubert est de faire vrai, il n'est plus cohérent de conserver les récits de guerre en l'état, il lui a fallu les réécrire à la « mode » du bas Moyen Âge¹⁸. Selon la même logique, la mise en prose va mettre l'accent sur des scènes ou des événements du quotidien de sorte que les protagonistes semblent moins héroïques et plus humains.

LE PERSONNAGE ÉPIQUE : UN IDÉAL DOMESTIQUÉ

L'idéal chevaleresque perd de son prestige dans la prose et les personnages deviennent plus réalistes. Une précision discrète vient, par exemple, accorder plus de crédit à la reprise des armes par Béraut, qui a perdu la fougue de la jeunesse au moment où la guerre en Gascogne se prépare : le chevalier explique qu'il doit se remettre à l'entraînement¹⁹, alors que les vers avaient entièrement gommé ces détails physiologiques (Martin, 2020).

Lorsqu'il convient de passer à l'attaque, une réflexion collective est valorisée en prose. Si l'on parle beaucoup dans la chanson de geste, on parle encore plus dans la mise en prose... L'isotopie de la parole foisonne littéralement. Les échanges au discours direct sont fréquents, tout comme les divergences d'opinion. La parole devient une arme de guerre et une nouvelle forme d'affrontement. Chacun, individuellement, devient libre de s'exprimer et les interventions orales pour peser le pour et le contre d'une décision tendent à se systématiser dans la prose. La parole pour le bien d'une collectivité se veut réfléchie. Quand les Lorrains réclament justice et secours au roi Pépin avant d'entreprendre la seconde guerre, les échanges pour prendre une décision se succèdent. Le chapitre 43 présente au discours direct les points de vue successifs de Gérin de Cologne, de la reine Blanchefleur, de l'abbé de Saint Denis et du messenger Gérin de Pulmiers. Ces trois dernières prises de parole sont des ajouts, venant justifier davantage les raisons de la consultation des alliés de Ludie :

Atant tous ceulx de l'assamblee respondirent que l'en ne pouoit donner meilleur conseil que celluy. Lors le roy, oiant les pallers du conte Guerin de Pulmers quy bien le conseilloit, [respondy] que ainsi en feroit, puis dist : « Vous meismes ferez cestuy message, sire Guerin, car en Flandres prendrés vostre chemin par devers les contes Bansas et Berengier, [...] ausquelz vous assignerez jour de comparoir icy en mon palais par devant mon conseil [...]. Si nous ferez asçavoir quel jour ce sera a celle fin qu'il n'ait faulte en ce. – Sire chevalier, dist lors le roy Guerin, il fault ancoires dire une autre chose. Je dis ainsi que, considéré comment le roy quy cy est les a desja menassez et aussi que les Loherains sont leurs an-

pain, et jou n'en puis gouter. / Se me veoies or lafors au jor cler, / Ne me poroies counoistre n'aviser. » (ms. L, f° 18b, v. 26-34).

¹⁸ Mentionnons ici les constats similaires de François Suard (1979, p. 281-313) au sujet des combats dans le roman en prose *Guillaume d'Orange*.

¹⁹ « Aouré et beneÿ soies tu, debonnaire Jhesus, quy tant m'as donné grace de vivre que je pourray a mes bons amis faire ung petit d'aide a leur besoing. Toutefois, il y a desja long temps que de guerrier je ne m'entremis, ne sçay se en bataille me pourray d'ores en avant contenir, et mon cheval sorel quy tant est reond et gras que a paines se pourra en estour, en course ne en bataille soy congnoistre ne maintenir. Au fort, a bien viengne tout, il comparra l'aise, le sejour et le bon temps qu'il a eu par cy devant, et je veilleray en lieu de dormir, je travaillera en lieu du repos et bon temps que j'ay eu, et reapprendray le mestier que j'avoie mis en oubly par oisiveté et par force de l'aise que j'ay eue. » (65-87/91)

chiens et mortelz ennemis, se ilz refusoient de y venir et comparoir sans de vous et de eulz avoir bonne seureté, a mon advis, ilz ne mesprendroient pas trop grandement. – Certes, sire Guerin, respondy le roy, vous ne dittes que bien, pour quoy je vous prometz qu'ilz le seront comme au cas appartient et comme raison est. Si avrez pour cestuy message faire Eudes du Mans et Henry de Ponthoise, lesquelz seront presens aux trefves prendre et donner, dont le duc Amaury quy cy est, Hervaïs d'Orleans, le roy Guerin et ses frere, parens, amis et aliés feront leur devoir de jurer les trefves et de les assurer, et tenir tout ce que vous en ferez. Et je meismes les aseure pour d'icy a deux mois entiers. » (43-104/116)

Le rôle de Gérin de Pulmiers devient décisif et rend plus vraisemblable la tactique militaire entreprise. Il est d'ailleurs intéressant de noter que le substantif « argu », désignant exclusivement et fréquemment la colère ou l'hostilité dans les vers, gagne quelquefois le sens de « discussion / dispute » dans la prose, dans des formules pourtant similaires. L'essentiel du chapitre 46²⁰ expose une joute verbale qui se transforme en un « grant et terrible [...] argu entre les princes et barons et tout pour chascun garder son droit » (46-58). Le Verbe prend le pas sur l'acte. Quand les échanges sont tournés vers l'affrontement physique, une sorte de lutte orale le précède. Ce même chapitre 46 insiste et complète les échanges avec cette précision, absente des vers : « mais non pour tant furent ilz en argu et en si grant debat que journee fut assignee par l'accord et consentement des parties au huitieme jour d'octobre »²¹ (46-106).

La parole occupe de fait une place prépondérante dans la mise en prose de sorte que les personnages gagnent en individualité. Représentants magnanimes d'un groupe, les valeureux chevaliers acquièrent de la profondeur : leur point de vue est exprimé dans des passages au discours direct et leurs émotions se singularisent. En bref, ils tendent à devenir de véritables « individus », s'éloignant du « type », ce que souligne la disparition progressive des épithètes. Si les vers accolent régulièrement une épithète de nature au nom de personnages²², qui ont tendance à servir de chevilles, en prose, cela devient inhabituel, puisqu'il n'en reste que peu²³.

Les épisodes de vie domestique sont aussi plus nombreux et précis dans la translation : des détails de la vie personnelle et de savoir-vivre sont souvent ajoutés. Les réceptions à la cour sont développées, notamment lorsqu'il s'agit des repas. La politesse veut que le messager soit bien reçu tant pour le couvert que pour le coucher. La mention de la mise en place des tables devient formulaire : « Si furent les tables drecees et couvertes, et puis l'eaue cornee pour aler a table » (11-199) ; « le mengier fut prest, les tables mises, et corna l'en l'eaue pour le soupper. » (16-353) ; « le soupper feust appresté et les tables dreschees. Et, quant tout fut appointié, lors fut l'eaue cornee » (48-61/62)²⁴... Un bref passage de reverdie – présent dans les quatre témoins en vers – est gommé au profit de l'évocation des mets servis à table : « puis se seirent les barons quy plentureusement furent servis et

²⁰ À la cour, les Lorrains et les Bordelais défendent chacun leur position auprès du roi Pépin.

²¹ Nous soulignons.

²² Il n'est pas rare de trouver *Foukerés li preus et li courtois*, *Bauces li courtois*, *Bauces li Cours*, *Berengiers li Gris*, *Beraut le hardi chevalier*, *Hardrés li Vieus*, et bien d'autres.

²³ *Bansses dit le Court*, *Berengier le Gris*, *Karados le Roulz*, ou *Gaultier le Gris*, par exemple.

²⁴ Une seule occurrence dans les vers : « L'ève ont cornee, al mangier sont assis » (ms. L, f° 1c, v. 11).

de telz entremés que le jour et la saison requeroit. », le développement sur la belle saison²⁵ disparaît au profit d'une suite très prosaïque : « Que vous diroit l'en ? Après souper ilz alerent esbatre et parler a tous propos d'unes choses et d'autres » (63-83).

Montrer que les personnages ont besoin de se restaurer est important, tout comme montrer qu'ils savent se divertir. Les parties d'échecs sont mentionnées à cinq reprises (« joué aux tables et aux eschés » 63-174, par exemple) ; les plaisirs, « deduits », ludiques ou amoureux sont mis en valeur. Aussi, cette tendance de David Aubert à l'amplification des épisodes domestiques s'inscrit dans un souci de vraisemblance. Le lectorat du XV^e siècle a désormais besoin de se reconnaître dans les histoires qu'il lit ou écoute. Les idéaux héroïques d'antan ne sont plus compris ; il devient nécessaire d'adapter, autant que faire se peut, le récit à l'époque.

Les personnages deviennent également des êtres sensibles, comme Ludie qui ressent une émotion tout à fait naturelle lorsqu'il est question de la réconcilier avec son époux Hernaut, émotion pourtant inattendue, puisqu'il est devenu son mortel ennemi : « Et en ce disant, Ludie rougissoit en la face et estoit en son courage moult tourblee, car bien eust voulu estre avecques son seigneur Hervault, duquel par les chevalliers avoit illec esté faite mention. » (44-91/92). Aucune réaction de ce type n'était cependant mentionnée dans les vers.

Les chevaliers, héros de guerre, ne sont pas non plus dénués de sentiments et l'ensemble se teint d'un esprit courtois. L'exemple de Bérenger découvrant Asseline alors que la traque d'Anseÿs se fait de plus en plus pressante en Gascogne est significatif (chap. 70). Le passage est amplifié puisqu'il occupe une place deux fois plus importante. Le dérimage se décharge du superflu (la réponse du gardien à Asseline est supprimée) pour mettre l'accent sur le personnage féminin, qui acquerra de l'importance dans la suite du récit (devenue veuve, elle épouse Béraut au chapitre 72). Dans la chanson de geste, elle n'a même pas de nom lors de sa première apparition, et son portrait n'occupe que deux vers : « Tant le vit bielle tous en fu esfraés / Che samble .i. angles del ciel soit avolés » (ms. S, f^o 283c, v. 13-14). Pourtant, cette comparaison – absente en ces termes dans la prose – est probablement à l'origine de l'amplification. De plus, le portrait mélioratif s'accompagne d'une véritable entrée en scène du personnage²⁶ :

Atant s'est la noble dame mise au chemin, laquelle estoit nommee Anseline et, accompagnie de plusieurs damoiselles, aloit tout, car plus belle estoit que racompter ne vous sçavroie. Et bien y paru a l'approchier, car incontinent qu'elle fut a la porte venue et le portier eust le guichet deffermé, elle se mist ou chemin des princes, barons et chevalliers, lesquelz tantost comme ilz apperceurent sa grant beaulté, chascun en fut amoureuxment feru, et meismes Berengier, quy devant luy vint, mist en ung mooment sa femme et toutes ses autres besongnes en oubliance pour ymaginer et penser a la grant beaulté quy estoit en elle. (70-53/56)

²⁵ « Ch'est après Paskes en une Rouvison / Qui est entree de la douce saison / Que bos feulissent et florissent buisson / Ke pret verdoient herbe vient en saison / & chil oysiel cantent cler a haut ton / Et del risier naissent rose(s) et bouton » (ms. S, f^o 269a, v. 1-6).

²⁶ Sur cette question de passages théâtralisés dans la mise en prose : Valérie Guyen-Croquez (2015, p. 306) souligne également la capacité de la prose à mettre en scène les duels, qui deviennent de véritables spectacles.

L'exceptionnelle beauté d'Asseline est effectivement répétée dans les vers, mais l'effet qu'elle produit sur Bérenger et ses chevaliers est simplement mentionné : « tous en fu esfraés » (ms. L, f° 163d, v. 36). La prose prend le relai et accentue ce point :

Chascun mettoit payne de la regarder sans luy ung tout seul mot dire ne sonner, tellement furent surprins et a coup, car il leur estoit advis par samblant que ce fust une chose de l'autre monde. (70-58)

Moult fut le noble et vaillant conte Berengier joieulx quant il entendit la responce de la tant belle et noble dame, laquelle parla tant courtoisement que sa parole luy traversa le corps jusques au coeur, et tellement fut de l'amour d'elle entrepris que tout ce qu'elle luy eust voulu demander, il luy eust accordé.²⁷ (70-67/69)

Le passage prend alors des allures de romans courtois, reflétant encore une fois la mode de l'époque.

Enfin, le récit est traversé de traits participant à la vraisemblance. Par exemple, certains passages montrent les chevaliers face à la réalité difficile et triviale de la guerre en Santerre. David Aubert insère des précisions quand il évoque les fuyards²⁸ qui « fourroient les hayes et buissons pour leurs vies cuidier saulver, » (56-94), ou qui jettent « leurs escuz par terre, a celle fin que l'en ne sceust quy ilz estoient et que a leurs armes et blasons ilz ne feussent recongneus et ravisez. »²⁹ (57-134/135). Si les émotions des personnages ne sont pas explicitées, ce sont leurs actions, ici, qui reflètent leur couardise.

Le personnage d'Anseÿs en prose s'approche nettement de la notion d'individu doué de raison et de sens. Tout porte à croire que le « type épique » n'est plus qu'un souvenir pour le traducteur qui le charge d'une fonction nouvelle.

VOIX NARRATIVE : VERS UN NOUVEL *EPOS*

La parole occupe une place de premier plan dans la prose. Nous l'avons vu plus haut, le discours est construit méthodiquement, prenant le pas sur l'action purement épique. Même au milieu des combats, les chevaliers argumentent et ajustent leur tactique. Le narrateur garde ce souci de dérouler un propos rationnel, quitte à le rendre complexe ou décalé par rapport au sujet dont il est question. Le désir de guider le lecteur ou l'auditeur est constamment présent (Dockx, 2014). La voix du narrateur se fait régulièrement entendre et fait primer la bonne intelligence de son propos. Le début et la fin des chapitres constituent des rappels utiles pour celui qui s'est arrêté dans sa lecture, respectant scrupuleusement les formules « l'istoire racompte que » ou « si se taist atant l'istoire de ». Au cœur d'un très long chapitre tel que le cinquante-septième, un arrêt des actions guerrières arrive bien à propos et laisse place à ce que Gérard Genette appellera un « sommaire » : « Et racompte l'istoire qu'ilz maintindrent celle follie par quatre jours enssieuvans, c'est assavoir le lundy, le mardy, le mercredi et le jeudi ; et, se les ungs estoient merveilleusement obstinez d'une part, si sont ancoires plus les autres ou autant, car par chascun jour

²⁷ Nous soulignons.

²⁸ Valérie Guyen-Croquez (2015, p. 298-302) explique que la fuite ou le repli sont plutôt perçus comme des pratiques de prudence, communes à la fin du Moyen Âge.

²⁹ Ces descriptions précises remplacent un récit consacré à une mêlée, dans le texte en vers.

recommençoient au matin incontinent que le jour donnoit sa lueur » (57-282/284). Le lecteur et/ou le public sont ainsi ménagés³⁰.

La mise en prose offre un récit moins tourné sur lui-même que le texte épique, l'objectif est quelque peu différent, puisque le texte doit d'abord servir des intérêts extérieurs. Les perspectives sont avant tout pédagogiques, mises au service d'un public de cour. Les conditions de la copie et probablement du dérimage lui-même en sont la cause : la commande émane de Philippe le Bon, grand lettré, soucieux de rayonner à travers les récits lus à la cour ducale de Bourgogne. Le choix de cette conclusion – *Anseÿs de Gascogne*, plutôt que *Yonnet de Metz* ou *La Vengeance Fromondin* – met davantage en valeur la grandeur bourguignonne, et les modifications opérées à la fin sont révélatrices. La guerre menée contre Anseÿs en Gascogne est plus développée que dans la chanson. Une nouvelle frontière est franchie, cette fois, thématique. De menus changements dévalorisent le fils de Girbert qui, frappé, tombe trois fois de cheval plutôt que deux (chap. 66), ou qui n'envoie plus qu'un seul espion dans l'armée adverse alors que deux sont mentionnés dans la chanson (chap. 73). La modification la plus surprenante, qui se trouve dans le dernier chapitre, vient amoindrir considérablement la vaillance d'Anseÿs juste avant qu'il ne soit tué. En effet, il n'est pas à l'origine de la mort de Gautier d'Artois et ne blesse pas Fouqueré de Boulogne, tous deux excellents chevaliers. Tous les témoins en vers sont pourtant concordants :

Es Anseÿs sur .i. courant destrier
 En son escu ala ferir Gautier
 Chelui d'Artois le vaillant chevalier
 Onkes la maille del blanc hauberc doublier
 Ne li vali le rain d'un olivier
 Parmi le ceur li fist le fier baignier
 Plaine sa lance l'abat mort del destrier
 [...]
 En son escu ala ferir Foukier
 Onkes la maille del blanc hauberc doublier
 Ne li vali le rain d'un olivier
 En char le prist le sanc en fist raiier
 Qu'e a la terre le fist agenillier
 (ms. S, f^o 288d, v. 19-35)

Le passage disparaît complètement pour reprendre avec la mention de la mort de Guillemer : « Quant le roy Anseÿs se fut fait assez chasser et il percheu son bon, lors tourna il le visage contre ses ennemis et leur tint si fort estal que moult grande y fut l'occision [...]. Et tant y survint de gens *que*, malgré en eussent Fouquerés et ses hommes, les reculerent les Gascoings jusques pres du port, voire a si tres grant haste que le rivage en estoit comme jonchié des mors et des nafvrez. Si couvint la soy deffendre quy ne voulu perdre la vie. Et advint que, entre les autres, se retrouva Guillemer. » (73-100/104)

De même, la fin du récit omet le mariage de Pépin et s'arrête sur celui de Fouqueré, digne représentant des Flamands, et par extension de la cour ducale. La prise de position

³⁰ Georges Doutrepoint (1909, p. 465-468) expose les habitudes de lecture à la cour de Bourgogne.

du dérimage pour les ennemis d'Anseÿs en défaveur du Gascon est nette et correspond à une position politique conforme à celle de Philippe le Bon.

Pour finir, un trait propre à la prose souligne une fois encore la volonté de faire vrai et de s'adresser à un public du XV^e siècle : il s'agit de l'usage des proverbes. Cet usage est très fréquent et permet d'explicitier de nombreuses situations en ce sens où l'expression la donne à voir. Les maximes font partie du quotidien de la population de l'époque, ce qui explique leur nette profusion dans la mise en prose. Nous pouvons, par exemple, relever ces deux proverbes absents des témoins en vers : « quant brebis se desarroient, elles sont pires que loups » (51-80) ou « quy se fait brebis le loup le mengue de legier » (68-84), qui font référence aux préoccupations agricoles, tout en apportant une réflexion morale d'ordre politique.

Le style de la prose varie sensiblement et la narration s'efforce de s'adapter non seulement à son époque mais aussi aux conditions d'écriture. Il ne s'agit pas en effet de la simple imitation d'un texte ancien qui ferait autorité, mais de son évolution et *de facto* de sa réinterprétation.

Ainsi, la mise en prose d'*Anseÿs de Gascogne* propose une révision de la chanson de geste. Le récit est globalement suivi et respecté, et les principales caractéristiques propres au registre épique sont présentes. Alors que nous la qualifions communément de « prose épique », il faut souligner que nous sommes indéniablement loin de la chanson de geste. Les frontières génériques sont vite dépassées. Aussi, les combats tentent d'imiter, mais ne font que renchérir sur l'horreur des blessures ; les personnages se muent en personnes, laissant loin derrière eux les « types épiques ». Ce sont sans doute ces recherches du détail et de la vraisemblance qui animent la mise en prose d'*Anseÿs de Gascogne* et qui créent l'écart par rapport au registre originel. François Suard déclare au sujet des épopées tardives que « la chanson de geste ne constitue pas une sorte de document archéologique, mais un genre intéressant les auteurs et sans doute les lecteurs les plus cultivés. » (Suard, 2000, p. 59). Notre dérimage propose en effet un texte réfléchi et pensé pour ses lecteurs, et notamment son commanditaire. Chaque terme est étudié pour offrir une lecture agréable et ordonnée tout en servant les intérêts de Philippe le Bon. La prose cherche à se mettre à la portée du public noble du XV^e siècle : ce sont la cohérence logique, les relations de cause à effet ou le désir de faire vrai qui deviennent prépondérants. Le dérimateur doit alors trouver un équilibre entre la fidélité à la chanson de geste et la modernisation du récit. La première n'étant plus à la mode, la seconde se fait mémoire d'un registre épique devenu désuet.

Références

Chansons de geste et mises en prose mentionnées

Aliscans, Claude Regnier (1990), Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge » n° 110, 200 p.

Anseÿs de Gascogne, chanson de geste du milieu du XIII^e siècle. Édition par Jean-Charles Herbin et Annie Triaud (2018) d'après le manuscrit Paris BNF fr. 24377 avec les variantes de tous les autres manuscrits, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge » n° 185, 3 t., 1988 p.

« *Anseÿs de Gascogne. Édition critique et étude de la seconde partie de la mise en prose copiée par David Aubert (à partir du f° 320r), d'après le manuscrit 9 (Bruxelles, KBR)* », thèse soutenue par Justine

- Dockx (2017). Édition de la mise en prose intégrale, en cours de publication par Jean-Charles Herbin, Justine Dockx et Annie Triaud.
- Garin le Loheren* d'après le manuscrit, Bibliothèque de l' Arsenal 2983, avec texte, introduction et étude linguistique par Josephine Elvira Vallerie (1947), Ann Arbor, Edwards, 599 p.
- Garin le Loherenc*, Anne Iker-Gittleman (1996-1997), Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge » n° 117-119, 3 t., 856 p.
- Gerbert de Metz*, chanson de geste du XII^e siècle, Pauline Taylor (1952), Louvain, Nauwelaerts, Lille, Giard, Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres de Namur, 11, 448 p.
- Hervis de Mes*, chanson de geste anonyme, début du XIII^e siècle. Édition d'après le manuscrit Paris B.N. fr. 19160 avec introduction, notes, variantes de tous les témoins, par Jean-Charles Herbin (1992), Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français » n° 414, xci + 848 p.
- La vengeance Fromondin* éditée par Jean-Charles Herbin (2005), Paris, Société des anciens textes français ; Abbeville, Paillart, 521 p.
- Yonnet de Metz*, mise en prose de Philippe de Vigneulles, 1515-1528, d'après le manuscrit h, avec en regard la version remaniée en vers du manuscrit N, Arsenal 3143-XIV^e siècle, éditée par Jean-Charles Herbin (2011), Paris, Société des anciens textes français, 506 p.

Monographies et articles

- COLOMBO TIMELLI Maria, FERRARI Barbara, SCHOYSMAN Anne, SUARD François (2014), *Nouveau Répertoire de mises en prose (XIV^e-XVI^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier.
- DOCKX Justine (2014), « Conteurs, soufflez ! Variations entre écoute et lecture silencieuse », *Mosaïque, revue de jeunes chercheurs en SHS - Lille Nord de France - Belgique - n° 14*, p. 39-49.
- DOUTREPONT George (1909), *La Littérature française à la cour des ducs de Bourgogne Philippe le Hardi, Jean sans Peur, Philippe le Bon, Charles le Téméraire*, Paris, Honoré Champion.
- GUYEN-CROQUEZ Valérie (2015), *Tradition et originalité dans les Chroniques et Conquestes de Charlemagne de David Aubert*, Paris, Honoré Champion.
- HERBIN Jean-Charles (2019), « Traits du lexique de la prose d'Anseÿs de Gascogne copiée par David Aubert », dans Sébastien Douchet, Marie-Pascale Halary, Sylvie Lefevre, Patrick Moran, Jean-René Valette (éds.), *De La Pensée de l'Histoire au jeu littéraire. Études médiévales en l'honneur de Dominique Boutet*, Paris, Honoré Champion, p. 390-400.
- HÉRICHÉ-PRADEAU Sandrine (2010), « Motifs rhétoriques, clichés et formules : de la chanson de geste à la mise en prose de David Aubert, *Garin le Loherain* », dans Maria Colombo Timelli, Barbara Ferrari, Anne Schoysman (éds.), *Mettre en prose au XIV^e-XVI^e siècles*, Turnhout, Brepols, p. 137-158.
- HUIZINGA Johan (1932), *L'Automne du Moyen Âge*, Paris, Éditions Payot.
- QUERUEL Danielle (1999), *Les Manuscrits de David Aubert « escriptvain » bourguignon*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- MARTIN Jean-Pierre
- (1992), *Les Motifs dans la chanson de geste : définition et utilisation*, Université de Lille III, Centre d'études médiévales et dialectales.
 - (2020), « L'Âge des héros. À propos de *Garin le Loherenc* », dans *Temps, mémoire, narration (Discours de l'épopée médiévale 2)*, Paris, Honoré Champion, p. 155-181.
- POULAIN-GAUTRET Emmanuelle (2010), « Adapter le combat épique à la prose, translation et création : le motif de la place assiégée dans *Ogier le Danois, Valentin et Orson, Les Trois fils de rois* », dans Maria Colombo Timelli, Barbara Ferrari, Anne Schoysman (éds.), *Mettre en prose aux XIV^e-XV^e siècles*, Turnhout, Brepols, p. 215-223.
- STRAUB Richard (1995), *David Aubert, escriptvain et clerc*, Amsterdam, Rodopi.

SUARD François

- (1979), *Guillaume d'Orange. Étude du roman en prose*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque du XV^e siècle ».
- (2000), « L'originalité des épopées tardives », dans P. Frantz (textes réunis par.), *L'Épique : fins et confins*, Besançon, Presses universitaires Franc-Comtoises, coll. « Littéraire », p. 39-59.

ZUMTHOR Paul (1987), *La Lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

Pour citer cet article : Justine Dockx, « Mettre en prose une chanson de geste : quel devenir pour le registre épique ? », *La chanson de geste aux frontières, aux frontières de la chanson de geste*, Léo-Paul Blaise, Elena Podetti & Nina Soleymani Majd, (dir.), *Atlantide*, n° 13, 2022, p. 59-71, <http://atlantide.univ-nantes.fr>

ISSN 2276-3457



L'ANTIQUITÉ CHEVALERESQUE :
LECTURE DES *VIES DES DOUZE CÉSARS* COMME UNE CHANSON DE GESTE

Aurore Dericq Facchinetti

Université de Strasbourg



Résumé : En 1520, l'imprimeur Galliot du Pré propose une traduction des *Vies des douze Césars* de Suétone sous le titre *Des faictz et gestes des douze Cesars, nouvellement translaté en francoys par Guillaume Michel, dict de Tours*. Cette première traduction complète des biographies impériales en français est accompagnée de gravures sur bois associant les empereurs aux figures chevaleresques des Neuf Preux. La version de Guillaume Michel est ainsi rapprochée d'une autre entreprise, *Li fet des Romains*, dans laquelle la *Vie de César* écrite par Suétone était mêlée aux textes de César, Salluste et Lucain dans un récit épique. Ce parallèle montre aussi la perméabilité entre les genres littéraires dans la première modernité, ce qui est souligné par les choix de Guillaume Michel dans sa traduction, dont nous proposons quelques exemples ici.

Mots-clés : Suétone, traduction, réception de l'Antiquité, chanson de geste, première modernité.

Abstract: In 1520, Galliot du Pré, parisian printer, published a translation of the Suetonius Twelve Cesars under this title : *Des Faictz et gestes des douze Cesars, nouvellement translaté en francoys par Guillaume Michel, dict de Tours*. It is the first traduction of all the imperial biographies in French, and the text is presented with wood engravings already used to represent the knightly figures of the Neuf Preux. Through the title and the illustrations, a parallel is established between the translation of Suetonius and an other medieval compilation, *Li Fet des Romains*, where Suetonius' Life of Cesar is linked together with texts of Cesar himself, Sallust and Lucan, creating an epic poem. This association highlights the permeability between the literary genres during the First Modernity, and this fuzziness can also be pointed out in the translation choices of Guillaume Michel.

Keywords: Suetonius, translation, reception of Antiquity, epic, First Modernity.

A lors que certaines associations d'auteurs avec la chanson de geste semblent incontournables, d'aucuns s'étonneront peut-être de la mention de Suétone dans ce contexte, même aux frontières du genre. Le décalage temporel et culturel entre l'Antiquité et le Moyen-Âge ainsi que l'évolution des pratiques et des goûts littéraires semblent s'opposer à tout rapprochement. La définition de la chanson de geste est en effet marquée par la forme poétique et surtout par les thématiques épiques, puisqu'elle serait selon François Suard « destinée à présenter un récit d'exploits essentiellement guerriers – tel est le sens du mot *geste*, issu du latin *gesta* –, exploits associés à un personnage qu'il s'agit de célébrer » (Suard, 2011, p. 23). Poésie, combats et célébration, autant de caractéristiques que l'on ne peut guère retrouver dans la série de douze biographies d'empereurs romains que rédigea Suétone au II^e siècle de notre ère. Une autre définition de Suard insiste sur la valeur des personnages, puisqu'il présente la chanson de geste « comme un chantier où s'expérimentent des méthodes complexes pour dire la vaillance d'un héros représentatif des valeurs du groupe » (Suard, 2005, p. 27). La première traduction complète en français a pourtant été proposée en 1520 par Guillaume Michel et son imprimeur Galliot du Pré dans un style évoquant en bien des endroits celui des chansons de geste. Le mélange des genres dans cette version, favorisé par l'existence d'un texte hybride intermédiaire, *Li Fet des Romains*, souligne l'importance du traducteur et de l'imprimeur dans la transmission des biographies suétoniennes.

UNE APPARENTE OPPOSITION

Au lecteur qui voudrait associer les *Vies des douze Césars* aux chansons de geste, une difficulté s'impose d'emblée quant à la forme, puisque Suétone écrit en prose. La caractéristique ne semble cependant pas primordiale, et nombre de chansons de geste ont été transcrites en prose dès le XV^e siècle (Colombo-Timelli, Ferrari & Schoysman, 2014). L'utilisation de la prose n'était donc plus un obstacle au rapprochement dans la pensée des lecteurs du XVI^e siècle. Par ailleurs, même si le texte a souvent été considéré comme difficile, son style a été apprécié et le texte a été imité notamment par Einhard dans sa *Vie de Charlemagne* rédigée au début du IX^e siècle. Les biographies antiques ont ensuite été lues tout au long du Moyen Âge, comme en témoignent les nombreux manuscrits datant de cette période. Suétone faisait ainsi partie d'un fonds de culture antique connu et apprécié des érudits de la Renaissance. Les reproches que l'on entend encore parfois aujourd'hui concernant son style trop heurté, factuel et loin de la prose poétique ont été plutôt la marque du XIX^e siècle¹. La prose du biographe est en effet marquée par des faits de style caractéristiques, parmi lesquels on peut relever « d'une part la pratique rythmique

¹ Les critiques acerbes développées au cours du XIX^e siècle ont abouti entre autres au jugement lapidaire d'Eduard Norden en 1898 (Norden, 1898, p. 387) : dans son livre consacré aux prosateurs antiques, il ne consacre qu'une note en bas de page à Suétone, dont le style est décrit comme *farblos* (« sans couleur ») et *unsympathisch* (« désagréable »). Suétone n'a ensuite guère été étudié jusqu'aux années 1960 et les *Lettres latines* (publiées en 1950 mais qui ont ensuite servi à former des générations de latinistes) affirment encore au sujet des *Douze Vies* que « la valeur littéraire de cet ouvrage est sans doute moins grande que son intérêt historique. La composition en est monotone et le style en peut sembler sans éclat » (Morisset-Thévenot, 1950/1984, p. 1189). Cette éclipse d'un siècle et demi ne doit toutefois pas cacher le succès du texte dans les siècles précédents.

qui se manifeste par la clausule, et, d'autre part, l'usage colométrique, qui se distingue au travers du jeu des masses syllabiques et segmentales » (Fry, 2009, p. 19). La forme même du texte de Suétone, sans répondre aux canons du genre de la chanson de geste médiévale, a donc un rythme identifiable et certains lecteurs du XV^e siècle ne tarissaient pas d'éloges sur son style. Nicholas Bérauld, reprenant les propos du commentateur Sabellius, « homme d'un jugement très pénétrant », affirme ainsi que « de tous ceux qui ont écrit les vies des Césars, seul Tranquillus [est] digne d'être lu ». Selon Bérauld, l'historien latin est en effet « en tous points élégant, pur, brillant » (cité dans Galand-Hallyn, 1997, p. 75).

La première définition de Suard précédemment citée, plus que la forme, mettait cependant au premier plan « un récit d'exploits essentiellement guerriers ». Sur ce point, le rapprochement paraît plus difficile encore et il suffit de lire le récit de la bataille d'Actium pour se convaincre que les descriptions de combat ou leur mise en valeur n'intéressaient guère Suétone. La bataille navale, à la suite de laquelle Octavien, victorieux, prend définitivement le surnom d'Auguste et transforme la république déliquescence en régime impérial, a certes été brève et sa portée essentiellement symbolique. Cependant, alors qu'elle devient une épopée fantastique chez Virgile qui la développe sur plus de quarante vers dans la magistrale description du bouclier d'Énée (*Enéide*, VIII, 671-713), Suétone la résume en deux propositions (*Aug.*, XVII, 4) : « Peu après, dans un combat naval près d'Actium, [Auguste] vainquit par une lutte qui se prolongea en soirée, si bien que, vainqueur, il dut passer toute la nuit sur son navire. »² Nulle arme n'est mentionnée ici, l'auteur se bornant à évoquer les circonstances de l'action. On ne connaît ni le nombre de bateaux, ni les techniques utilisées, et Suétone se concentre sur l'information minimale, *vicit* (« il vainquit ») ainsi que sur le comportement de l'empereur. Le choix effectué par l'historien, dans ce passage comme dans une grande partie de ses biographies, est en effet de mettre en valeur la personnalité : la mention des actions ne sert souvent qu'à justifier le comportement, les dérives ou les décisions d'un empereur. Si quelques récits sont plus détaillés, la description de combats est quasiment absente des *Vies* : neuf ans d'exploits militaires de César sont réduits à une centaine de mots (*Ces.*, XXV), les campagnes de Tibère sont résumées en moins de cinquante (*Tib.*, IX), celles de Vespasien en une vingtaine (*Vesp.*, VIII, 6). Suétone n'insiste donc pas sur les « exploits guerriers », pas plus que sur les combats corps à corps autres que militaires, puisque l'un des rares récits de ce genre à être développé est celui de l'assassinat de Domitien, qui meurt sous les coups de plusieurs conjurés. Or dans ce passage les traîtres sont au moins sept, pour autant de coups portés, il est donc difficile de considérer la scène comme un « exploit » de leur part, ni évidemment comme un exploit de l'empereur qui ne brille ni par sa réactivité ni par sa magnanimité en ce moment crucial. Difficile aussi d'y trouver un signe de vaillance, ni chez l'empereur ni chez les conjurés.

La « célébration » des héros – en l'occurrence des empereurs – est aussi pour le moins relative, et ils ne sont pas toujours mis en valeur. L'image donnée est même parfois calamiteuse, lorsqu'il s'agit par exemple de décrire Caligula prenant soin de son cheval et le nommant éventuellement consul (*Cal.*, LV), Néron chantant devant Rome en flammes (*Ner.*, XXXVIII) ou encore Domitien torturant des mouches (*Dom.*, III). Ces épisodes cé-

² « Nec multo post navali proelio apud Actium vicit in serum dimicatione protracta, ut in nave victor pe-noctaverit. » (Notre traduction).

lèbres, loin de la mise en valeur du héros, participent au contraire à la légende noire de ces empereurs et sont ancrés dans bien des mémoires. Même s'il est à peu près impensable que Caligula ait vraiment nommé son cheval consul et si l'on sait aujourd'hui que Néron n'a probablement aucune part dans le départ de feu et ne séjournait peut-être même pas à Rome lors de l'incendie, ces récits ont été largement repris. Néron reste ainsi associé aux innombrables tableaux le représentant en pleine contemplation des flammes, et c'est en particulier au récit de Suétone³ que nous devons cette image. Il est vrai que les exemples donnés précédemment concernent tous des empereurs jugés « mauvais », mais les « bons empereurs » ne font pas non plus l'objet de développements laudatifs, Suétone se contentant souvent de décrire les faits (ou d'en proposer une version) sans intervenir de façon directe dans son récit. L'absence de jugement explicite peut donner « au lecteur le sentiment que l'auteur [...] se borne à enregistrer des faits bruts et respecte une scrupuleuse objectivité » (Gascou, 1984, p. 688), loin donc d'une quelconque célébration. Si l'objectivité n'est pas toujours aussi « scrupuleuse » qu'elle ne semble au premier abord, il est clair que Suétone n'écrit pas ouvertement à la louange des empereurs. En revanche, on trouve dans ces représentations nombre de détails qui soulignent la démesure des empereurs, les rapprochant en cela des héros épiques qui n'ont pas tous une image positive.

À la lumière de ces remarques, la liaison entre Suétone et la chanson de geste peut sembler surprenante, d'autant qu'il semble aujourd'hui difficile de proposer son texte en vue d'une élévation morale, serait-ce par contre-exemples dans le cas de Tibère ou Néron. Le « Proesme capital » de Guillaume Michel, qui en a proposé la première traduction française en 1520, présente néanmoins le recueil de biographies comme l'ensemble des « vertueulx faictz, gestes et actes des nobles Cesars », dont la lecture pourrait « animer les courages des princes » qui ont pour habitude de se « mirer es gestes des autres preulx et nobles ». Au-delà du but affiché, les éditions de cette traduction comportent des références évidentes au genre de la chanson de geste.

L'INFLUENCE DE LI FET DES ROMAINS

La traduction de 1520 a d'abord pour titre *Des faictz et gestes des douze Cesars*, et la réédition de 1530 amplifie ce titre : *La Très illustre et memorable vie, faictz et gestes des douze Cesars, en douze livres*. On trouve une autre édition de cette traduction en 1541 chez L'angelier, qui est revenu au titre initial en modernisant l'orthographe (*Des faicts et gestes des douze Cesars*). L'expression « faictz et gestes », utilisée à l'époque de Guillaume Michel comme une formule figée depuis plusieurs décennies, renvoie alors de manière assez ténue à la geste médiévale. Le terme, réservé selon Vaugelas au « plus haut style », (*Remarques...*, cité dans Gougenheim, 1970, p. 422), a connu un certain regain d'intérêt au milieu du XVI^e siècle mais le grammairien classique lui-même ajoute quelques lignes plus loin que son usage n'est guère partagé et que « la plus-part ont de la peine à approuver ce mot » (*idem*). En revanche, la mention des « faictz » n'est pas systématique dans les biographies publiées au XVI^e siècle et évoque dans ce cas précis un texte anonyme du XIII^e siècle, *Li Fet des Romains*. La compilation médiévale, regroupant des extraits traduits de Lucain,

³ Le récit de Tacite (*Annales*, XV, 38-44) mentionne une origine « incertum » (« incertaine ») et évoque le spectacle de Néron comme un « rumor » (« rumeur »), quand Suétone est bien plus affirmatif et ne mentionne pas les détails plus neutres évoqués par Tacite.

Salluste, César et Suétone pour reconstituer la vie de César, avait « acquis un poids d'autorité littéraire et historique suffisant pour marquer, durant trois siècles au moins, le paysage intellectuel des cours de France et de l'Italie » (Croizy-Naquet, 2006b, p. 154). Elle a notamment été imprimée par Antoine Vérard en 1490. Or cette somme célèbre, recopiée et même traduite dans plusieurs langues vernaculaires d'Europe, donne en bien des endroits des preuves de « l'influence de la chanson de geste sur l'historiographie naissante » (Croizy-Naquet, 2006a, p. 203)⁴. L'usage de l'épique dans ce texte transparait en particulier dans des passages versifiés ou encore dans la démesure de certains personnages, qui les rapproche du statut des héros de chansons de geste. Cependant les exemples que propose Catherine Croizy-Naquet pour soutenir le rapprochement générique renvoient presque tous à des passages traduits de Lucain. Même si l'auteur (ou les auteurs) de la compilation *Li Fet des Romains* harmonise(nt) le texte et crée(nt) une unité entre les trois auteurs compilés, « nivelant leurs divergences génériques, formelles, stylistiques et idéologiques » (Croizy-Naquet, 2006b, p. 141), les traces de l'épique ne semblent pas avoir de lien direct avec Suétone. Nicolas de Vérone, qui a repris en vers certains passages de *Li Fet des Romains* pour recomposer une chanson de geste plus conventionnelle, s'appuie ainsi surtout sur les passages de la *Pharsale* (voir Croizy-Naquet, 2006b, p. 148-151). Il n'en reste pas moins que le lien a été dès lors établi et que l'association entre Suétone et Lucain est restée courante, le caractère épique du second rejaillissant parfois sur le premier dans l'imaginaire de certains érudits. Ce n'est donc pas un hasard si les titres des trois éditions de la traduction de Guillaume Michel font écho au texte *Li Fet des Romains*, et plus indirectement au genre de la chanson de geste. Les traductions de la fin du XV^e siècle et du début du XVI^e siècle ne sont ainsi pas uniquement des mises en français d'un texte car « en fonction des habitudes culturelles et sociales, voire esthétiques, propres au lectorat français, tout un travail d'adaptation est effectué sur les textes, mais aussi sur les supports mêmes de ces textes » (Baddeley, 2015, p. 254). Il s'agit d'adapter l'ensemble du texte aux attentes, et dans le cas des *Vies* de Suétone, de jouer sur l'association déjà existante entre le recueil biographique et le style épique.

Les illustrations choisies, issues d'anciens bois de Michel Le Noir⁵ représentant les Neuf Preux, vont également en ce sens et font apparaître les empereurs sous les traits de chevaliers du Moyen Âge. Les Neuf Preux, associés depuis le XIV^e siècle, figuraient un certain idéal chevaleresque à travers des modèles de rois issus de l'Antiquité, de l'Ancien Testament et de références plus récentes : Hector, Alexandre le Grand et Jules César pour la première catégorie, Josué, le Roi David et Judas (Maccabée) pour les héros de l'Ancien Testament, Arthur, Charlemagne et Godefroi de Bouillon ensuite. Le choix des illustrations, en plus de l'économie réalisée par la réutilisation des modèles, montre une volonté certaine de présenter les empereurs en habits de chevaliers et de s'inscrire dans une veine littéraire et culturelle. La répartition des portraits ne semble cependant pas avoir de valeur morale spécifique à chaque empereur, les associations ainsi créées étant en apparence aléatoires (elles sont en outre modifiées au gré des réimpressions, le seul à conserver le

⁴ Dès 1976, Jeanette Beer avait noté dans certains épisodes de combat la « culture des goûts contemporains » par l'utilisation de « techniques de la chanson de geste » (« The major interpolated episode of *Pharsalia* shows the cultivation of contemporary tastes. It differs from the main body of the text by employing many techniques of the chanson de geste », Beer, 1976, p. 41-42).

⁵ Selon Brigitte Moreau, les bois ont déjà été utilisés pour une édition de 1507 et avaient alors été copiés sur une édition du *Triomphe des neuf preux* de Pierre Gérard datant de 1487 (Moreau, 1985, p. 106).

même portrait de manière systématique étant logiquement Jules César, qui figurait déjà parmi les Neuf Preux). Caligula apparaît ainsi sous les traits d'Alexandre en 1520 (Figure 1), puis sous ceux de Judas en 1530. Il ne s'agit donc pas d'une volonté d'identification des personnages entre eux mais bien d'une association plus symbolique : à travers ces portraits en armure, c'est plutôt le « motif littéraire et esthétique des neuf Preux [et son] immense fortune littéraire en Europe entre le XIV^e et le XVI^e siècle » (Salamon, 2008, p. 38) qui est recherché, alors que les éditions latines contemporaines étaient généralement exemptes de portraits.

Au-delà du lien symbolique, l'argument commercial n'est sans doute pas négligeable. À une époque de grand succès des différentes éditions ou rééditions de chansons de geste, avoir un titre et des illustrations similaires pouvait faire espérer à l'imprimeur quelques ventes supplémentaires. Mais le lecteur n'était pas alors le flâneur d'aujourd'hui à la recherche de plaisir et de surprise dans sa librairie. Il ne pouvait donc être trompé par le seul titre ou les illustrations, et le rapprochement des *Vies* avec le genre épique avait d'autres points d'appui. Les éléments paratextuels sont sans doute des choix de l'imprimeur plus que du traducteur, mais le texte proposé par Guillaume Michel semble en accord avec le traitement éditorial.

LE POIDS DU TRADUCTEUR

À la lecture de la traduction de 1520, il semble en effet que la perméabilité des barrières génériques ne touche pas uniquement la façon matérielle de présenter les œuvres mais la façon même de les appréhender. Bruno Méniel note que pour les lecteurs de la fin du XVI^e siècle les textes médiévaux, en particulier romans et chansons de geste, « genres nettement distincts au départ, tendent à se fondre dans un corpus commun, qui renvoie au Moyen Âge finissant le reflet d'un passé déjà lointain, mi-historique, mi-légitime, et perpétue des idéaux chevaleresques » (Méniel, 2004, p. 69). Comme pour les associations d'empereurs avec les portraits des Neuf Preux, il s'agit donc moins d'une référence à un texte ou même un genre précis, mais d'un fonds culturel global auquel puiser. Dès l'époque de Guillaume Michel, cette fusion était sans doute déjà en préparation, et les *Faictz et gestes des douze Cesars* pouvaient alors s'inscrire en partie dans ce contexte : présentant un passé plus historique que légendaire, mais dans lequel on retrouve bien des traces du merveilleux. Dans de nombreuses chansons de geste, « les thèmes historico-politiques jouent [déjà] un rôle important » (Boutet, 1976, p. 1128), le fait qu'il s'agisse dans le cas des biographies impériales d'un authentique texte historique n'est donc pas ici un élément d'opposition mais plutôt un point de rapprochement pour Guillaume Michel et ses lecteurs. Au XVI^e siècle, « force est de constater l'absence de limite nette entre discours épique et discours historique. L'épopée est donc une construction parmi d'autres de l'histoire. » (Méniel, 2004, p. 462). Le glissement générique imposé par le traducteur au texte original est dans ce contexte moins surprenant qu'il n'a pu le paraître et on en trouve des traces évidentes dès les premières pages de la *Vie de César*. La première femme de César, Cossutia, y est ainsi présentée comme étant « d'assez noble lignage puissant et riche »⁶ (pour *familia equestri*, *Ces.*, 1, 1) à la manière des personnages épiques. Le « cha-

⁶ La formule, caractéristique des textes médiévaux et en particulier des chansons de geste, s'explique par l'absence jusqu'au XIV^e siècle d'un équivalent du mot « famille » (Gougenheim, 1970, p. 414), mais s'il a fallu

pitre trois » est ensuite intitulé « De la seconde chevalerie de Julius Cesar » et ce dernier apparaît un peu plus loin accompagné de « ses gens » (*Ces.*, IV, 2), là où le texte latin détaillait le statut précis des accompagnateurs (« *comites seruosque ceteros* »). Le traducteur n'hésite donc pas à augmenter le texte là où il peut ajouter une référence médiévale, mais à supprimer des détails lorsque les termes latins sont trop difficiles à traduire et renvoient à des réalités proprement romaines et éloignées du Moyen Âge comme de la Renaissance. Ces modifications, qui ne sont pas spécifiques à ce traducteur, semblent cependant exacerbées ici, tandis que son successeur, George de La Bouthière⁷, qui propose une nouvelle version française des *Vies* moins de quarante ans plus tard (1556), fait généralement des choix plus neutres. Le travail de Guillaume Michel, qualifié de « sabir franco-latin » par François Roudaut (2018, p. 7), est très loin des actuels standards de la traduction scientifique et a en effet été assez vite remplacé par la traduction suivante, celle de George de La Bouthière, dans laquelle les références médiévales ont quasiment disparu, qu'il s'agisse du format, des illustrations (limitées à des médaillons) ou du vocabulaire. Pour les exemples précédents, on trouve ainsi en 1556 « famille équestre » (avec une note « de race de chevalier », « du second voyage qu'il fit à la guerre » et « ceus de sa compagnie et autres ses serviteurs »). Il est vrai que la langue française a connu entre 1520 et 1556 des évolutions très importantes, mais il ne s'agit pas uniquement ici de faits de langue, ce sont aussi des choix de traduction, ce qui explique le délai assez bref, même pour cette époque de grandes mutations linguistiques, entre la version de 1520 (réimprimée en 1530 et 1541) et la suivante.

Comme on a pu le voir dans les exemples tirés du début de la *Vie de César*, le texte latin n'est pas toujours traduit intégralement par Guillaume Michel et l'on trouve quelques ajouts, autant d'interstices qui permettent d'identifier le style propre du traducteur et son intervention pour rapprocher les *Vies* du style épique des chansons de geste. De ce genre, Guillaume Michel reprend donc une série de termes caractéristiques, du « lignage » de César aux « brodequins » de Domitien (pour *crepidatus*, « chaussé de sandales », *Dom.*, IV, 9, quand le terme français « brodequin » traduit plutôt *cothurnus*). Entre ces deux exemples, le père de l'empereur Vespasien, *expers militiae* (*Vesp.*, I, 3), devient sous la plume du traducteur « expert en l'art de chevalerie », avec un contresens ici puisque l'expression a un sens exactement contraire rétabli par La Bouthière dans sa traduction (« non ayant hanté la guerre »). Par ailleurs, le gouverneur, *praepositus* (*Vesp.*, IV) se mue en « prevost », alors que le terme de « gouverneur » est utilisé sans note dès 1556 et par la suite par tous les autres traducteurs des *Vies* jusqu'au XIX^e siècle. Quant aux idéaux chevaleresques, on les retrouve à travers certains portraits, dont le traducteur accentue le manichéisme en usant de formules renvoyant au vocabulaire épique. C'est ainsi que Germanicus, dont Suétone écrit qu'il possède des qualités de corps et d'esprit jamais vues chez personne (« *corporis animique virtutes, et quantas nemini cuiquam* », *Cal.*, III, 1), est en 1520 doté de « vertus de corps et forces de couraige plus que a homme mortel oncques nadvinrent ». Cependant, comme ses contemporains, le traducteur retient aussi « du legs médiéval le merveilleux et une série d'hyperboles » (Méniel, 2004, p. 77), en s'appuyant

attendre le XVII^e siècle pour que le terme prenne son sens actuel, la notion de « lignage » est déjà datée en 1520.

⁷ Le nom de ce traducteur, orthographié « Bouthière » dans tous ses autres écrits, est écrit sans *h* dans la traduction de Suétone, mais il s'agit bien du même personnage.

sur les présages, rêves et autres fantômes disséminés dans le texte de Suétone ou en usant de doublons synonymiques, associations de termes courants dans les traductions du XVI^e siècle mais dont Guillaume Michel fait un usage plus systématique que nombre de ses contemporains. Lorsqu'il utilise deux termes, l'un a généralement une connotation médiévale, pouvant parfois rapprocher le texte des formules poétiques de la chanson de geste, mais aussi du roman de chevalerie : la *donatione* d'Auguste (*Aug.*, XXX, 4) devient « nobles dons et riches », l'accusation d'Agrippine à l'encontre de Néron, *deliraret* (*Vesp.*, V), pourtant transparente en français dès le XVI^e siècle, est traduite par « resvant et faisant des chasteaux en espaigne comme faignant estre rois », plus loin *vexillis* (*Vesp.*, VI) est doublé par « les estendars et enseignes ». Quelques années auparavant, Guillaume Michel avait proposé une version de l'*Âne d'or* d'Apulée (1518) dans laquelle « le traducteur accentue systématiquement le champ lexical de l'agrément et du plaisir » (Pédeflous, 2007, p. 523), rattachant alors le texte d'Apulée aux romans de chevalerie. Dans les *Vies*, les binômes synonymiques ne sont pas spécifiquement utilisés pour le champ lexical de l'agrément, et ce sont plutôt les *realia* et les vices des empereurs qui font l'objet de doublons.

Qu'il s'agisse de la version française d'Apulée comme dans celle de Suétone, certaines propositions de Guillaume Michel sont plus proches d'une annotation que d'une véritable traduction, mais ces interventions, parfois héritées des éditions annotées⁸, n'étaient pas identifiables et s'intégraient donc au texte en modifiant la perception que pouvait en avoir un lecteur non averti. Or, si le latin était pratiqué de manière bien plus intensive qu'aujourd'hui, au moins parmi les Français qui maîtrisaient la lecture, la traduction s'est rapidement imposée comme soutien au texte latin puis pour le remplacer, par méconnaissance du latin ou plus souvent par facilité. Le lecteur qui n'avait pas une connaissance détaillée du texte latin de Suétone (auteur réputé difficile et donc rarement lu au cours des premières années d'études) le lisait alors par l'intermédiaire de cette version proposée par Guillaume Michel, avec bien des éléments renvoyant à la littérature médiévale et notamment aux chansons de geste.

CONCLUSION

Le rapprochement de la première version française des *Vies* avec le genre des chansons de geste tient donc moins au texte de Suétone lui-même qu'à Guillaume Michel et au premier imprimeur, Galliot du Pré. L'oubli dans lequel ce traducteur a sombré par la suite ne doit pas occulter son influence, et Valérie Worth-Stylianou fait de lui « l'un des traducteurs les plus importants de ce premier XVI^e siècle » (Ménini & Stylianou, 2015, p. 422)⁹. Les glissements qu'il effectue dans cette version soulignent le rôle très actif du traducteur, qui est au XVI^e siècle loin d'être un passeur de texte aussi neutre qu'érudit. Dans les *Faictz et gestes des douze Cesars*, ce n'est pas simplement un auteur classique qui est proposé aux lecteurs, c'est une version en quelque sorte actualisée, même si le terme peut sembler anachronique, trois ou quatre siècles après l'apogée de la chanson de geste. Suard a cependant souligné que « le phénomène épique peut et doit être envisagé globalement,

⁸ C'est le cas des informations relatives aux lieux ou aux monnaies par exemple, plus rarement des doublons synonymiques.

⁹ Valérie Worth-Stylianou a rédigé les notices concernant les auteurs latins, parmi lesquels Suétone, tandis que Romain Ménini a rédigé celles qui présentent les auteurs de langue grecque.

depuis les premières chansons de geste jusqu'aux imprimés » (Suard, 2011, p. 386). Nous pourrions ajouter qu'il peut ne pas être envisagé seulement jusqu'aux éditions imprimées de Chrétien de Troyes ou de la *Chanson de Roland*, mais aussi à certains textes *a priori* très éloignés, et qui se trouvent pourtant sur la frontière mouvante du genre, comme la traduction de Suétone par Guillaume Michel. La version française des *Vies* n'entre certes pas dans la définition canonique de la chanson de geste, mais le traducteur et l'imprimeur ont sans doute saisi l'amincissement des limites génériques qui avait entraîné à partir du XIV^e siècle la réduction de l'importance « de nombreux éléments fondateurs, notamment les dimensions héroïque, dramaturgique ou lyrique, qui s'effacent derrière la prolifération du narratif » (Suard, 2005, p. 104). Dès lors, les biographies, largement narratives, pouvaient être présentées « à la manière » d'un genre encore très apprécié.

Références

Sources

- Li Fet des Romains, compilé ensemble de Saluste et de Suetoine et de Lucan*, texte du XIII^e siècle publié pour la première fois d'après les meilleurs manuscrits, Louis-Fernand Flutre & Kornelis Sneyders de Vogel (éds.), Liège – Paris – Groningue, Thone – Droz – Wolters, 1935-1938.
- SUÉTONE, *Des faictz et gestes des douze Cesars, nouvellement translaté de latin en francoys par Guillaume Michel, dit de Tours et nouvellement imprimé à Paris par maistre Pierre Vidoue, imprimeur*, Paris, Galliot Du Pré, 1520 (réédité par Pierre Gaudoul & Jehan Petit en 1530 puis par Arnoul Langelier, avec modernisation de l'orthographe, en 1541).
- SUÉTONE, *De la vie des .XII. Césars. Traduit par George de La Boutière Autunois*, Lyon, Jean de Tournes, 1556.
- SUÉTONE, *Vies des douze Césars*, texte établi et traduit par Henri Ailloud, traduction revue et corrigée, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Universités de France », 3 volumes, 2002-2011 [1931-1932].
- TACITE, *Annales*, texte établi et traduit par Pierre Wuilleumier, t. 4, l. XV, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Universités de France », 1978.
- VIRGILE, *Enéide*, texte établi et traduit par Jacques Perret, t. 2, l. VIII, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Universités de France », 1978.

Bibliographie

- BADDELEY Susan (2015), « Imprimeurs et libraires », dans Véronique Duché (éd.), *Histoire des traductions en langue française, XV^e et XVI^e siècles, 1470-1610*, Lagrasse, Verdier, chapitre IV.
- BEER Jeanette M. A. (1976), *A Medieval Cesar*, Genève, Droz, coll. « Études de philologie et d'histoire ».
- BOUTET Dominique (1976), « La politique et l'histoire dans les chansons de geste », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 31^e année, n^o 6, p. 1119-1130.
- COLOMBO-TIMELLI Maria, FERRARI Barbara & SCHOYSMAN Anne (2014), *Nouveau répertoire des mises en prose (XIV^e-XVI^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier.
- CROIZY-NAQUET Catherine (2006a), « Traces de l'épique dans l'historiographie au XIII^e siècle », dans Dominique Boutet & Camille Esmein-Sarrazin (éds.), *Palimpsestes épiques, réécritures et interférences génériques*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, p. 203-216.
- CROIZY-NAQUET Catherine (2006b), « Les *Faits des Romains*. Une fortune diverse », *Anabases*, n^o 4, p. 141-154.

- FRY Carole (2009), « De Tranquilli elocutione : Suétone en utilisateur de sa langue » dans Rémy Poignault (éd.), *Présence de Suétone : actes du colloque tenu à Clermont-Ferrand les 25-27 novembre 2004. « À Michel Dubuisson in memoriam »*, Clermont-Ferrand, Centre de recherches André Piganiol – Présence de l'Antiquité.
- GALAND-HALLYN Perrine (1997), « La *Praelectio in Suetonium* de Nicholas Berauld (1515) », *Humanistica Lovaniensa, Journal of neo-latin Studies*, vol. XLVI, Leuven, Leuven University Press, p. 62-93.
- GASCOU Jacques (1984), *Suétone historien*, Rome, Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome.
- GOUGENHEIM Georges (1970), « La relatinisation du vocabulaire français », dans *Études de grammaire et de vocabulaire français, réunies sur l'initiative de ses collègues et amis pour son Soixante-dixième Anniversaire*, Paris, Picard, p. 413-423.
- MÉNIEL Bruno (2004), *Renaissance de l'épopée. La poésie épique en France de 1572 à 1623*, Genève, Droz, coll. « Travaux d'Humanisme et Renaissance ».
- MÉNINI Romain & WORTH-STYLIANOU Valérie (2015), « Langues anciennes », dans Véronique Duché (éd.), *Histoire des traductions en langue française, XV^e et XVI^e siècles, 1470-1610*, Lagrasse, Verdier, chapitre VII.
- MOREAU Brigitte (dir.) (1985), *Inventaire chronologique des éditions parisiennes du XVI^e siècle*, t. 3, Abbeville, Paillart.
- MORISSET René & THÉVENOT Georges (1950/1984), *Les lettres latines*, Paris, Magnard.
- NORDEN Eduard (1898), *Die antike Kunstprosa vom VI. Jahrhundert v. Chr. Bis in der Zeit der Renaissance*, Leipzig, Teubner.
- PÉDEFLOUS Olivier (2007), « La traduction de l'Âne d'or par Guillaume Michel (1517) : une contribution à la poétique du XVI^e siècle », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, vol. 107, n° 3, juillet-septembre, p. 515-535.
- ROUDAUT François (2018), « Introduction » dans François Roudaut (éd.), *Les écrivains traducteurs*, Paris – Genève, Erudist – Droz, coll. « Travaux de littérature », vol. 31.
- SALAMON Anne (2008), « Les Neuf Preux : entre édification et glorification », *Questes*, n° 13, p. 38-52, en ligne <https://doi.org/10.4000/questes.1527>
- SUARD François (2005), « Impure en son début même, la chanson de geste », dans Caroline Cazanave (éd.), *L'épique médiéval et le mélange des genres*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, p. 27-46.
- SUARD François (2011), *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire (XI^e-XV^e siècle)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Moyen Âge – Outils et synthèses ».

Pour citer cet article : Aurore Dericq Facchinetti, « L'Antiquité chevaleresque : lecture des *Vies des douze Césars* comme une chanson de geste », *La chanson de geste aux frontières, aux frontières de la chanson de geste*, Léo-Paul Blaise, Elena Podetti & Nina Soleymani Majd, (dir.), *Atlantide*, n° 13, 2022, p. 72-81, <http://atlantide.univ-nantes.fr>

ISSN 2276-3457



Atlantide

LA CHANSON DES NIBELUNGEN, L'ILIADÉ ALLEMANDE

Peter Andersen

Université de Strasbourg (UR 3400, ARCHE)



Résumé : La *Chanson des Nibelungen* est une épopée anonyme rédigée vers 1200 et considérée comme l'*Iliade* allemande. Elle relate les deux mariages de Kriemhild, une princesse burgonde de Worms qui épouse d'abord Siegfried, un héros presque invulnérable qui se fait assassiner par Hagen, ensuite Etzel, le puissant roi des Huns. Pour se venger de l'assassin de Siegfried, elle invite les Burgondes à une fête chez les Huns. Tout se termine par un carnage dont aucun invité ne sort vivant. Kriemhild meurt elle-même après avoir tué Hagen avec l'épée de Siegfried. L'arrière-plan historique de la *Chanson* est la fin d'un éphémère royaume burgonde en 436. Il fut gouverné par Gundicharius qui est incarné dans la *Chanson* par Gunther, le frère de Kriemhild. Etzel est un avatar littéraire d'Attila. Selon l'opinion majoritaire, le poète de la *Chanson* s'inspire de chants perdus qui auraient été transmis oralement depuis le V^e siècle. Selon une autre hypothèse niant toute transmission orale à long terme, le poète s'inspire exclusivement de sources écrites. Il aurait forgé cette histoire de toutes pièces pour mettre en garde ses compatriotes contre de nouvelles aventures militaires. Composée pendant une guerre civile consécutive à la mort de deux empereurs en croisade, la *Chanson* peut être lue comme un manifeste pacifiste.

Mots-clés : Brünhild, *Chanson des Nibelungen*, Konrad von Fußesbrunnen, Rüdiger von Bechelaren, Siegfried, Wolfger von Erla.

Abstract: *The Song of the Nibelungs is an anonymous epic written around 1200 and considered the German Iliad. It recounts the two marriages of Kriemhild, a Burgundian princess of Worms who marries first Siegfried, an almost invulnerable hero who is killed by Hagen, then Etzel, the powerful king of the Huns. To take revenge on Siegfried's murderer, she invites the Burgundians to a party among the Huns. It all ends in a carnage from which no guest comes out alive. Kriemhild dies herself after killing Hagen with Siegfried's sword. The historical background of the Song is the end of a short-lived Burgundian kingdom in 436. It was ruled by Gundicharius who is embodied in the Song by Gunther, Kriemhild's brother. Etzel is a literary avatar of Attila. According to the majority opinion, the poet of the Song is inspired by lost songs which are supposed to have been transmitted orally since the 5th century. According to another hypothesis denying any long-term oral transmission, the poet is inspired exclusively by written sources. He is supposed to have forged this story from scratch to warn his compatriots against new military adventures. Composed during a civil war following the death of two crusading emperors, the Song can be read as a pacifist manifesto.*

Keywords: Brünhild, Song of the Nibelungs, Konrad von Fußesbrunnen, Rüdiger von Bechelaren, Siegfried, Wolfger von Erla.

REMARQUES PRÉLIMINAIRES

Issue d’une conférence destinée à un public francophone plutôt profane (Andersen, 2019), cette contribution porte sur la seule grande épopée de l’Allemagne médiévale : la *Chanson des Nibelungen*¹. Le résumé détaillé de la conférence est fortement abrégé dans la présente version écrite qui vise un public plus spécialisé. Elle propose une exposition synoptique de deux décennies de recherche essentiellement germanophone, avec une mise à jour depuis la conférence. Je ne reprendrai que les grandes lignes de la thèse créationniste que je défends. Selon cette thèse, la *Chanson* est une œuvre originale forgée vers 1200 par un poète de génie à partir de sources exclusivement écrites et non le fruit d’une invérifiable oralité pluriséculaire, comme l’immense majorité des savants le pensent. J’inscris la *Chanson* dans un contexte de guerre civile et l’interprète comme un plaidoyer pour la paix.

La problématique liée à la genèse de cette épopée allemande est comparable à d’autres questions : par exemple, celle consistant à savoir si Chrétien de Troyes s’inspira de contes oraux pour ses romans arthuriens ou s’il imagina lui-même les aventures d’Erec, Yvain, Lancelot et Perceval. Les folkloristes croient fermement en une oralité bretonne antérieure aux romans champenois, d’autres sont sceptiques. Faute de sources antérieures à 1170, la question ne peut être tranchée scientifiquement et relève *in fine* de la foi. De nos jours, la thèse créationniste relative aux romans arthuriens est acceptée en France comme une explication possible², celle relative à la *Chanson* est ressentie en Allemagne comme iconoclaste. La présente contribution se veut aussi un appel à la nation qui incarnait « le bon sens » aux yeux de Heinrich Heine : « Allemagne, ô mon amour lointain, quand je pense à toi, les larmes me viennent : la gaie France me semble triste, le peuple léger me pèse lourdement. Rien que le bon sens sec et froid dans ce Paris plein d’esprit. O clochettes de la folie, cloches de la foi, Comme vous tinte doucement dans mon pays ! » (*Anno 1839*, Heine, 1985, p. 205).

LA CHANSON DES NIBELUNGEN, ÉPOPÉE ET ROMAN À LA FOIS

Beaucoup d’Allemands considèrent à juste titre la *Chanson* comme leur *Iliade* nationale. Les dictionnaires comme le *Nouveau Petit Robert* définissent de manière concordante l’épopée comme un long poème où le merveilleux se mêle au vrai, la légende à l’histoire et dont le but est de célébrer un héros ou un grand fait. Il s’agit d’un genre narratif se caractérisant par sa longueur et son style élevé. Les principaux exemples donnés par les en-

¹ La *Chanson* a été traduite six fois en français entre 1837 et 2001, un record pour le Moyen Âge allemand (Andersen, 2020a). Les citations suivent la version de Danielle Buschinger (2001), la seule à inclure la *Plainte*. Les Allemands renoncent généralement à l’édition de cet épilogue et publient la *Chanson* seule. Les citations originales suivent l’édition d’Ursula Schulze (2011). Elles ne seront données que quand elles sont pertinentes pour l’argumentation.

² Il est significatif qu’ARLIMA présente les trois récits gallois *Gereint*, *Iarllles y Ffynnaawn* et *Peredur* comme des traductions de l’*Erec*, de l’*Yvain* et du *Perceval* au même titre que l’*Erec* et l’*Iwein* de Hartmann von Aue et du *Parzival* de Wolfram. La recherche ancienne les considérait unanimement comme issus d’une oralité ancestrale et les romans de Chrétien comme des adaptations courtoises de récits celtiques perdus proches des trois textes gallois. Sur le plan de l’intertextualité, une inversion est en train de s’amorcer en faveur du poète champenois que l’on tend de plus en plus à considérer comme l’initiateur de toute la tradition.

cyclopédies sont l'*Illiade*, l'*Odyssée*, l'*Enéide*, la *Chanson de Roland* et la *Chanson des Nibelungen*. Dans le domaine allemand, on inclut parfois le *Parzival* de Wolfram von Eschenbach dans les épopées. Cette amplification du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes qui atteint presque 25000 vers contre moins de 9000 vers dans le modèle français est cependant davantage une biographie du protagoniste avec un double prolongement, en amont jusqu'aux enfances du héros, en aval jusqu'à son retour au château du Graal qu'il retrouve dans la version de Wolfram. Cette adaptation allemande est avant tout un roman³, un genre qui se focalise sur le destin du héros, sa singularité et son évolution psychologique et qui n'est pas avare de merveilleux non plus. Au Moyen Âge, il est par exemple représenté par le *Roman d'Alexandre*, le *Roman de Tristan* et le *Roman de Renart*. Dans ces trois cas, le titre usuel reprend le nom du protagoniste. Celui de ces trois héros qui évolue le plus est Tristan. Ce qui le transforme, c'est l'amour auquel échappent Alexandre et Renart. Le roman médiéval relate souvent une histoire d'amour. À bien des égards, la *Chanson* appartient aussi à ce genre et aurait pu s'appeler le *Roman de Kriemhild*.

Dans l'épopée, le narrateur se met en retrait jusqu'à devenir anonyme, est omniscient et anticipe les événements. Cette omniscience est particulièrement manifeste dans la *Chanson des Nibelungen*. Le poète y annonce la tragédie finale plus de 100 fois, et ce dès la seconde strophe : « En pays burgonde grandissait une très noble jeune fille ; il n'en était en aucun autre pays de plus belle ; elle avait pour nom Kriemhild ; elle devint une femme très belle ; c'est pourquoi bien des braves durent perdre leur vie. »

Le poète présente ensuite les qualités morales de Kriemhild qui habite à Worms sur le Rhin, puis ses trois frères Gunther, Gernot et Giselher. Dans la cinquième strophe, il annonce ce que feront les Burgondes dans la seconde partie du poème : « ils firent plus tard d'étonnantes prouesses au pays d'Etzel. » Etzel est le nom allemand d'Attila, le roi des Huns. Il réside sur le Danube en aval de Vienne quelque part dans la Hongrie actuelle. C'est là-bas que le roi historique mourut en 453. Par conséquent, le poète campe l'action dans la première moitié du V^e siècle. Dans la sixième strophe, il anticipe la tragédie finale en expliquant que les chevaliers burgondes « payèrent plus tard d'une mort lamentable la haine jalouse de deux nobles dames. » Trois prolepses en l'espace de six strophes, peut-être un record.

Selon l'opinion générale, une épopée est issue d'une longue tradition orale. À première vue, la *Chanson des Nibelungen* ne déroge pas à cette règle. Voici la première strophe du poème, l'une des plus célèbres de toute l'histoire littéraire allemande : « De vieux récits nous rapportent bien des choses étonnantes ; ils parlent de héros glorieux, de dures épreuves, de joies et de fêtes, de pleurs et de plaintes. Écoutez maintenant l'étonnant récit des combats de guerriers hardis. » (« *Uns wird in alten mæren wonders vil geseit / von helden lobebæren, von grôzer arebeit, / von frôuden, hôchgeziten, von weinen und von klagen, / von küener recken strîten muget ir nu wunder hæren sagen.* »).

Ici, le poète affirme l'antériorité et la primauté de l'oral. Des récits « rapportent » et « parlent » et le public est invité à « écouter ». Bien qu'aucune date ne soit jamais donnée, l'auteur assure que les récits qu'il colporte sont « vieux ». Aujourd'hui, nous disposons

³ Terme évidemment absent de la littérature médiévale allemande où les œuvres épiques sont désignées sans distinction nette par les termes *mære* (« conte », « récit ») et *liet* (« chanson »). Un flottement générique similaire est perceptible en ancien français entre *roman*, *chanson*, *geste* et *estoire* (Boutet, 1993, p. 13-27). Pour une discussion plus générale sur le genre romanesque dans la seule aire francophone voir Gingras, 2011.

seulement de manuscrits et rien ne nous prouve que ce récit fut chanté autrefois. La première strophe est avant tout une mise en scène. Nous sommes libres d'y adhérer naïvement ou de considérer le propos comme un simple topos.

Dans les trois principaux manuscrits, le poème se compose de 2316 à 2440 quatrains à vers longs, soit un total de près de 10000 vers. Il existe des enregistrements modernes de la *Chanson*. Les versions intégrales durent entre 12 et 30 heures. Il n'y a aucune raison de croire que la récitation médiévale était plus rapide. Il aurait donc fallu plusieurs soirées pour organiser une présentation complète du poème. Il aurait surtout fallu un public particulièrement attentif et patient. Nous savons que le texte a souvent été copié au Moyen Âge. Il y a donc tout lieu de penser que les manuscrits ont été lus silencieusement dans l'isolement d'une chambre comme les romans de nos jours. Physiquement, la *Chanson* est un livre qui ne se différencie pas du *Parzival* de Wolfram par sa matérialité. Son auteur est simplement plus discret. Il renonce au prologue propre au roman et le remplace par une strophe anonyme où il se met en scène comme un troubadour qui réciterait un poème bien connu. Il limite ainsi sa contribution à la récitation et à la mise en forme nouvelle d'une matière préexistante.

La *Chanson* est conservée dans 34 manuscrits dont 23 fragments. Les copies les plus anciennes remontent au second quart du XIII^e siècle, la dernière date du début du XVI^e. C'est l'un des textes les plus souvent copiés dans l'Allemagne médiévale, toutefois moins que le *Parzival* de Wolfram qui avec 88 manuscrits occupe la première place dans le domaine de la fiction. Les manuscrits de la *Chanson* sont presque tous en moyen-haut-allemand et proviennent donc du sud. Un fragment néerlandais montre que le texte connu aussi une certaine diffusion dans le Nord.

La *Chanson* se divise en 39 chapitres de longueur variable. Ils correspondent aux chants que l'on trouve chez Homère et Virgile. Le copiste du manuscrit C les appelle *aventure*, un mot d'emprunt d'origine française signifiant « récit ». Les trois manuscrits les plus anciens représentent trois rédactions quelque peu divergentes. Les manuscrits A et B sont proches et reflètent sans doute mieux l'original. La division en chapitres et le recours à une forme strophique étaient des nouveautés dans la littérature épique allemande. Formellement, la *Chanson* innove.

Dans presque tous les manuscrits, le poème se termine par un long épilogue non strophique dont le vers final indique le titre : « Cette chanson s'appelle "La Plainte" » (v. 4322). Le titre du poème lui-même provient du vers final de la partie strophique. Le copiste de C écrit : « Ici s'achève l'histoire : c'est la chanson des Nibelungen » (strophe 2440 : *der Nibelunge liet*). Les copistes de A et B écrivent pour leur part : « Ici s'achève l'histoire : c'est la détresse des Nibelungen » (strophe 2379 : *der Nibelunge not*). C'est sans doute le titre choisi par le poète. La *Plainte* se compose de quelque 4300 vers courts. Cet épilogue représente plus de 20 % de la narration bipartite, 25 feuillets sur 114 dans le manuscrit C.

Comme Kriemhild réside pendant près de la moitié du poème au bord du Rhin, puis au bord du Danube avec son second mari, on divise d'ordinaire le poème dans deux parties de longueur comparable⁴. Une tripartition est également envisageable si l'on considère que le poète a conçu la macrostructure en référence à la strophe qui s'était imposée à partir de 1180 dans la poésie allemande. Cette strophe se composait de deux parties ini-

⁴ Premier mariage : chapitres 1-19 (strophes 1-1142), second mariage : chapitres 20-39 (strophes 1143-2379).

tiales de forme métrique identique, les *Stollen*, puis d'une troisième partie différente. Vers 1200, cette strophe, dite la *Kanzone* ou la *Stollenstrophe*, était dominante dans la poésie lyrique. Elle est apparentée au sonnet. Selon cette analyse, les 39 chapitres correspondent à 39 pieds se répartissant sur sept vers de cinq ou six pieds⁵. La *Chanson* est donc peut-être formellement conçue comme un poème d'amour.

UNE HISTOIRE TRIPARTITE : BONHEUR, MALHEUR, VENGEANCE

La première partie relate le temps de la joie. Tout commence à la cour burgonde de Worms où la princesse Kriemhild vit avec ses trois frères et sa mère Ute. Son père est mort. Le principal courtisan est son parent Hagen. La beauté de Kriemhild est connue de tous, aussi à Xanten où vit le prince néerlandais Siegfried. Cette ville rhénane se situe de nos jours en Allemagne, mais jouxte les Pays-Bas. Siegfried possède un trésor dans le lointain pays des Nibelungen et sa peau est dure comme la corne, car il a tué un dragon et s'est baigné dans le sang de la bête. C'est un parfait chevalier. En quête d'amour, il part à Worms, se couvre de gloire dans une guerre et se voit récompenser d'un baiser par Kriemhild (strophe 297). Voilà la fin de la première série d'aventures ou du premier vers de la macrostrophe.

La seconde séquence se déroule principalement en Islande où règne une attirante reine célibataire : Brünhild⁶. Elle invite ses prétendants à l'affronter dans trois disciplines olympiques : le saut en longueur, le lancer de poids et le javelot. Gunther entreprend une quête nuptiale en compagnie de Siegfried, Hagen et un frère de ce dernier. À l'arrivée, Siegfried se présente comme le vassal de Gunther qui remporte les épreuves mais en contrevenant aux règles. Siegfried enfile en effet une cape magique qui le rend invisible et aide ainsi Gunther sans que la reine remarque la supercherie. Après sa défaite, Brünhild suit docilement son futur époux à Worms. Pour récompenser son complice, Gunther lui offre sa sœur tel un trophée et de doubles noces ont lieu : Gunther épouse Brünhild et Siegfried épouse Kriemhild.

Le jour de ses noces, l'Islandaise fond en larmes et prétend pleurer par pitié avec Kriemhild. Elle se dit attristée de voir que sa belle-sœur n'épouse qu'un simple vassal. Comme le poète l'a annoncé au début, c'est sans doute un autre sentiment qui l'anime : la jalousie. Brünhild aurait visiblement préféré Siegfried. Elle voulait un mari athlétique et subodore que Gunther est une mauviette. Selon le *Waltharius*, un poème latin dont l'action se déroule avant l'arrivée de Siegfried à Worms, Guntharius est unijambiste.

Soupçonnant une supercherie, Brünhild soumet Gunther à une quatrième épreuve dans sa nuit de noces et choisit une nouvelle discipline : la lutte gréco-romaine. Elle gagne et accroche son mari à un clou jusqu'à l'aube ! Le lendemain, Gunther sollicite de l'aide auprès de Siegfried. Après une lutte titanique, Siegfried attache Brünhild au lit, lui ôte sa ceinture et son alliance, mais sans la déflorer. Il l'abandonne ensuite à Gunther sans

⁵ 39 = 5 + 6 / 5 + 6 (= les deux *Stollen*) // 6 + 5 + 6. Cette théorie a été développée par le linguiste français Jean Fourquet (Buschinger, 2001, p. 33 ; Andersen, 2020b, p. 467-470).

⁶ C'est ainsi qu'on l'appelle communément aujourd'hui en référence à la valkyrie homonyme de l'*Edda* de Snorri Sturluson, *Brynhildr* en islandais. Les manuscrits allemands ont presque unanimement la forme *Prünhilt*, probablement en référence au verbe *prüeven*, du latin *probare* (« mettre à l'épreuve ») (Andersen, 2021, p. 206-207).

qu'elle se rende compte de l'échange. Siegfried repart ensuite à Xanten avec Kriemhild et l'action s'interrompt pendant dix ans. Brünhild et Kriemhild mettent chacune au monde un fils et appellent leurs enfants Siegfried et Gunther en l'honneur de leurs oncles respectifs. C'est la fin de la première partie où règne la joie, sauf dans le cœur de Brünhild. La jalousie la ronge (chapitres 1-11).

Dix ans plus tard, Brünhild invite Kriemhild et Siegfried à une fête afin de savoir le fin mot de l'histoire. La fête s'accompagne d'un tournoi. Dans les tribunes, les deux reines se disputent et Brünhild enfonce le clou en qualifiant Siegfried de serf. Kriemhild proteste et revendique le droit de précéder Brünhild dans la cathédrale de Worms. Sur le parvis, elle demande publiquement à sa rivale : « Comment la concubine d'un vassal put-elle devenir jamais l'épouse d'un roi ? » (strophe 839). C'est une déclaration de guerre.

Après la messe, Brünhild exige des preuves. Kriemhild lui montre alors la ceinture et l'alliance que Siegfried lui a offertes. Brünhild fond en larmes, cette fois-ci pour de vrai. Elle ourdit alors une vengeance et implique Hagen. Le poète ne nous explique pas en quoi consiste son plan.

Hagen s'arrange pour que des messagers apportent une fausse déclaration de guerre à Worms. Siegfried promet son aide mais c'est en fait un piège. Hagen vient voir Kriemhild en tête-à-tête, lui promet de protéger son mari sur le champ de bataille et réussit à arracher à son interlocutrice un secret intime. De peur de perdre Siegfried, Kriemhild trahit son seul point faible : elle raconte à Hagen qu'une feuille de tilleul tomba entre les omoplates de son mari avant le bain dans le sang du dragon. C'est pourquoi il est resté vulnérable à ce point précis. Elle promet à Hagen d'indiquer l'endroit en cousant une petite croix sur la veste de Siegfried.

L'expédition militaire est remplacée par une chasse qui provoque la soif des participants. Hagen les invite à se désaltérer à une source qui jaillit curieusement sur un îlot. Siegfried et Gunther font la course et le premier remporte le sprint. Si son adversaire est unijambiste, cette victoire était prévisible. Devant la source, Siegfried permet à son beau-frère de se désaltérer en premier, puis se penche lui-même pour boire. Hagen saisit alors la lance de Siegfried, vise la croix et transperce le point faible. Il ramène le corps à Worms et annonce un accident de chasse.

En quoi consistait la vengeance de Brünhild ? Le poète explique seulement qu'elle conçut un plan et que Hagen l'exécuta. La recherche n'a jamais su expliquer le rôle de Brünhild de manière satisfaisante. Selon mon interprétation qui fait appel à la psychologie, le plan de Brünhild consista à séduire le mari de sa rivale. Le texte allemand emploie le terme *brunne* pour désigner la source mortifère et ce vocable renvoie phonétiquement à l'Islandaise paronyme. De plus, la source se trouve sur une île tout comme la reine avant son mariage. Le sprint peut enfin être interprété comme la dernière épreuve d'un pentathlon commencé en Islande et continué à Worms. Lors de l'épreuve dans la chambre conjugale, Siegfried fut soumis à la tentation de déflorer Brünhild, mais s'abstint et laissa la reine ligotée à son mari légitime. Lors de l'ultime épreuve dans la forêt, Siegfried renouvela d'abord ce geste courtois en permettant à Gunther de boire en premier à la source qui incarne phonétiquement et géographiquement Brünhild. Cette fois-ci, au lieu de s'éloigner, Siegfried se penche pour boire après Gunther. Autrement dit, si l'on lit entre les lignes, il s'apprête à commettre un adultère digne d'un Tristan (Andersen, 2021, p. 203-204 ; interprétation déjà exposée en 2019). Hagen est donc légitimement fondé à le tuer, c'est même son devoir. Si le poète nous fait comprendre que Gunther a en réalité

découvert son beau-frère dans le lit de sa femme, on comprend mieux pourquoi il accepte d'être complice d'un assassinat.

Soupçonnant un meurtre, Kriemhild organise un test pendant le cortège funèbre. Lorsque Hagen passe devant la bière de Siegfried, les plaies se remettent à saigner. C'est une ordalie appelée la cruentation. Attesté pour la première fois dans le *Chevalier au Lion*, ce motif fut exporté avant 1200 en Allemagne grâce à l'*Iwein*, l'adaptation allemande de ce roman champenois. Kriemhild et Siegfried correspondent à Laudine et son mari Esclados tué par Yvain.

Après les obsèques, Kriemhild reste à Worms et fait venir le trésor de Siegfried. Hagen le lui vole et le cache dans le Rhin avec la complicité de Gunther.

Treize ans plus tard, le poète nous transpose à la cour des Huns où Etzel vient de perdre sa femme. Le veuf envoie le margrave Rüdiger à Worms pour demander Kriemhild en mariage. Celle-ci hésite, car Etzel est un païen. Finalement, elle accepte la proposition et part avec le margrave. À Passau sur le Danube, elle est reçue par son oncle, l'évêque Pilgrim. Ce personnage est un anachronisme, car le seul évêque de Passau à s'être appelé ainsi vécut à la fin du X^e siècle et non à l'époque des Huns. Après la visite de son oncle, Kriemhild fait halte dans le château de Rüdiger à *Bechelaren* quelque part en Autriche. Etzel vient à sa rencontre et leur mariage a lieu à Vienne.

L'action s'arrête à nouveau pour treize ans. Kriemhild profite de la trêve pour procréer et engendre un fils avec son nouveau mari. C'est la fin de la seconde partie de la *Chanson*, celle du malheur et du deuil. Elle s'achève par les secondes noces de la veuve (chapitres 12-22).

Les deux premiers tiers de la *Chanson* furent perçus comme la partie la plus ennuyeuse de l'épopée quand elle fut redécouverte au milieu du XVIII^e siècle. En tout cas, son premier éditeur, le Suisse Johann Jacob Bodmer, ne publia en 1757 que la fin du poème où l'action s'accélère. Ce dernier tiers deviendra l'*Iliade* allemande⁷. Le combat mené par les Burgondes contre les Huns à la fin de la *Chanson* est aussi dramatique que la Guerre de Troie, les combats d'Énée en Italie et la bataille de Roncevaux. Il est tellement sanglant que Hermann Göring le compara à la bataille de Stalingrad, le plus grand carnage de l'histoire de l'humanité.

À l'instar de sa rivale Brünhild, Kriemhild organise une fête. Deux troubadours apportent son invitation à Worms. Là-bas, le maître des cuisines Rumold déconseille le voyage aux Burgondes en invoquant la vie agréable qu'ils mènent sur les bords du Rhin. Personne n'écoute ses sages paroles. Méfiant, Hagen persuade les Burgondes de partir armés. Malgré un rêve prémonitoire de la reine-mère Ute (strophe 1509), 1000 chevaliers accompagnés d'un train de 10000 hommes quittent Worms. Sur les bords du Danube, deux ondines prophétisent à Hagen la mort de tous les Burgondes s'ils franchissent le fleuve mais il n'en a cure. À la frontière autrichienne, un gardien met les voyageurs en garde contre Kriemhild, une fois de plus en vain. Les Burgondes arrivent ensuite à Passau, puis à Bechelaren où Rüdiger les reçoit en grande pompe. Il leur offre des cadeaux, fiance sa fille à Giselher, puis accompagne les invités chez les Huns.

À la cour d'Etzel, Dietrich von Bern (comprenez de Vérone) vit en exil avec ses hommes et Hildebrand, son vieux maître d'armes. Ce dernier est issu du *Chant de Hildebrand* du IX^e siècle, le premier poème héroïque de la littérature allemande. C'est une fi-

⁷ Son édition commence à la strophe 1642, juste avant l'arrivée des Burgondes à Bechelaren.

gure sans fondement historique à la différence de son élève. Dietrich est un avatar de Théodoric le Grand, roi des Ostrogoths mort en 526. Celui-ci ne s’est jamais exilé à la cour d’Attila, et ce pour une raison simple : il est né après la mort d’Attila. Le poète de la *Chanson* n’est pas à un anachronisme près. Selon l’opinion générale, ses incohérences proviennent des vieux récits dont il prétend s’inspirer. Brünhild constitue un autre anachronisme, car elle doit son nom et surtout son caractère à la reine franque Brunehaut née plus d’un siècle après la mort de Gundicharius, le roi des Burgondes historiques. Il périt en 436 dans une grande bataille contre les Huns. Brunehaut ne mourut pour sa part qu’en 613 et n’a d’autre lien avec Gundicharius que leur union dans le monde de la fiction. Le chroniqueur Frédégaire la dit responsable de la mort de dix rois. Elle aurait également ordonné l’assassinat de Didier, évêque de Vienne en Dauphiné aussitôt canonisé (Andersen, 2021, p. 200-201). Intrigante et semeuse de mort, Brunehaut présente une indéniable similitude avec son homonyme littéraire, responsable non seulement de la mort de Siegfried, mais par ricochet aussi de celles de Gunther et de bien d’autres preux.

Au début de la fête, les 1000 princes et chevaliers burgondes s’installent dans la salle du palais pendant que les 10000 hommes du train sont hébergés dans des logis à l’intérieur de l’enceinte du château. Kriemhild gagne son beau-frère Blödelin à sa cause et il attaque les 10000 Burgondes dans leur sommeil. C’est le début de la guerre. Un seul Burgonde survit à l’attaque. Il parvient dans la salle du palais et annonce la trahison. Hagen dégaine aussitôt l’épée de Siegfried et tranche la tête de l’enfant que Kriemhild a eu avec Etzel. Cette décapitation déclenche une sanglante bataille à l’intérieur du palais. Les Burgondes la remportent et permettent pendant une trêve aux quatre survivants du camp adverse de sortir. Il s’agit de Dietrich, Rüdiger, Etzel et Kriemhild. C’est le début du siège des Burgondes.

Leur agonie est connue sous le nom de *Burgundenuntergang*, la « fin des Burgondes ». Elle dure deux jours et constitue le dernier vers de la *Chanson* si l’on la considère construite sur le modèle de la *Kanzone* (chapitres 34-39). Le premier soir, les Burgondes, au bord de l’épuisement, entament des négociations. Kriemhild veut qu’on lui livre Hagen. Les assiégés refusent. Furieuse, la reine met le feu au palais. Pour résister à la chaleur des flammes, Hagen invite ses alliés à se désaltérer avec le sang des morts. Le matin, Kriemhild rappelle à Rüdiger le serment qu’il lui a prêté treize ans plus tôt à Worms. Elle exige qu’il la venge pour le tort qu’on lui a fait. Ce serment plonge le margrave dans un cas de conscience : doit-il épargner les Burgondes auxquels il est allié par les fiançailles de sa propre fille ou obéir à Kriemhild, l’épouse de son roi ? En fidèle vassal mais à contre-cœur, Rüdiger opte pour le devoir, se lance à son tour dans la bataille et meurt dans un duel contre Gernot qui succombe simultanément. Peu après, Giselher tombe à son tour au combat.

Gunther et Hagen sont les derniers survivants. Dietrich finit par les capturer et les livre à Kriemhild. Elle exige de Hagen qu’il lui rende ce qu’il lui a pris (strophe 2367). Ils ont un problème de communication, car Kriemhild songe à Siegfried, son prisonnier à l’or. Hagen refuse d’obtempérer en raison du serment de fidélité qui le lie à Gunther. Pour le dégager du serment, Kriemhild fait décapiter son propre frère et présente la tête de Gunther à Hagen. Celui-ci jubile d’avoir floué la reine comme lors de leur entretien à Worms. Dans un accès de colère, Kriemhild s’empare de l’épée de Siegfried et tranche la tête de Hagen sous les yeux des Huns. N’acceptant pas qu’une femme se serve d’une arme, Hildebrand achève Kriemhild en la découpant en morceaux. C’est la fin de la

Chanson et la fin des Burgondes. Le poète les appelle des Nibelungen depuis leur départ de Worms, d'où le titre qu'il donne à son œuvre, la « détresse des Nibelungen ».

Nibelung est un prénom historique porté notamment par quatre comtes bourguignons à l'époque carolingienne. L'un d'entre eux était le neveu de Charles Martel. Le poète de la *Chanson* est le premier à employer ce prénom dans une œuvre littéraire. Les savants le rapprochent de l'allemand *Nebel* (« brouillard »), de l'islandais *Niflheim*, un monde obscur et glacial selon l'*Edda*, voire de la ville de Nivelles. Nibelung peut aussi évoquer le latin *nebulo* (« fourbe ») (Buschinger, 2001, p. 37-38 ; Grosse, 2011, p. 713).

LA PLAINTÉ, ÉPILOGUE ET CONSIGNATION DE LA CATASTROPHE PAR ÉCRIT

Le récit ne s'arrête pas à la fin de la *Chanson*. Tout au long du Moyen Âge, on a copié et lu ce poème avec la *Plainte*. Pauvre en action, cet épilogue qui succède sans transition au 39^e chapitre dans les manuscrits se résume en quelques mots⁸. Le poète rappelle d'abord les événements depuis le début. On ramasse alors les cadavres et tout le monde pleure. Les enterrements s'étendent sur trois jours. Ensuite, Etzel désigne le troubadour Swemmelin pour annoncer la triste nouvelle aux veuves. Ce messager faisait déjà partie de la délégation qui avait apporté l'invitation de Kriemhild à Worms. Il est le principal témoin oculaire des événements. Swemmelin se rend chez une duchesse à Vienne, chez la veuve de Rüdiger à Bechelaren, chez l'évêque Pilgrim à Passau et enfin chez Brünhild à Worms. À Passau, l'évêque lui ordonne de consigner les événements par écrit pour la postérité, car c'est « la plus grande histoire qui se soit jamais passée dans le monde ». Le troubadour jure de s'en acquitter à son retour (v. 3459-3484). À Worms, Brünhild exprime des regrets. Son fils Siegfried, le dernier espoir d'un renouveau dynastique, est adoubé et couronné. À son retour chez les Huns, Swemmelin fait un compte rendu. Après l'avoir écouté, l'évêque Pilgrim dit à son scribe, maître Konrad, de tout consigner « en lettres latines » (v. 4299). D'autres traduisirent plus tard ce récit en allemand. Ce poème s'appelle « La Plainte ».

LA RÉCEPTION DU RÉCIT BIPARTITE

La réception de cette fresque bipartite est intense et continue jusqu'au début du XVI^e siècle. Puis le texte tombe dans l'oubli pour plus de deux siècles. Après la redécouverte en 1755 du manuscrit C, Bodmer édite la *Chanson* et la *Plainte*, mais sans le début sur Siegfried et sans traduction. Ce fut un échec monumental. Personne ne s'intéressa à ce long récit médiéval. En 1782, l'ensemble fut enfin édité dans son intégralité à Berlin et dédié à Frédéric II, roi de Prusse. Celui-ci s'en offusqua : « Mon avis est qu'elles [de pareilles choses] ne valent pas une charge de poudre, et je ne voudrais pas les conserver dans ma bibliothèque. » (cité dans Andersen, 2020a, p. 163). Dès 1756, Bodmer avait été le premier à comparer la *Chanson* à l'*Illiade*, mais ce n'est qu'en 1786 qu'un autre savant lucide se dit que ce poème médiéval pourrait un jour devenir « l'*Illiade* allemande » (« Der Nibe-

⁸ Dans les manuscrits A et B, la *Plainte* est dépourvue de sections. Seul le manuscrit C la divise en 5 chapitres à l'image de la *Chanson*. La traduction française de 2001 reproduit cette structure tout en suivant globalement le texte de B.

lungen Lied könnte die teutsche Ilias werden. », Müller, 1786, p. 121 ; notre traduction). L’histoire lui donna raison.

Il fallut attendre les défaites d’Austerlitz et d’Iéna pour que Friedrich Heinrich von der Hagen publiât en 1807 la première traduction de la *Chanson*, sans la *Plainte*. Militairement humiliée, la nation allemande retrouva sa fierté grâce à un poème médiéval. Du jour au lendemain, la *Chanson* acquit le statut d’épopée nationale et connut un succès toujours croissant jusqu’en 1945. Ce succès ne se propagea jamais à l’étranger malgré des traductions dans de nombreuses langues, la première en français dès 1837. Le succès de l’épopée culmina sous le Troisième Reich. La *Chanson* est à l’origine de la légende du « coup de poignard » qu’Adolf Hitler reprit dans *Mein Kampf* : « Siegfried succomba, poignardé dans le dos pendant qu’il combattait.⁹ » (« bis endlich der kämpfende Siegfried dem hinterhältigen Dolchstoß erlag. », Hitler, 1925, p. 707) Dans la *Chanson*, Hagen se sert en fait d’une lance qui rappelle celle avec laquelle un soldat romain transperça le flanc du Christ (Jn 19, 33-35). Or Hitler avait besoin d’une autre image et ne faisait pas de la philologie. Le détournement de l’épopée médiévale à des fins politiques atteignit son apogée le 30 janvier 1943. Dans une émission radiophonique diffusée à deux jours de la capitulation des Allemands encerclés à Stalingrad, Göring exhorta ses compatriotes au sacrifice suprême : « Eux aussi [les Nibelungen, c’est-à-dire les Burgondes], retranchés dans une salle en proie aux flammes, étanchèrent leur soif avec leur propre sang, mais ils combattirent jusqu’au dernier. » (« Auch sie [die Nibelungen] standen in einer Halle voll Feuer und Brand, löschten den Durst mit dem eigenen Blut, aber sie kämpften bis zum Letzten. », cité dans Lubbadé, 2009, p. 12) On comprend pourquoi bien des Allemands se distancèrent de la *Chanson* au lendemain de la Seconde Guerre mondiale.

LA CHANSON, UN APPEL À LA PAIX

Tout pays aspire à se doter d’une épopée nationale. La Grèce possède deux œuvres qui se suivent sans décrire l’événement principal. L’Iliade relate une guerre, l’Odyssée un voyage et entre les deux Homère fait l’impasse sur la chute de Troie et la mort d’Achille. Virgile fit l’inverse et réunit ces deux éléments narratifs en un seul poème, l’Énéide. Nous trouvons les deux mêmes ingrédients dans la Chanson de Roland, une expédition lointaine et une grande bataille. Le poète français réduisit les épisodes militaires pour se concentrer sur le destin de son héros. Comme chez Homère, c’est le retour au pays qui importe, le retour à « la douce France ». À part Roland, la plupart des preux de Charlemagne réussissent à regagner leur patrie. La Chanson des Nibelungen suit les modèles romain et français. Elle commence par de grands périple et se termine par une bataille. Sa singularité est la fin pessimiste. Seule l’épopée allemande relate une défaite.

Les quatre épopées campent l’action dans un lointain passé héroïque, un *Heroic Age* qui suggère plusieurs siècles d’oralité. En Grèce, le mythe sur la transmission orale depuis la Guerre de Troie jusqu’aux premiers manuscrits se fonde sur l’idée qu’Homère était aveugle et qu’il aurait composé près de 28000 hexamètres sans savoir écrire. Virgile s’inspire d’Homère et complète la lacune de son prédécesseur en ajoutant un long récit sur la prise de Troie. Bien que Virgile soit mort avant d’achever l’Énéide et sans signer, personne ne doute qu’il soit l’auteur du texte. La *Chanson de Roland* s’inspire d’un bref

⁹ Autres occurrences de « Siegfried » : p. 163, 275, 406. Occurrences de « Nibelungen » : p. 141, 712.

passage de la *Vita Caroli Magni* d'Eginhard et son poète est nettement plus proche des événements qu'il relate que ses homologues grec, romain et allemand. L'épopée date du début du XII^e siècle et traite d'une expédition qui rappelle à certains égards la Première Croisade. Les croisés français de cette époque aspiraient probablement à revoir leur patrie avec la même ardeur que les preux de Charlemagne. Seuls les plus fanatiques d'entre eux avaient envie de poursuivre la guerre sainte à l'autre bout du monde.

À la différence des textes antiques, l'épopée française est dépourvue d'*ekphrasis* mais innove en donnant des noms aux épées des principaux héros. Cette tradition s'exporta en Allemagne avec le *Rolandslied*, adapté de la *Chanson de Roland*. Le poète de la *Chanson des Nibelungen* perpétue la tradition en dénommant l'épée de Siegfried. Les manuscrits ont tantôt *Balmunc*, tantôt *Palmunc*. Aujourd'hui encore, les Allemands peinent à différencier les consonnes sourdes et sonores. Les éditeurs modernes optent unanimement pour *Balmunc* en référence à la grotte d'où provient l'épée, en français *balme*, en latin *balma*. Ce terme est extrêmement rare en allemand et son usage se limite à la Suisse. Tout porte en fait à croire que le poète choisit délibérément une consonne sourde en référence à la palme, un antique symbole de victoire et, par extension, de paix. L'épée correspondrait ainsi parfaitement à son porteur, car Siegfried signifie précisément « victoire » et « paix ». De plus, ce héros meurt en martyr et la palme est l'attribut traditionnel des martyrs. Siegfried est enfin originaire de Xanten, littéralement « la ville des saints ». C'est ici que saint Victor mourut en martyr à l'époque de l'empereur Dioclétien. Si l'on adhère à cette lecture, Siegfried n'incarne pas l'héroïsme germanique glorifié par les nazis, mais le pacifisme chrétien (Andersen, 2017).

Qu'en est-il de la genèse de la *Chanson* ? Au début du XIX^e siècle, les érudits allemands déclarèrent que la *Plainte* était un ajout de piètre qualité et inventèrent la thèse des deux auteurs : un grand aède anonyme aurait composé la partie strophique, puis un imitateur tout aussi anonyme aurait ajouté une suite sans originalité¹⁰. En fait, il s'agit peut-être d'une œuvre bipartite provenant d'une seule et même plume. Selon cette hypothèse, la première strophe est une fiction littéraire et la fin de la *Plainte* une signature à peine voilée. Autrement dit, le poète de l'ensemble serait le maître Konrad qui est censé avoir tout consigné en latin à l'époque des Huns. Il l'aurait théoriquement fait entre la mort de Gundicharius en 436 et celle d'Attila en 453.

Selon la *Plainte*, il le fit à la demande de l'évêque de Passau. Au début du XIII^e siècle, celui-ci ne s'appelait pas Pilgrim, mais Wolfger. C'était un grand mécène littéraire. Il est notamment célèbre pour avoir offert le 12 novembre 1203 à Zeiselmauer un manteau à Walther von der Vogelweide, le grand poète lyrique. Wolfger revenait d'un mariage ducal à Vienne où Walther avait visiblement diverti les invités. Wolfger avait également à son service deux autres poètes, en Allemagne Albrecht von Johannsdorf, plus tard en Italie Thomasin von Zerklare. Aucun des poètes qui travaillaient au service de Wolfger ne lui a jamais rendu hommage nommément. Aussi a-t-on pensé qu'il préférait la discrétion. Avant la rédaction de la *Chanson*, il s'était rendu pacifiquement en Terre Sainte, non pas en croisé, mais en pèlerin. Cela pourrait expliquer le nom de son homologue littéraire, car Pilgrim signifie « pèlerin ». L'oncle de Kriemhild, l'évêque de Passau qui ordonne à un troubadour de tout consigner, n'incarnerait donc pas l'évêque homonyme du X^e siècle,

¹⁰ La *Zwei-Autoren-These* fut lancée en 1803/1804 par August Wilhelm Schlegel, l'un des principaux théoriciens du mouvement romantique (Andersen, 2020b, p. 471-472).

mais le successeur de celui-ci deux siècles plus tard. En tout cas, beaucoup considèrent Wolfger comme le discret commanditaire de la *Chanson*.

Dans son évêché, un poète composa à la même époque plus de 3000 vers sur l’enfance de Jésus. Il s’appelait Konrad von Fußesbrunnen et possédait un château au cœur de la région que le poète de la *Chanson* connaît sur le bout des doigts. Ce château a donné son nom à Feuersbrunn, un village viticole de quelque 600 âmes près de Traismauer. En 1987, Walther Hansen, un journaliste sans titre universitaire, suggéra que ce Konrad composa peut-être aussi la grande épopée. Il aurait volontairement remplacé Traismauer par Zeiselmauer (strophes 1332, 1336) pour attirer l’attention sur sa propre région. Or, Zeiselmauer était précisément la ville d’un autre poète, Walther von der Vogelweide. La bourde tant discutée dans le monde savant n’en est pas forcément une. Si le poète de la *Chanson* s’appelait Konrad von Fußesbrunnen et voulait attirer l’attention sur sa personne par une monstrueuse erreur géographique, le « Zeiselmauer » sur la Traisen est une métaphore signifiant que Traismauer était également un haut-lieu de la littérature allemande. Le monde scientifique n’a jamais pris le journaliste au sérieux, selon moi à tort¹¹.

Lorsque la *Chanson* fut composée, le Saint Empire était plongé dans une guerre civile provoquée par la mort de l’empereur Henri VI de Hohenstaufen. Sa mère était Béatrice de Bourgogne, son père Frédéric I^{er} Barberousse. En 1178, ce dernier s’était fait couronner roi de Bourgogne à Arles, renouant ainsi avec les Burgondes du V^e siècle. Le 10 juin 1190, Barberousse se noya en Asie Mineure au début de la Troisième croisade, son fils Frédéric succomba sept mois plus tard à la malaria pendant le siège d’Acre. Le 28 septembre 1197, son autre fils et successeur Henri VI décéda à 31 ans à Messine alors qu’il s’apprêtait à son tour à libérer Jérusalem les armes à la main. La croisade prévue fut finalement transformée en pèlerinage, avec à sa tête Frédéric I^{er}, duc d’Autriche, accompagné de Wolfger. Le duc décéda de maladie en Terre Sainte et l’évêque ramena son cadavre en Autriche.

Au moment où il commandita la *Chanson*, Wolfger a dû être las des croisades mortifères. La dynastie des Hohenstaufen s’était presque éteinte comme celle des Burgondes littéraires. L’évêque était fondé à attribuer le malheur de son pays à la politique agressive des empereurs. Pour s’emparer du sud de l’Italie, Henri VI avait épousé Constance de Sicile, une reine normande. Elle était donc du même sang que l’Islandaise Brünhild. L’impératrice historique et la reine littéraire étaient de plus toutes deux originaires d’une île volcanique. Bref, la *Chanson* ne décrit pas nécessairement la lointaine fin de l’éphémère royaume burgonde mais plutôt l’actualité allemande la plus brûlante.

Dans la guerre civile, Wolfger tenta de réconcilier les parties adverses. Pour son œuvre pacificatrice, il fut qualifié par le pape Innocent III de « porteur de paroles de paix et de concorde » (« verborum pacis et concordiae portitorem. », cité dans Andersen, 2017, p. 121 ; notre traduction). En 1204, Wolfger quitta son évêché de Passau pour Aquilée en Italie et ne retransversa plus jamais les Alpes. C’est dans ce contexte qu’il demanda à un poète inconnu de composer un grand poème. Pilgrim semble incarner l’évêque, mais le margrave Rüdiger aussi. L’emblème de Wolfger était un loup en référence à la première syllabe de son nom. Un admirateur italien l’appela *Wolfcherus* et en proposa une étymologie fondée sur le verbe allemand *kehren* (« retourner »). Selon cet Italien, le nom de

¹¹ Depuis mars 2022, la page Wikipedia allemande sur Konrad von Fußesbrunnen renvoie à mon dernier article sur la question : https://de.wikipedia.org/wiki/Konrad_von_Fu%C3%9Fesbrunnen

l'évêque signifiait « lupum volvens », c'est-à-dire « celui qui retourne le loup », donc « l'agneau ». Cette étymologie pourrait également s'appliquer au nom et au caractère de Rüdiger, le personnage le plus exemplaire de la *Chanson*. Le pacifique margrave ne partage non seulement sa dernière syllabe avec l'évêque, mais aussi le début de son nom sur le plan sémantique. En moyen-haut-allemand, *rüde* signifie « chien féroce », par extension « loup ». Wolfger et Rüdiger sont donc des synonymes partiellement homonymes. L'évêque était originaire d'Erla, une localité autrichienne devant son nom à un petit affluent du Danube. Wolfger avait un château sur l'Erla qui n'est qu'un ruisseau. Or, « ruisseau » se disait *bechel*. Ce diminutif se retrouve dans *Bechelaren*, le nom du château du margrave¹². Le cas de conscience de Rüdiger, tiraillé entre son désir personnel de paix et son devoir militaire, est comparable à celui de Wolfger pendant la guerre civile allemande.

Selon cette lecture, la *Chanson* est un vibrant appel à la paix, un audacieux manifeste pacifiste. Ce message trouve son expression directe dans une tirade centrale. Lorsque Kriemhild lance sa perfide invitation, on délibère longuement à Worms pour savoir s'il faut l'accepter. Rumold, le maître des cuisines, donne aussi son avis et dit ceci aux Burgondes (strophes 1466-1469) :

Si vous ne voulez pas suivre Hagen, écoutez le conseil de Rumold, car je vous suis loyalement attaché et toujours prêt à vous rendre service : restez ici pour l'amour de moi et laissez le roi Etzel là où il est avec Kriemhild !

Comment pourriez-vous avoir en ce monde vie plus agréable ? Vous pourriez ici vivre à l'abri de vos ennemis. Parez votre personne de superbes vêtements, buvez le meilleur vin et aimez de jolies femmes !

De plus, on vous donne pour nourriture les meilleurs plats que roi ait jamais eus sur terre. Et même si cela n'était pas le cas, restez ici pour l'amour de votre belle épouse, plutôt que de risquer votre vie comme un enfant.

C'est pourquoi je vous conseille de demeurer ici. Vos pays sont puissants. On peut ici, mieux que chez les Huns, vous recouvrer si l'on vous prenait en otage. Qui sait ce qu'il en est là-bas ? Restez ici, seigneurs. Tel est le conseil de Rumold !

Tel était peut-être aussi le conseil adressé aux princes allemands par le poète et son commanditaire. Pour l'amour de Dieu, ne partez plus en croisade, ne faites plus la guerre. Les Burgondes de la *Chanson* restèrent sourds à ce message, plus tard les nazis aussi. Ainsi, l'histoire se répéta trois fois : à l'époque de Gundicharius, à celle de Wolfger et à celle d'Hitler. Chaque fois, les riverains du Rhin et du Danube connurent une catastrophe.

Si Brünhild, Dietrich, Etzel, Gunther, Pilgrim et Rüdiger sont peu ou prou inspirés de modèles historiques, Siegfried n'incarne nulle personnalité réelle. Xanten est la ville de saint Victor, mais n'a jamais été la capitale d'un royaume. La première syllabe de Siegfried ressemble à une traduction littérale de Victor, mais ce héros est bien plus qu'un saint, car il meurt à l'instar du Christ avec une croix dans le dos. Il est plus logique de chercher son origine dans le christianisme que dans le paganisme germanique. Le christianisme se fonde sur des symboles et s'exprime par des images. L'allégorie est un motif récurrent

¹² Ce nom renvoie à première vue à la ville de Pöchlarn située sur la rive droite du Danube à une centaine de kilomètres en amont de Vienne. Erla se situe bien plus en amont du fleuve vers Enns et correspond mieux à la situation géographique de *Bechelaren* que Pöchlarn (Andersen, 2021, p. 189-198).

dans la théologie médiévale. Il est donc possible que Siegfried représente une notion abstraite.

Dans tous les manuscrits, son nom s'écrit *Sivrit* ou *Sifrit*. Nous ne trouvons jamais de *g*. Siegfried est une graphie moderne. Au Moyen Âge, on s'appelait *Sigefrit*, *Sigifrit* ou *Sigfrit*. La contraction *Sivrit* était une forme exceptionnelle. Le *g* est toujours présent dans les documents latins. Il l'est aussi en allemand dans la famille du héros puisque ses parents s'appellent *Sigemunt* et *Sigelint* (strophe 20). L'élision du *g* paraît donc intentionnelle.

La forme abrégée peut être interprétée comme une allusion à un psaume de l'Ancien Testament. Voici comment le roi David prie pour sa capitale : « Demandez la paix sur Jérusalem. Que ceux qui t'aiment jouissant du repos ! Que la paix soit dans tes murs, et la tranquillité dans tes palais ! » (Ps 122, 6-7). En latin, la prière centrale se résume à deux mots : « *Fiat pax* ». Une traduction littérale en moyen-haut-allemand donnerait *Si vrit*. Il suffisait de contracter ces deux mots pour forger une allégorie de la paix.

LA GENÈSE DE LA MATIÈRE

Si la *Chanson* et la *Plainte* furent conçues d'un seul bloc par le discret poète Konrad à la demande du tout aussi discret évêque Wolfger, il se pose toujours la question de savoir d'où provenait la matière. Deux thèses s'affrontent : la thèse évolutionniste défendue par l'immense majorité des savants et la thèse créationniste ultra-minoritaire résultant de la « philologie rationnelle », une approche fondée sur l'intertextualité¹³.

Selon le modèle majoritaire, les Germains se seraient mis dès l'Antiquité à célébrer leurs exploits et même leurs défaites par des chants. Ces chants auraient été transmis par des bardes analphabètes pendant plus de sept siècles jusqu'à ce que Wolfger décide de les consigner sur un parchemin. Ces tubes auraient fait partie de « l'hit-parade » germanique pendant près de 30 générations entre les Alpes et le Cap Nord mais les autres Indoeuropéens y seraient restés sourds. Comme par miracle, la diffusion de cette matière se serait cantonnée à l'Autriche, l'Allemagne, les Pays-Bas, le Danemark, la Suède, la Norvège, les Îles Féroé et l'Islande. Ces chants auraient évolué dans un univers purement oral et donc aujourd'hui invisible et auraient enfin inspiré des textes écrits à partir du XIII^e siècle, la *Chanson des Nibelungen* en Autriche, l'*Edda* en Islande, de la prose en Norvège et en Suède, des ballades au Danemark et aux Îles Féroé. Ces textes ultimes n'auraient pas été inventés par des poètes imaginatifs, mais simplement consignés par des archivistes plus ou moins fidèles à la mémoire collective¹⁴. Pour employer une image, quelques-uns de ces innombrables chants auraient fini par être capturés fortuitement comme des poissons par des pêcheurs dans les tréfonds d'un insondable océan.

Lorsqu'un pasteur féroïen consigna pour la première fois en 1818 le *Chant de Sjurd*, une longue ballade locale, son éditeur déclara qu'on avait *in extremis* sauvé un poème

¹³ Pour une application à la légende de Siegfried, voir Andersen, 2018.

¹⁴ La principale édition bilingue de la *Chanson* s'inscrit dans le *mainstream*. Selon Siegfried Grosse, les récits constitutifs de l'épopée écrite « ont probablement déjà existé pendant des siècles avant les textes que nous connaissons et ont dû être conservés de génération en génération dans des versions orales assez brèves » (« [...] haben wahrscheinlich schon Jahrhunderte vor den uns bekannten Texten existiert und werden in kürzeren mündlichen Fassungen von Generation zu Generation bewahrt worden sein », Grosse, 2011, p. 929). En France, nous retrouvons le même topos (Buschinger, 2001, p. 13) : « Cependant, la légende des Nibelungen a dû être connue plus tôt, sans doute sous la forme de chants épiques transmis oralement. »

transmis oralement pendant mille ans, autrement dit depuis l'époque de Charlemagne. Ce postulat invérifiable est aujourd'hui consigné dans les manuels scolaires avec une légère réduction. Depuis l'édition princeps de 1822, on a simplement ramené l'âge de l'épopée nationale féroïenne à six siècles. La littérature nationale danoise commence également par une oralité pluriséculaire et une Norvégienne a récemment édité des poèmes locaux consignés pour la première fois du vivant de Henrik Ibsen (1828-1906) sous le label « ballades médiévales » (Ressem, 2011-2016). Toutes ces datations fantaisistes ne reposent sur aucun argument rationnel et empiriquement vérifiable et dépendent de la seule foi de leurs adeptes. La thèse évolutionniste correspond à la thèse traditionnelle selon laquelle Homère aurait mis en forme des chants colportés précédemment par des rhapsodes.

La thèse créationniste est plus banale. Elle repose sur le postulat qu'il est impossible de véhiculer des récits complexes à long terme sans support mémoriel visuel, des textes et des images. Selon cette thèse, l'épopée nationale allemande serait une création *ex nihilo*. Son auteur aurait imaginé une fiction de toutes pièces et aurait simplement emprunté quelques motifs ponctuels à des textes transmis par des manuscrits.

Les sources employées suggèrent qu'il ne connaissait que deux langues, le latin et l'allemand, mais qu'il avait accès à une immense bibliothèque, peut-être celle de Wolfger à Passau. Voici ses probables sources réunies pour la première fois dans une liste tendant à l'exhaustivité :

Sources latines

- Virgile, *Énéide*, 19 av. J.-C. : la structure bipartite de l'épopée en un voyage suivi d'une guerre et la subdivision en chapitres ;
- Stace, *Achilléide*, 94/96 apr. J.-C. : le motif de l'invulnérabilité partielle due à un bain ;
- La Bible, IV^e siècle : les motifs de la croix mortifère et des similitudes entre le trésor et la Jérusalem céleste (Andersen, 2017, p. 113-114, surtout le jaspe du pommeau de l'épée et la dimension du trésor chiffré à 144 charretées) ;
- Prosper d'Aquitaine, *Epitoma Chronicon*, 455 : la fin des Burgondes et le personnage de Gunther (Andersen, 2021, p. 209) ;
- Jordanès, *Histoire des Goths*, v. 551 : les personnages d'Attila et Kriemhild (Andersen, 2007, p. 69) ;
- Loi Gombette, VI^e siècle : les personnages de Gunther et Giselher ;
- Frédégaire, *Chronique*, VII^e siècle : le personnage de Brünhild et le nom de Nibelung ;
- *Évangile du Pseudo-Matthieu*, VI/VIII^e siècle (également source de la *Kindheit Jesu* de Konrad de Fußesbrunnen, 1190/1210) : les motifs du combat contre un dragon et du palmier comme signe de victoire ;
- *Waltharius*, X^e siècle : les personnages de Gunther, Etzel et Hagen, la ville de Worms comme capitale et le motif du trésor ;
- *Passio sanctorum Gereonis, Victoris, Cassi et Florentii Thebaeorum martyrum*, XI^e siècle : le personnage de Siegfried et son origine de Xanten ;
- Godefroi de Viterbe, *Pantheon*, 1187/1191 : le personnage de Dietrich et son origine de Vérone (Lienert, 2008, p. 87¹⁵).

¹⁵ Document numéro 104 sur Dietrich, le seul antérieur à 1200 avec l'épithète *Veronensis*. La *Chronique impériale* (numéro 94) écrit plusieurs fois *Berne* pour Vérone, mais sans associer la ville à Théodoric.

Sources allemandes

- *Chant de Hildebrand*, IX^e siècle : les personnages de Hildebrand et Dietrich ;
- *Chronique impériale*, 1140/1150 : les personnages d'Etzel, Blödelin et Dietrich ;
- Kürenberger, *Falkenlied*, 1160/1180 : le quatrain à vers longs et le rêve de Kriemhild ;
- Lambrecht, *Alexander*, 1160/1180 : le motif de l'effet durcissant du sang de dragon (Andersen, 2009, p. 232)¹⁶ ;
- Konrad, *Rolandslied*, v. 1170 : le motif de la dénomination de l'épée ;
- La poésie lyrique de l'époque dite classique, 1180/1200 : la strophe tripartite et le motif du tilleul comme symbole amoureux (Andersen, 2021, p. 204-205) ;
- Hartmann von Aue, *Iwein*, allemand, 1190/1200 : le motif de la cruentation.

Si Achille est encore un guerrier physiquement ordinaire chez Homère, Stace décrit dans l'*Achilléide* comment ce Grec devint presque invulnérable à sa naissance. Si le poète de la *Chanson* s'inspirait de Stace pour son portait de Siegfried, il remplaça l'eau du Styx par le sang du dragon (Andersen, 2021, p. 231). La Bible lui fournit de nombreux motifs comme la variante orthographique *Sivrit*, mais aussi la croix dans le dos du héros. Grâce à la chronique de Prospère d'Aquitaine, le poète savait que le royaume burgonde avait pris fin en 436 et que le dernier roi s'appelait Gundicharius. La *Loi des Burgondes*, connue aussi comme la *Loi Gombette*, évoque Giselharius qui deviendra Giselher dans la *Chanson*. Frédégaire prêta à l'épopée le nom de la cruelle reine Brunehild que le poète transposa en Islande. Sa source principale est le *Waltharius* qui campe l'action à l'époque d'Attila. Ce poème évoque un royaume dirigé par Guntharius à Worms. Celui-ci est encore célibataire et perd une jambe dans un combat dans les Vosges. Son fidèle compagnon s'appelle Hagano. Celui-ci perd un œil dans le même combat. La *Chanson* raconte la suite. Nous devons donc nous imaginer que Hagen est borgne et Gunther unijambiste. C'est sans doute pour cette raison qu'à l'arrivée de Siegfried à Worms Hagen dirige littéralement « son œil » vers les étrangers (strophe 84 : *sîn ouge*)¹⁷. L'un des nouveaux personnages de la *Chanson* est Siegfried. Il doit sa résidence et une partie de son nom à Victor, le saint patron de Xanten, dont la principale hagiographie date du XII^e siècle. Dietrich correspond à Théodoric et l'idée d'associer ce roi à Vérone, autrefois *Berne* en allemand, était toute récente au moment de la composition de la *Chanson*. Le premier à donner à Théodoric l'épithète *Veronensis* est Godefroi de Viterbe. Il émit cette hypothèse vers 1187 dans le *Pantheon*.

Les sources allemandes sont moins nombreuses. Hildebrand provient du *Chant de Hildebrand*. À la *Chronique impériale*, la *Chanson* emprunte certaines formes allemandes comme Etzel pour Attila et Dietrich pour Théodoric. L'*Alexander* de Lambrecht apprit au poète de la *Chanson* que le sang des dragons a un effet durcissant. Le *Falkenlied* du Kürenberger, poème lyrique évoquant une femme qui dompte un faucon, a d'une part inspiré le rêve de Kriemhild (strophe 13), d'autre part servi de modèle pour la structure strophique de la *Chanson*. Le quatrain à vers longs de l'épopée est identique à celui employé

¹⁶ Le poète se servit peut-être du manuscrit de la Stiftsbibliothek de Vorau (Cod. 276, dernier quart du XII^e siècle). Il contient, outre l'*Alexander* de Lambrecht, la *Chronique impériale* et l'hymne *Das Himmlische Jerusalem* avec des motifs proches de ceux associés à l'épée de Siegfried (Andersen, 2017, p. 114).

¹⁷ Aucun traducteur ne conserve ce singulier. Celle de 2001 le remplace par « son regard ».

quelques décennies plus tôt par le Kürenberger. L'idée de donner un nom à l'épée de Siegfried vient du *Rolandslied* de Konrad. La *Chanson* a enfin emprunté le motif de la cruentation à l'*Iwein* de Hartmann. Si l'épopée nationale allemande est issue par intertextualité de cette petite vingtaine de sources écrites, le poète suivait aussi l'actualité littéraire avec une singulière attention et n'avait pas besoin des informateurs oraux dont il se réclame dans la première strophe. Son imagination débordante suffisait pleinement pour forger une œuvre originale.

CONCLUSION

Dans sa chancellerie, Wolfger employait plusieurs clercs du nom de Conrad, certains avec le titre de *magister*. L'un d'entre eux a pu composer la *Chanson* et la *Plainte* et signer cette fresque bipartite en se présentant comme le « maître Conrad » qui aurait fidèlement tout consigné en latin à la demande de l'évêque de Passau. Jusqu'en 1795, tous les savants allemands considéraient d'ailleurs que l'auteur de l'épopée et de l'épilogue s'appelait ainsi. Selon la thèse créationniste, ce poète ne puisa pas seulement son inspiration dans des manuscrits latins et allemands, car ceux-ci ne lui fournirent qu'un vague cadre général et quelques noms et motifs. Son œuvre est avant tout une transfiguration du présent et fait allusion à la famille impériale sans que l'on puisse véritablement parler d'un roman à clef. Le père défunt de Kriemhild pourrait symboliser Barberousse, son faible frère Gunther l'empereur Henri VI, sa belle-sœur islandaise la Normande Constance de Sicile et son neveu Siegfried le futur empereur Frédéric II, enfant lors de l'achèvement de l'épopée. En revanche, ni Kriemhild elle-même ni son mari martyr n'ont de sosie dans la réalité. Si Siegfried peut être interprété comme une allégorie de la paix assassinée, son épouse reste à déchiffrer. Jordanès nous dit qu'Attila épousa une femme d'origine germanique appelée Ildico. Si le poète de la *Chanson* s'inspira de cette laconique remarque pour concevoir la première grande héroïne de la littérature allemande, la signification profonde de ce personnage féminin à la fois sympathique et diabolique demeure encore un mystère.

Références

ANDERSEN Peter

- (2007), *Die Nibelungen zogen nach Dänemark*, Frankfurt/Main, Lang [et. al.], coll. « Bremer Beiträge zur Literatur- und Ideengeschichte », n° 48.
- (2009), « Wie Melusine den Drachen der Nibelungensage verdrängte », *Fabula*, 50, p. 227-246.
- (2017), « Das Sieges- und Friedensschwert *Palmunc*. Eine Studie zum Anlaut in 'Nibelungenlied' und 'Klage' », *Zeitschrift für deutsche Philologie*, vol. 136, n° 1, p. 87-121.
- (2018), « Origin and Age of *Sjúrdar Kvæði* According to Rational Philology », dans Malan Marnersdóttir (éd.), *Ballads. New Approaches. Kvæði. Nýggj Sjóarmið*, Tórshavn, Faroer University Press, coll. « Annales Societatis Scientiarum Færoensis, Supplementum », n° 69, p. 101-127.
- (2019), « La *Chanson des Nibelungen*, l'*Iliade* allemande », conférence à l'École normale supérieure de Lyon du 22/03/2019, <http://cle.ens-lyon.fr/allemand/litterature/mouvements-et-genres-litteraires/la-chanson-des-nibelungen-l-iliade-allemande>

- (2020a), « Les traductions françaises du *Nibelungenlied* (1826-2001) », dans Florent Gabaude, Aline Le Berre & Andrea Schindler (éds.), *Actualité du médiévalisme. La réception du Moyen Âge germanique dans la France contemporaine*, Limoges, Pulim, coll. « Espaces Humains », p. 155-181.
 - (2020b), « *Nibelungenlied* und *Klage*: eine niederösterreichische Doppeldichtung? », dans Alfred Noe & Hans-Gert Roloff (éds.), *Die Bedeutung der Rezeptionsliteratur für Bildung und Kultur der Frühen Neuzeit (1400-1750), Beiträge zur sechsten Arbeitstagung in St. Pölten (Mai 2019)*, Bern et al., Peter Lang, coll. « Jahrbuch für Internationale Germanistik », n° A, 139, p. 451-510.
 - (2021), « *Bechelaren* wie *bechel* und *Prünhilt* wie *prüeven*. Eine zweite Studie zum Anlaut in 'Nibelungenlied' und 'Klage' », dans Hans-Joachim Solms & Jörn Weinert (éds.), *Deutsche Philologie? Nationalphilologien heute*, Berlin, Schmidt, coll. « Sonderhefte der Zeitschrift für deutsche Philologie », n° 139, p. 181-214.
- BOUTET Dominique (1993), *La Chanson de geste. Forme et signification d'une écriture épique du Moyen Âge*, Paris, PUF.
- La Chanson des Nibelungen. La Plainte* (2001). Traduit du moyen-haut-allemand par Danielle Buschinger & Jean-Marc Pastré, présenté et annoté par Danielle Buschinger, Paris, Gallimard.
- GINGRAS Francis (2011), *Le Bâtard conquérant. Essor et expansion du genre romanesque au Moyen Âge*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », n° 106.
- HEINE Heinrich (1885), *Poésies inédites*, Paris, Lévy.
- HITLER Adolf (1925), *Mein Kampf*, München, Eher. Traduction française par Jean Gaudefroy-Demombynes & André Calmettes : *Mon combat*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1934.
- LIENERT Elisabeth (éd.) (2008), *Dietrich-Testimonien des 6. bis 16. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer, coll. « Texte und Studien zur mittelhochdeutschen Heldenepik, 4 ».
- LUBBADEH Jens (2009), « Pour en finir avec les préjugés sur la Chanson des Nibelungen », *Courrier de l'Unesco*, n° 9, p. 11-14.
- MÜLLER Johannes (1786), *Der Geschichten schweizerischer Eidgenossenschaft Anderes Buch*, Leipzig, Weidmanns Erben und Reich.
- Das Nibelungenlied* (2011). Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach der Handschrift B herausgegeben von Ursula Schulze. Ins Neuhochdeutsche übersetzt und kommentiert von Siegfried Grosse, Stuttgart, Reclam, coll. « Universal-Bibliothek », n° 18914.
- RESSEM Astrid Nora (éd.) (2011-2016), *Norske middelalderballader*, 4 volumes, Oslo, coll. « Norsk Folkeminnelag », n° 164, 167, 169, 170.

Pour citer cet article : Peter Andersen, « La Chanson des Nibelungen, l'Iliade allemande », *La chanson de geste aux frontières, aux frontières de la chanson de geste*, Léo-Paul Blaise, Elena Podetti & Nina Soleymani Majd, (dir.), *Atlantide*, n° 13, 2022, p. 82-99, <http://atlantide.univ-nantes.fr>

ISSN 2276-3457



Atlantide



Atlantide est une revue numérique en accès libre, destinée à accueillir des travaux académiques de haut niveau dans le domaine des études littéraires, sans restriction de période ni d'aire culturelle. *Atlantide* reflète la diversité des travaux du laboratoire LAMO (« Littératures antiques et modernes » Équipe d'Accueil EA-4276 de Nantes Université) et de ses partenaires, qui œuvrent à la compréhension de notre histoire littéraire et culturelle. Sous le double patronage de Platon et Jules Verne – l'aventure de la modernité cherchant son origine dans le mythe immémorial – elle a pour ambition de redécouvrir et d'explorer les continents perdus des Lettres, au-delà du *présentisme* contemporain (François Hartog). Les articles sont regroupés dans des numéros thématiques. Toutefois, certains articles, hors numéros thématiques, pourront être publiés dans une rubrique de « Varia ».

Les travaux adressés pour publication à la revue sont soumis de manière systématique, sous la forme d'un double anonymat (principe du *double blind peer review*) à évaluation par deux spécialistes, dont l'un au moins extérieur au comité scientifique ou éditorial.

La revue *Atlantide* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution. Utilisation Commerciale Interdite.

Comité éditorial

Valérie Bénéjam (MCF, Nantes Université)

Mathilde Labbé (MCF, Nantes Université)

Christine Lombez (PR, Nantes Université et IUF)

Chantal Pierre (MCF, Nantes Université)

Lucie Thévenet (MCF HDR, Université de Nantes), directrice de la revue

Walter-Zidaric (PR, Nantes Université)

Secrétariat de rédaction

Sylvie Guionnet (Ingénieure d'étude, Nantes Université)

ISSN 2276-3457

<http://atlantide.univ-nantes.fr>