

L'ANTIROMAN AU RISQUE DE LA RÉÉCRITURE. LA REDÉFINITION  
DES STRATÉGIES INTERTEXTUELLES ET PARODIQUES DANS LES  
MISES EN PROSE DU *CLIGÈS* ET DU *ROMAN DE LA VIOLETTE*

par

**Isabelle Delage-Béland**

Département de langue et littérature françaises

Université McGill, Montréal

Mémoire soumis à l'Université McGill en vue de l'obtention du grade de M.A. en  
langue et littérature françaises

août 2011

## RÉSUMÉ

Le Moyen Âge central a vu quelques-uns de ses romans et chansons de geste être mis en prose à la cour de Bourgogne au cours des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. Parmi ceux-ci figure *Cligès*, de Chrétien de Troyes (ca. 1176), et le *Roman de la Violette* (ca. 1227-1229), de Gerbert de Montreuil, réécrits en prose au milieu du XV<sup>e</sup> siècle (ca. 1455 et ca. 1451) par des auteurs anonymes. Si la critique s'est souvent limitée à attribuer une valeur documentaire aux mises en prose, il n'en demeure pas moins que la poétique du roman subit, du XII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle, d'importantes modifications. Pétris d'intertextualité, le *Cligès* et le *Roman de la Violette* apparaissent comme des antiromans capables de procéder à leur propre examen critique. On assiste toutefois à une véritable redéfinition des stratégies intertextuelles et parodiques dans les réécritures en prose, si bien que la dimension antiromanesque qui caractérisait les romans en vers disparaît des textes remaniés, qui s'apparentent dès lors à l'image de simple récit « d'armes et d'amour » que l'histoire littéraire a gardée du roman médiéval. Il s'agira donc de voir comment les stratégies autoréflexives, les marques d'intertextualité manifestes, les techniques littéraires et les jeux parodiques avec les lieux communs et les motifs merveilleux évoluent des « textes-sources » aux réécritures. Ce travail comparatif permettra tout aussi bien de mieux définir la pratique de la mise en prose que de révéler en quoi les romans remaniés correspondent à un nouvel « horizon d'attente » (Hans Robert Jauss) propre au XV<sup>e</sup> siècle.

## ABSTRACT

During the 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> centuries, some of the romances and epics stemming from the central Middle Ages were translated into prose at the Court of Burgundy. Among those are Chrétien de Troyes' *Cligès* (ca. 1176) and Gerbert de Montreuil's *le Roman de la Violette* (ca. 1227-1229), both of which were rewritten into prose by anonymous authors around the middle of the 15<sup>th</sup> century (ca. 1455 and ca. 1451). Although literary criticism as often only seen the documentary value of these *mises en prose*, the poetics of the romance went through various transformations from the 12<sup>th</sup> to the 15<sup>th</sup> century. Weaved with intertextuality, both *Cligès* and *le Roman de la Violette* originally present themselves as antiromances holding the keys to their own criticism. But as the intertextual strategies undergo massive changes, the antiromance aspects of the versified romances disappear from the rewritten works. Those are then perceived as simple stories of romance and chivalry (« d'armes et d'amour »), influencing the modern idea of the medieval romance. This thesis will examine how the strategies of self-reflexivity, evident marks of intertextuality, literary techniques and parodic games involving commonplaces and motifs of the marvellous evolve from the sources to the rewritten versions. This comparison will allow us to better define the practice of the *mise en prose* and see how the rewritten novels fit into a new « horizon of expectations » (Hans Robert Jauss) brought by the 15<sup>th</sup> century.

## TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE/ABSTRACT	i
TABLE DES MATIÈRES	ii
REMERCIEMENTS	iii
<b>INTRODUCTION</b>	1
Le « fond » ou la « forme »	3
Mises en prose et poétique du roman	6
Intertextualité et parodie médiévales	11
<b>CHAPITRE I – LA RECONFIGURATION DE L’UNIVERS DE LA FICTION</b>	17
Du roman à l’histoire	19
Rénovations de la bibliothèque intertextuelle	28
De la contestation à la restauration	38
<b>CHAPITRE II – LES TECHNIQUES LITTÉRAIRES. STRUCTURE ET LIEUX COMMUNS</b>	45
La structure des œuvres	47
Réécrire des lieux communs	57
Portraits et <i>ekphraseis</i>	66
<b>CHAPITRE III – LES MOTIFS NARRATIFS DU MERVEILLEUX</b>	74
Des personnages et des merveilles : un travail d’élucidation	77
De merveilleux accessoires : efficacité et rationalisation	94
Des lieux merveilleux : de la dissimulation à l’exposition	112
<b>CONCLUSION</b>	123
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	131
<b>ANNEXE I – RELEVÉS DES NOMS PROPRES</b>	iv

## REMERCIEMENTS

Toute ma reconnaissance va d'abord à la Professeure Isabelle Arseneau qui, depuis notre rencontre, me témoigne de sa plus grande confiance. Sa passion pour le Moyen Âge (et pour ce fameux *Roman de la Violette* !), son intelligence, sa rigueur et ses encouragements m'ont incroyablement stimulée pendant la rédaction de ce mémoire de maîtrise. Il ne fait aucun doute que ses précieux enseignements me suivront tout au long de mon parcours.

Je tiens à remercier toute ma famille qui, jour après jour, m'offre un soutien inestimable. Merci à mes parents et à mon frère, qui ont tout fait pour faciliter la rédaction de ce mémoire et qui ne cessent de m'encourager malgré mes nombreux moments de doute.

Je salue chaleureusement mes collègues qui m'ont non seulement amenée à me dépasser, mais qui ont aussi rendu cette expérience un peu plus humaine. Je remercie Ariane, Audray et Julien, mes collègues « médiévistes ». Merci également à Gabrielle et à Véronique.

Je dois beaucoup à Monsieur Marcel Goulet qui, alors que j'amorçais mes études littéraires, m'a appris à lire « avec mes deux yeux ». J'aimerais aussi exprimer ma gratitude à Madame Shanti Van Dun, qui m'a fait comprendre toute l'importance d'avoir une « chambre à soi » et qui m'a aidée à croire un peu plus en moi.

Je ne saurais trop remercier mes proches qui, chacun à leur façon, ont adouci la rédaction de ce mémoire : Catherine, François, Marie-Christine, Rosalie, Sébastien et Sophie-Alexandra. Grâce à eux, je ne pourrais être mieux entourée.

Le généreux soutien financier du Département de langue et littérature françaises et du Décanat des études supérieures de l'Université McGill dont j'ai bénéficié m'a permis de me consacrer à mon projet.

*À la mémoire de mes grands-parents, Cécile et Omer*

## INTRODUCTION

Désignées tour à tour comme « mises en prose<sup>1</sup> », « romans dérimés<sup>2</sup> », « dérimages<sup>3</sup> », « translations<sup>4</sup> », « adaptations<sup>5</sup> », « Burgundianization[s]<sup>6</sup> », « "modernized" prose versions<sup>7</sup> », « remaniements<sup>8</sup> », « réfections<sup>9</sup> » et « réécritures<sup>10</sup> », les œuvres correspondant à ce « genre littéraire à part<sup>11</sup> » qui a vu le jour à la cour de Bourgogne à la fin du Moyen Âge n'ont cessé d'exercer

---

<sup>1</sup> Il s'agit de l'appellation la plus répandue. Voir notamment Maria Colombo Timelli, « Sur l'édition des mises en prose de romans (XV<sup>e</sup> siècle) : bilan et perspectives », *Le Moyen Français*, n<sup>os</sup> 44-45, 1999, pp. 87-106 ; Rebecca Dixon, « The Fabric of Society : Textile and Metatextual Imitation in the Burgundian *Cligès* », *Modern Language Review*, vol. CIII, n<sup>o</sup> 2, 2008, pp. 397-408 ; Georges Doutrepont, *Les Mises en prose des épopées et des romans chevaleresques du XIV<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1939 ; Hans-Erich Keller, « The *mises en prose* and the Court of Burgundy », *Fifteenth-Century Studies*, n<sup>o</sup> 10, 1984, pp. 91-105 ; Jane H. M. Taylor, « The Significance of the Insignificant : Reading Reception in the Burgundian *Erec* and *Cligès* », *Fifteenth-Century Studies*, n<sup>o</sup> 24, 1998, pp. 183-197 et David J. Wrisley, « Prosifying Lyric Insertions in the Fifteenth-Century *Violette (Gérard de Nevers)* », dans Rebecca Dixon (dir.), *Poetry, Knowledge and Community in Late Medieval France*, Cambridge, D.S. Brewer, 2008, pp. 125-135.

<sup>2</sup> Voir Christopher Callahan, « À l'ombre du jongleur disparu : la grammaire de la performance dans deux romans lyrico-narratifs dérimés », *Revue des Langues Romanes*, vol. CI, n<sup>o</sup> 2, 1997, p. 211.

<sup>3</sup> Voir Maciej Abramowicz, *Réécrire au Moyen Âge. Mises en prose des romans en Bourgogne au XV<sup>e</sup> siècle*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1996, p. 15.

<sup>4</sup> Voir *idem* et Maureen Boulton, « Burgundian Devotional Manuscripts. Philip the Good », dans Keith Busby et Christopher Kleinhenz (dir.), *Courtly Arts and the Art of Courtliness*, Cambridge, D.S. Brewer, 2006, p. 259.

<sup>5</sup> Voir notamment Bette Lou Bakelaar, « Certain Characteristics of the Syntax and Style in the 15th-Century *mises en prose* of Chrestien's *Erec* and *Cligès* », *Semasia*, n<sup>o</sup> 3, 1976, p. 72 et Norris J. Lacy, « Adaptation as Reception : the Burgundian *Cligès* », *Fifteenth-Century Studies*, n<sup>o</sup> 24, 1998, p. 198.

<sup>6</sup> Voir David J. Wrisley, art. cit., p. 135.

<sup>7</sup> Voir Bette Lou Bakelaar, *From Verse to Prose : A Study of Fifteenth-Century Versions of Chretien's "Erec" and "Cliges"*, thèse de doctorat, Columbus, The Ohio State University, 1973, p. 12.

<sup>8</sup> Voir Maciej Abramowicz, *op. cit.*, p. 116 ; Charles Brucker, « Mises en prose et genres littéraires à la fin du Moyen Âge : la quête du vraisemblable », *Travaux de littérature*, n<sup>o</sup> 13, 2000, p. 29 ; Jane H. M. Taylor, art. cit., p. 185 et Charity Cannon Willard, « The Misfortunes of *Cligès* at the Court of Burgundy », dans Gilbert Tournoy, Willy Van Hoecke et Werner Verbecke (dir.), *Arturus rex. Volumen II*, Leuven, Leuven University Press, 1991, p. 397.

<sup>9</sup> Voir Maria Colombo Timelli, « Sur l'édition des mises en prose de romans (XV<sup>e</sup> siècle)... », art. cit., p. 91.

<sup>10</sup> Voir Danielle Quéruel, « Des mises en prose aux romans de chevalerie dans les collections bourguignonnes », dans Sergio Cigada et Anna Slerca (dir.), *Rhétorique et mise en prose au XV<sup>e</sup> siècle. Actes du VI<sup>e</sup> Colloque international sur le moyen français, Milan, 4-6 mai 1988*, Milan, Vita e Pensiero, 1991, p. 173 et Jean Devaux, « L'art de la mise en prose à la cour de Bourgogne. Jean Molinet, dériméur du *Roman de la Rose* », dans Claude Thiry et Tania Van Hemelryck (dir.), *La Littérature à la cour de Bourgogne, actualités et perspectives de recherche. Actes du I<sup>er</sup> Colloque international du Groupe de Recherche sur le Moyen Français, Louvain-la-Neuve, Belgique, 8-10 mai 2003*, Montréal, CERES, 2005, p. 87.

<sup>11</sup> « Introduction », dans *L'Histoire d'Erec en prose : roman du XV<sup>e</sup> siècle*, édition de Maria Colombo Timelli, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 2000, p. 17.

une fascination sur les chercheurs, qui les étudient avec constance depuis la parution, au début du XX<sup>e</sup> siècle, des travaux de Georges Doutrepoint<sup>12</sup>. Au cours des quarante dernières années, par exemple, quelques thèses importantes<sup>13</sup> ont été soutenues dans des universités américaines. Lancé en 2008 par Maria Colombo Timelli et Barbara Ferrari, *Refaire Doutrepoint ? Projet pour un nouveau répertoire des mises en prose des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*<sup>14</sup> confirme que l'intérêt pour les réécritures en prose du Moyen Âge tardif ne se dément pas. Le foisonnement d'appellations utilisées pour désigner ce corpus rend compte de la diversité des voies qu'a empruntées la critique pour analyser ce temps fort de l'histoire du roman médiéval, soumis à des conditions de production particulières que l'on ne pourrait passer sous silence.

Aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, les ducs qui se succèdent à la cour de Bourgogne confient à des prosateurs la réécriture d'un certain nombre d'œuvres appartenant désormais à la « vieille littérature » en raison de leur langue – l'ancien français – et leur forme – le vers – surannées. Comme l'explique Aimé Petit dans un article consacré à la vie littéraire sous le mécénat de Philippe le Bon, duc de Bourgogne de 1419 à 1467, l'entreprise de modernisation des textes se double d'un désir de promouvoir des valeurs chères au milieu bourguignon :

La mise en prose répond donc à la demande d'un public pour qui le vers devait paraître une forme surannée, mais qui restait très sensible au profit moral que peut procurer le récit des prouesses passées, et qui, surtout à la cour de Bourgogne, tentait de redonner du lustre à la chevalerie, d'en faire revivre les idéaux, d'en mettre en scène les pratiques<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> On retiendra surtout *Inventaire de la « librairie » de Philippe le Bon*, 1420, Genève, Slatkine Reprints, 1977 [1906] ; *La Littérature française à la cour des ducs de Bourgogne : Philippe le Hardi, Jean sans Peur, Philippe le Bon, Charles le Téméraire*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 [1909] et *Les Mises en prose des épopées et des romans...*, *op. cit.*

<sup>13</sup> Les thèses de Bette Lou Bakelaar (*From Verse to Prose : A Study of Fifteenth-Century Versions of Chretien's "Erec" and "Cliges"*, The Ohio State University, 1973), Martha Wallen (*The Art of Adaptation in the Fifteenth-Century Erec et Enide and Cligès*, University of Wisconsin, 1972) et Sharon Anne Pocock (*Development of Narrative Scope in the "Mises en prose" : A Study of Guy de Warwick and Gérard de Nevers*, The University of Chicago, 1984) comptent parmi les plus significatives.

<sup>14</sup> À ce sujet, voir Maria Colombo Timelli, « Refaire Doutrepoint ? Projet pour un nouveau répertoire des mises en prose des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles », *Le Moyen Français*, n° 63, 2008, pp. 109-115 et « Projet pour un nouveau répertoire des mises en prose des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles (2<sup>e</sup> partie) », n° 64, 2009, pp. 1-7.

<sup>15</sup> Aimé Petit, « L'activité littéraire au temps des ducs de Bourgogne : Les mises en prose sous le mécénat de Philippe le Bon », *Synergies Inde*, n° 2, 2007, p. 61.

Ces récits remaniés ne connaîtront pas une très bonne fortune et ne manqueront pas de souffrir de la comparaison à leurs modèles : souvent conservés dans un manuscrit unique (parfois négligé), certains d'entre eux demeureront même inachevés. Le manuscrit qui a préservé la mise en prose du *Cligès*<sup>16</sup>, par exemple, présente des titres de rubriques manquants et un programme iconographique jamais réalisé.

### **Le « fond » ou la « forme »**

L'ouvrage fondateur de Georges Doutrepoint, *Les Mises en prose des épopées et des romans chevaleresques du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, a alimenté plusieurs générations de chercheurs. En répertoriant l'ensemble des mises en prose ayant vu le jour aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles à la cour de Bourgogne, Georges Doutrepoint fait la lumière sur tout un pan de la littérature médiévale longtemps négligé par la critique. Bien qu'il mette en place une typologie des procédés de remaniement qui caractérisent la pratique de la mise en prose (additions, suppressions, abréviations et modifications diverses<sup>17</sup>), ce travail en demeure un de recensement et de synthèse qui relève davantage du survol que de l'analyse détaillée. À la lecture de cette étude, force est d'admettre que l'auteur de l'ouvrage n'échappe pas à la comparaison qualitative et mesure plus souvent qu'à son tour le texte en prose – qu'il n'hésite d'ailleurs pas à qualifier d'« enlaidissement<sup>18</sup> » – à l'aune du texte en vers. Un titre de chapitre comme « Le peu de bien qu'on peut en dire au point de vue littéraire<sup>19</sup> » traduit bien le jugement dépréciatif que porte le chercheur sur les textes remaniés.

Sans nier l'apport des travaux de Georges Doutrepoint, d'autres critiques ont voulu redonner un peu de lustre aux mises en prose. Refusant d'y voir un procédé de dérimage sans réel intérêt, plusieurs chercheurs ont opté pour une approche sociohistorique qui vise à souligner le travail d'adaptation thématique

---

<sup>16</sup> Le manuscrit est aujourd'hui conservé à l'Universitätsbibliothek de Leipzig sous la cote Rep.II.108.

<sup>17</sup> Voir Georges Doutrepoint, *Les Mises en prose des épopées et des romans...*, *op. cit.*, pp. 467-636.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 656.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 657.

accompli par les prosateurs et qui dote les textes remaniés d'une valeur documentaire. Dans leurs travaux, le remanieur, que Hans-Erich Keller qualifie notamment de « rajeunisseur<sup>20</sup> », apparaît comme celui qui est parvenu à harmoniser un roman en vers du Moyen Âge central au contexte sociohistorique de la cour de Bourgogne. Nombreux sont les médiévistes à avoir contribué à l'essor de cette tendance. Dans une monographie sur *L'Histoire de Gérard de Nevers* (1923), la réécriture en prose du *Roman de la Violette*, Lawrence Lowe se livre à un exercice de comparaison des itinéraires – illustrés à l'aide d'une carte – empruntés par le héros dans chacun des deux textes<sup>21</sup>. Il montre que l'itinéraire est réorienté en fonction des préoccupations de la cour de Bourgogne, qui cherche à étendre sa puissance jusqu'aux états du Nord. En conclusion de la thèse qu'elle a soutenue en 1972 à l'Université du Wisconsin-Madison, Martha Wallen affirme que les textes remaniés présentent plusieurs « improvements in the *matière*<sup>22</sup> » qui correspondent aux valeurs (chevaleresques, entre autres) de l'époque qui les voit naître. Les mises en prose « reflect the policy of the court of Burgundy<sup>23</sup> », écrit à son tour Hans-Erich Keller en 1984. Dans un article paru en 1991, Danielle Quéruelet fait remarquer que les réécritures en prose sont farcies de marques de « coloration actuelle<sup>24</sup> ». Quelques années plus tard, Maciej Abramowicz synthétise cette tendance de la critique et rapproche la « mise en prose » de la « mise à jour<sup>25</sup> ». Enfin, encore plus récemment, David J. Wrisley a qualifié *Gérard de Nevers* de « Burgundianization of the *Violette*<sup>26</sup> ». Dans cette optique, la pratique de la mise en prose serait donc moins un projet proprement littéraire qu'un reflet de la vie de cour de l'époque et des exigences des ducs de Bourgogne.

Si certains chercheurs ont manifesté le désir de se distancer de l'approche sociohistorique, il n'en demeure pas moins qu'elle a fortement orienté les travaux

---

<sup>20</sup> Hans-Erich Keller, art. cit., p. 93.

<sup>21</sup> Voir Lawrence Francis Hawkins Lowe, *Gérard de Nevers, a Study of the Prose Version of the Roman de la Violette*, Princeton, N.J. Princeton University Press, 1923, pp. 47-54.

<sup>22</sup> Martha Wallen, *The Art of Adaptation in the Fifteenth-Century Erec et Enide and Cligès*, thèse de doctorat, Madison, University of Wisconsin, 1972, p. 369.

<sup>23</sup> Hans-Erich Keller, art. cit., p. 95.

<sup>24</sup> Danielle Quéruelet, « Des mises en prose aux romans de chevalerie... », art. cit., p. 179.

<sup>25</sup> Maciej Abramowicz, *op. cit.*, p. 21.

<sup>26</sup> David J. Wrisley, art. cit., p. 135.

sur le corpus. Dans un article sur le *Cligès* en prose<sup>27</sup>, Joan Tasker Grimbert se propose de dépasser la thèse de Martha Wallen et de voir comment le roman n'est pas qu'une simple modernisation. Or aussi éclairant soit-il sur les rapports amoureux qui se déploient dans le roman, l'article de Joan Tasker Grimbert se limite lui aussi à une réflexion d'ordre thématique. Jane Taylor a quant à elle choisi d'étudier le processus de traduction intralinguale à l'œuvre dans les mises en prose d'*Érec et Énide* et de *Cligès*. Elle convoque le domaine de l'anthropologie et examine les textes sous la loupe de l'acculturation, un procédé selon lequel « the socio-culturally unfamiliar is recast in familiar terms, so that the reader can understand systems and phenomena in a source text as corresponding to his own ideologies, preconceptions, and behavior patterns<sup>28</sup> ». Sans être tout à fait identiques, les approches dont l'objet d'étude est la thématique de l'œuvre privilégient les dimensions historique, sociale et culturelle au détriment de la dimension littéraire et, plus précisément, romanesque.

D'autres critiques ont fait preuve d'un intérêt soutenu pour les questions linguistiques, stylistiques et formelles et se sont intéressés aux implications du passage de l'ancien au moyen français ainsi que du vers à la prose. Bette Lou Bakelaar a consacré l'essentiel de ses recherches<sup>29</sup> à l'analyse de la syntaxe et du style dans les mises en prose d'*Érec et Énide* et de *Cligès*. Les travaux de Christopher Callahan<sup>30</sup> et d'Aimé Petit<sup>31</sup>, qui étudient le processus de dérimage dans les mises en prose de romans à insertions lyriques, se proposent de repérer les résidus de la forme versifiée dans la version en prose. Enfin, on ne saurait trop insister sur l'importance des travaux de Maria Colombo Timelli, qui portent

---

<sup>27</sup> Joan Tasker Grimbert, « The Fifteenth-Century Prose *Cligès* : Better Than Just Cutting to the Chase », *Arthuriana*, vol. XVIII, n° 3, 2008, pp. 68-72.

<sup>28</sup> Jane H. M. Taylor, art. cit., p. 183.

<sup>29</sup> Voir Bette Lou Bakelaar, *From Verse to Prose...*, *op. cit.* et « Certain Characteristics of the Syntax and Style... », art. cit.

<sup>30</sup> Voir Christopher Callahan, art. cit.

<sup>31</sup> Voir Aimé Petit, « La chasse à l'octosyllabe dans la mise en prose du *Roman de la Violette*. L'épisode de Marote », dans Aimé Petit (dir.), *Les Mises en prose*, Lille, Cahiers de la Maison de la Recherche, Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, 2006, pp. 47-53.

autant sur la traduction et la transmodalisation<sup>32</sup> que sur la chapitration<sup>33</sup>, la progression du temps<sup>34</sup> et le traitement des proverbes<sup>35</sup>.

### Mises en prose et poétique du roman

Ce sont les travaux de poétique qui ont souffert de cette division marquée entre le « fond » et la « forme ». On a déjà montré que le roman se distingue des autres genres par sa grande voracité : pétri d'intertextualité, que Gérard Genette définit comme étant la « présence effective d'un texte dans un autre<sup>36</sup> », il s'inscrit dans une relation de dépendance avec ses prédécesseurs, desquels il se nourrit constamment<sup>37</sup>. Mais ce procédé d'ingestion massive ne saurait, à lui seul, rendre compte de la spécificité du genre romanesque, qui ressent surtout le besoin de se positionner par rapport à ses sources. Dès lors, le roman apparaît comme le genre de la contradiction, omnivore et polémique, oscillant entre l'emprunt à la tradition qui le précède et la dénonciation de celle-ci. « L'origine du *roman moderne* », écrit Thomas Pavel dans *La Pensée du roman*, « se trouve dans le dialogue polémique avec les “vieux romans”<sup>38</sup> ». Dans *De l'usage des vieux romans* (2006), Ugo Dionne et Francis Gingras empruntent le sillage creusé par Thomas Pavel. Loin de réserver la capacité à polémiquer au roman dit « moderne », ils affirment plutôt que « le roman est ce genre qui, dès le départ, et constamment par la suite, s'est constitué dans le détournement de lui-même. Il est

<sup>32</sup> Voir Maria Colombo Timelli, « Syntaxe et technique narrative : titres et attaques de chapitre dans l'*Erec* bourguignon », *Fifteenth-Century Studies*, n° 24, 1998, pp. 208-230.

<sup>33</sup> Voir Maria Colombo Timelli, « Pour une “défense et illustration” des titres de chapitres. Analyse d'un corpus de romans mis en prose au XV<sup>e</sup> siècle », dans Emmanuel Bury et Francine Mora (dir.), *Du roman courtois au roman baroque*, Paris, Les Belles Lettres, 2004, pp. 209-232.

<sup>34</sup> Voir Maria Colombo Timelli, « Expressions de temps et progression de l'histoire dans l'*Histoire d'Erec*, roman en prose du XV<sup>e</sup> siècle », dans Jean-Claude Faucon (dir.), *Temps et Histoire dans le roman arthurien*, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, 1999, pp. 75-82.

<sup>35</sup> Voir Maria Colombo Timelli, « De l'*Erec* de Chrétien de Troyes à la prose du XV<sup>e</sup> siècle : le traitement des proverbes », *Le Moyen Français*, n° 42, 1998, pp. 87-113.

<sup>36</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1982, p. 8.

<sup>37</sup> Dans « Le roman est un anti-roman », Aron Kibédi Varga propose d'analyser les antiromans dans une « perspective intertextuelle » (*Littérature*, n° 48, 1982, p. 13). Dans *La Pensée du roman*, Thomas Pavel écrit que « l'essor du roman moderne ne saurait être compris sans l'étude de l'héritage romanesque qu'il dénonce – et qu'il perpétue sans toujours l'avouer » (Paris, Gallimard, coll. « Les essais », 2003, p. 43). L'intertextualité est donc inhérente à la définition du roman.

<sup>38</sup> Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, *op. cit.*, p. 43.

ce genre qui, dès sa naissance, a porté sur lui-même le regard de la maturité<sup>39</sup> ». Depuis ses premières manifestations, le roman serait donc un genre autoréflexif capable de procéder à son propre examen critique.

Au cours des dernières années, quelques rares chercheurs ont soulevé la question de l'intertextualité dans les mises en prose. Dans un article sur la réécriture d'*Huon de Bordeaux*, Caroline Cazanave reconnaît que le texte remanié « respire l'air de son temps<sup>40</sup> ». Elle refuse cependant de lui attribuer une simple visée documentaire et soutient plutôt que « ce roman a l'intention d'écrire un vrai roman<sup>41</sup> », ce qui l'amène à se pencher sur « l'art d'une intertextualité raffinée et souvent compliquée<sup>42</sup> », l'intertextualité étant souvent identifiée, depuis les travaux des formalistes, à la littéarité même<sup>43</sup>. Au même moment, alors qu'il étudie la mise en prose du *Cligès*, Norris J. Lacy remarque que le texte remanié est caractérisé par la « reduction or elimination of ironic formulations<sup>44</sup> » et que les rapports qu'il entretient avec la légende de Tristan et Iseut, intertextes principaux de l'œuvre en vers, sont considérablement modifiés. Dans un article paru en 2004, Élisabeth Gaucher réfléchit aux stratégies intertextuelles et parodiques qui se déploient dans les mises en prose et avance que *Richard sans peur* procède à un déplacement du merveilleux. Ce qui avait une valeur adversative dans le texte original se retrouve « relégué au statut d'ornementation<sup>45</sup> » dans la mise en prose qu'elle analyse.

En présupposant que le remanieur a son propre projet poétique et qu'il se livre à une véritable réécriture, ces critiques ont permis aux textes remaniés d'être envisagés autrement qu'en termes de dérimage ou d'adaptation. Ces œuvres, qui

<sup>39</sup> Ugo Dionne et Francis Gingras, « Présentation : l'usure originelle du roman : roman et antiroman du Moyen Âge à la Révolution », dans Ugo Dionne et Francis Gingras (dir.), *De l'usage des vieux romans, Études françaises*, vol. XLII, n° 1, 2006, p. 12.

<sup>40</sup> Caroline Cazanave, « Sur quelques rapports que le roman en prose d'*Huon de Bordeaux* entretient avec son modèle en vers : *mise en prose* et adaptations étrangères », *Littérales*, n° 22, 1998, p. 107.

<sup>41</sup> *Idem*

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 108

<sup>43</sup> Voir par exemple Michael Riffaterre, qui considère l'intertextualité comme « l'une des composantes fondamentales de la littéarité d'une œuvre » (« La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, 1980, p. 4).

<sup>44</sup> Norris J. Lacy, art. cit., p. 205.

<sup>45</sup> Élisabeth Gaucher, « *Richard sans peur*, du roman en vers au dérimage : *merveilles et courtoisie* au XVI<sup>e</sup> siècle », dans Emmanuel Bury et Francine Mora (dir.), *Du roman courtois au roman baroque*, Paris, Les Belles Lettres, 2004, p. 133.

ont longtemps été perçues comme de simples adaptations linguistiques, formelles ou sociohistoriques accueillent en fait plusieurs modifications qui touchent à leur poétique. Puisqu'elle demeure encore peu empruntée à ce jour, la voie ouverte par Caroline Cazanave, Norris J. Lacy et Élisabeth Gaucher semble toute désignée pour mener une recherche sur les mises en prose du Moyen Âge tardif. Le corpus d'étude est composé de deux romans en vers, le *Cligès*<sup>46</sup> de Chrétien de Troyes (ca. 1176) et le *Roman de la Violette*<sup>47</sup> de Gerbert de Montreuil (ca. 1227-1229), et de leurs mises en proses respectives, rédigées par deux prosateurs anonymes, *Le Livre de Alixandre empereur de Constantinoble et de Cligès son filz*<sup>48</sup> (ca. 1454) et *L'Histoire de Gérard de Nevers*<sup>49</sup> (ca. 1451)<sup>50</sup>. La cohérence de ce corpus est double : d'une part, les romans en vers qu'entendent « réécrire » les prosateurs se positionnent tous deux par rapport à la littérature antérieure, qu'elle soit antique, tristanienne ou arthurienne, ce qui en fait un terrain privilégié pour l'analyse intertextuelle. D'autre part, le *Cligès* et le *Roman de la Violette*, qui ont d'ailleurs été préservés dans un même manuscrit (Paris BnF fr. 1374<sup>51</sup>), se font écho à quelques reprises.

L'importante intertextualité des romans en vers du Moyen Âge central n'a pas échappé à la médiévistique. Les jeux qui unissent le *Cligès* de Chrétien de Troyes aux romans tristaniens ont généré toute une série de travaux qui ont valu au roman de l'auteur champenois d'être qualifié tour à tour d'« anti-*Tristan*<sup>52</sup> » par Wendelin Foerster, de « nouveau *Tristan*<sup>53</sup> » par Gaston Paris, d'« œuvre de

<sup>46</sup> Chrétien de Troyes, *Cligès*, édition et traduction de Charles Méla et Olivier Collet, Paris, Librairie Générale Française/Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1994.

<sup>47</sup> Gerbert de Montreuil, *Le Roman de la Violette ou de Gérard de Nevers*, édition de Douglas Labaree-Buffum, Paris, Honoré Champion, coll. « Société des Anciens Textes français », 1928.

<sup>48</sup> *Le Livre de Alixandre empereur de Constantinoble et de Cligès son filz : roman en prose du XV<sup>e</sup> siècle*, édition de Maria Colombo Timelli, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 2004. Le titre sera abrégé dans le corps du texte, et deviendra *Le Livre de Alixandre*.

<sup>49</sup> *Gerard de Nevers, Prose Version of the Roman de la Violette*, édition de Lawrence F. H. Lowe, Princeton, Princeton University Press, coll. « Elliott Monographs in the Romance Languages and Literatures » / Paris, Presses Universitaires de France, 1975 [1928]. Le titre sera abrégé dans le corps du texte, et deviendra *L'Histoire de Gérard de Nevers*.

<sup>50</sup> *Le Livre de Alixandre* a été préservé dans un seul manuscrit (Universitätsbibliothek de Leipzig, Rep.II.108) alors que *L'Histoire de Gérard de Nevers* se trouve dans deux manuscrits (Bibliothèque Royale de Bruxelles, 9631 [B] et Paris BnF fr. 24378 [P]).

<sup>51</sup> Voir Kathy M. Krause, « Géographie et héritage : les manuscrits du *Roman de la Violette* », *Babel*, n° 16, 2007, pp. 81-99.

<sup>52</sup> Cité par Anton G. Van Hamel dans « *Cligès et Tristan* », *Romania*, vol. XXXIII, 1904, p. 465.

<sup>53</sup> Cité par Anton G. Van Hamel dans *idem*.

controverse et d'émulation littéraire<sup>54</sup> » par Anton G. Van Hamel, de « néo-*Tristan*<sup>55</sup> » par Jean Frappier et de « *Tristan* revu et corrigé<sup>56</sup> » par Alexandre Micha. Loin de se limiter aux romans tristaniens, les sources auxquelles s'alimente le *Cligès* s'étendent notamment jusqu'aux romans d'Antiquité (*Énéas*, *Troie* et *Thèbes*). Dans un article intitulé « Chrétien de Troyes's *Cligès* : Romance Translation and History », Karl D. Uitti soutient que ce roman est « a playful romance<sup>57</sup> » qui s'amuse à convoquer de nombreuses sources littéraires pour mieux les déplacer. Cette obsession pour la tradition littéraire est sans doute ce qui a incité Anton G. Van Hamel à qualifier Chrétien de Troyes de « plagiaire<sup>58</sup> ».

Longtemps mal-aimé, le *Roman de la Violette* de Gerbert de Montreuil se montre encore plus vorace à l'endroit de la tradition. Dans une monographie consacrée à l'œuvre du romancier<sup>59</sup>, Charles François mène une véritable enquête sur les « emprunts » que se permet Gerbert de Montreuil dans son *Roman de la Violette* et la *Continuation de Perceval* qu'il rédige en parallèle (ca. 1226-1230). Des romans d'Antiquité au *Comte de Poitiers* et à *Guillaume de Dole* – qui, tout comme le *Roman de la Violette*, appartiennent au « cycle de la gageure<sup>60</sup> » – en passant par les œuvres complètes de Chrétien de Troyes, les romans de Gerbert de Montreuil se poseraient comme une série de « plagiats<sup>61</sup> » qui prouveraient que « l'originalité lui faisait totalement défaut<sup>62</sup> ». Plusieurs travaux subséquents ont refusé d'adhérer à la thèse de Charles François, préférant voir dans le *Roman de la Violette* un roman « subtil et réfléchi<sup>63</sup> » et « tourné vers la littérature<sup>64</sup> » plutôt

<sup>54</sup> Anton G. Van Hamel, dans *ibid.*, p. 486.

<sup>55</sup> Cité par Anthime Fourrier dans *Le Courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Âge. Tome I – Les Débuts (XII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Nizet, 1960, p. 123.

<sup>56</sup> Alexandre Micha, « *Tristan* et *Cligès* », *Neophilologus*, vol. XXXVI, n° 1, 1952, p. 7.

<sup>57</sup> Karl D. Uitti, « Chrétien de Troyes's *Cligès* : Romance Translation and History », dans Keith Busby, Douglas Kelly et Norris J. Lacy (dir.), *Conjunctures : Medieval Studies in Honor of Douglas Kelly*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, coll. « Faux titre », 1994, p. 557.

<sup>58</sup> Anton G. Van Hamel, art. cit., p. 486.

<sup>59</sup> Charles François, *Études sur le style de la Continuation de Perceval par Gerbert et du Roman de la Violette par Gerbert de Montreuil*, Paris, Droz, 1932.

<sup>60</sup> Voir Gaston Paris, « Le cycle de la gageure », *Romania*, vol. XXXII, 1903, pp. 481-551.

<sup>61</sup> Charles François, *op. cit.*, p. 124.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>63</sup> Francine Mora, « Mémoire du narrateur et oubli du héros dans le *Roman de la Violette* de Gerbert de Montreuil », *Études de Lettres*, n°s 1-2, 2007, p. 135.

<sup>64</sup> Isabelle Arseneau, *D'une merveille l'autre. Écrire en roman après Chrétien de Troyes*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2007, p. 17.

qu'une imitation servile. Francine Mora observe d'ailleurs qu'il s'y dessine une tension entre le « respect de la tradition<sup>65</sup> » et le « dépassement de la mémoire du passé littéraire<sup>66</sup> ».

L'idée de « dépassement » sur laquelle Francine Mora a attiré l'attention suggère que les « emprunts » effectués par Gerbert de Montreuil relèvent moins de la simple citation que de l'opération de transformation. Donnée à lire dans le *Cligès* et le *Roman de la Violette*, la reprise du motif du philtre, écho direct à la légende tristanienne, fournit un exemple convaincant de parodie, que Gérard Genette définit comme la « transformation ludique d'un texte singulier<sup>67</sup> ». La parodie est à distinguer de la satire, une forme de critique sociale<sup>68</sup>, et du pastiche, qui se veut « l'imitation d'un style<sup>69</sup> ». Tandis que Chrétien de Troyes réduit le philtre à une « vulgaire opération de sorcellerie<sup>70</sup> » et tente de le « dévitaliser<sup>71</sup> », Gerbert de Montreuil « en inverse la signification romanesque pour en faire, non plus l'alibi d'une passion hors la loi, mais l'instrument d'un mariage forcé<sup>72</sup> ». En utilisant la réduction<sup>73</sup> et le renversement<sup>74</sup>, des mécanismes propres à la parodie, le *Cligès* et le *Roman de la Violette* ne sont donc pas seulement des romans intertextuels : ils sont également, pour emprunter au vocabulaire genettien, hypertextuels, dans la mesure où ils dérivent de textes antérieurs qu'ils ont transformés.

Si les critiques ont mis au jour les dimensions intertextuelle et hypertextuelle des romans en vers des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, bien peu d'entre eux se sont attardés au sort qui leur est réservé dans les mises en prose. Il apparaît donc pertinent de s'intéresser au devenir de l'intertextualité dans deux mises en prose de la cour de Bourgogne, surtout lorsque celles-ci réécrivent des romans qui

---

<sup>65</sup> Claudio Galderisi, cité par Francine Mora, art. cit., p. 135.

<sup>66</sup> *Idem*

<sup>67</sup> Gérard Genette dans *Palimpsestes...*, op. cit., p. 202.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>70</sup> Francis Gingras, *Érotisme et merveilles dans les récits français des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 419.

<sup>71</sup> *Idem*

<sup>72</sup> Mireille Demaules, « Présentation », dans Gerbert de Montreuil, *Le Roman de la Violette*, traduction et présentation de Mireille Demaules, Paris, Stock, coll. « Moyen Âge », 1992, p. 21.

<sup>73</sup> Voir Isabelle Arseneau, *D'une merveille l'autre...*, op. cit., pp. 273-282.

<sup>74</sup> Voir *ibid.*, pp. 269-272.

fonctionnent précisément à partir d'un positionnement par rapport à la littérature antérieure. L'intérêt d'une telle recherche réside aussi dans le fait qu'elle permet de témoigner de la réception des romans en vers du Moyen Âge central dans la longue durée. Comme on connaît les textes-sources dont elles se sont servi – sans toujours l'avouer –, les réfections en prose ont l'avantage de fournir des points de comparaison précis pour mesurer l'évolution de la prépondérance et de la fonction de l'intertextualité au fil des siècles.

Car on assiste à une véritable redéfinition des stratégies intertextuelles et parodiques dans les réécritures en prose : là où le roman en vers multiplie les marques d'intertextualité manifestes et convoque constamment les sources littéraires – antiques et médiévales –, le roman en prose fait preuve de beaucoup plus de retenue et tend à gommer les références médiévales. Alors que le *Cligès* et le *Roman de la Violette* privilégient une réécriture parodique des lieux communs et des motifs de la tradition, force est d'admettre que la parodie tombe le plus souvent à plat dans les mises en prose. L'écriture parodique, une « forme littéraire sophistiquée<sup>75</sup> » qui suppose une conscience aigüe de ce qui fait l'objet de transformations, ne parvient plus, en prose, à proposer de véritable réflexion sur le travail du romancier.

### **Intertextualité et parodie médiévales**

Dans « La trace de l'intertexte », Michael Riffaterre définit l'intertextualité comme étant « la perception, par le lecteur, des rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie<sup>76</sup> », de sorte qu'il invite le chercheur à appréhender l'intertextualité du point de vue de la réception plutôt que de la production. Cette insistance sur le rôle du lecteur est partagée par Linda Hutcheon, pour qui le lecteur de l'œuvre parodique doit nécessairement « interpréter et évaluer le texte qu'il est en train de lire<sup>77</sup> », et par Marie Brisson, qui reconnaît que « c'est au lecteur qu'il incombe, en dernière instance, de “voir” le pastiche, de “voir” la parodie, et [que] c'est de lui que relève, en dernière

<sup>75</sup> Linda Hutcheon, « Ironie et parodie : stratégie et structure », *Poétique*, n° 36, 1978, p. 469.

<sup>76</sup> Michael Riffaterre, « La trace de l'intertexte », art. cit., p. 4.

<sup>77</sup> Linda Hutcheon, « Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, n° 46, 1981, p. 143.

instance, la perception d'une hypertextualité éventuelle<sup>78</sup> ». Le fonctionnement des stratégies intertextuelles et hypertextuelles ne repose donc pas uniquement, faut-il le rappeler, sur l'intention de l'auteur. Il nécessite surtout une triple compétence du lecteur : la reconnaissance de l'existence de la parodie, la connaissance du texte parodié et la compréhension du fonctionnement de la parodie<sup>79</sup>.

Les mises en prose du *Cligès* et du *Roman de la Violette*, respectivement séparées de leur « modèle » par trois et deux siècles, font état des limites de l'intertextualité à travers le temps. Tant le *Cligès* que le *Roman de la Violette* s'inscrivent au sein d'un réseau de textes préexistants par rapport auxquels ils se positionnent constamment, posant ainsi la question de l'« autonomie<sup>80</sup> » du texte médiéval. Paul Zumthor rappelle à juste titre :

[...] au XII<sup>e</sup> ou XIII<sup>e</sup> siècle, un rapport de participation active attachait chaque énoncé au vaste texte virtuel et objectif de la "tradition", univers de référence, à la fois imaginaire et verbal, qui constituait le *lieu commun* de l'auteur et de l'auditeur<sup>81</sup>.

En mettant en place une série de mécanismes parodiques, les romans en vers exigent un lecteur critique qui saura repérer les différents jeux intertextuels. Les modifications que subissent le bassin d'œuvres communes, inévitables lorsque deux ou trois siècles séparent la réécriture du texte-source, altèrent toutefois la « capacité de réception<sup>82</sup> » du prosateur, qui apparaît en quelque sorte comme l'« auditeur » de Chrétien de Troyes et Gerbert de Montreuil. Faute d'avoir bien pu percevoir les intertextes, les prosateurs semblent s'être heurtés à un problème de lisibilité, ce qui a entraîné le dysfonctionnement de la parodie.

---

<sup>78</sup> Marie Brisson, « Pastiche, parodie, lecture : notes sur la question des genres vue à travers l'apport lectorial », dans Clive Thomson et Alain Pagès (dir.), *Dire la parodie. Colloque de Cerisy*, New York, Peter Lang, 1989, p. 76.

<sup>79</sup> Voir Linda Hutcheon, « Ironie, satire, parodie... », art. cit., p. 141.

<sup>80</sup> Voir Peter F. Dembowski, « Intertextualité et critique des textes », *Littérature*, vol. XLI, 1981, p. 19.

<sup>81</sup> Paul Zumthor, « Topique et tradition », *Poétique*, vol. XI, n° 7, 1971, p. 354.

<sup>82</sup> Jean-Jacques Hamm, « Parodie, pastiche : de l'écriture à la lecture », dans Groupar (dir.), *Le Singe à la porte. Vers une théorie de la parodie*, New York, Peter Lang, 1984, p. 106.

Pour bien analyser les jeux parodiques, il faut d'abord tenir compte des particularités du corpus médiéval, *mouvant*<sup>83</sup>, et participant d'une esthétique du « réemploi ». Le récit médiéval se pose en effet comme un agencement de motifs. « Le motif », écrit Francis Gingras, « est en quelque sorte un “micro-récit” pouvant être perçu indépendamment de l'ensemble narratif où il intervient<sup>84</sup> ». Si on leur reconnaît une « physionomie stable<sup>85</sup> », il n'en demeure pas moins que les motifs sont « malléables<sup>86</sup> » et qu'ils permettent une série de jeux d'échos et de variations. Dans *Motifs et thèmes du récit médiéval*, Jean-Jacques Vincensini consacre un chapitre au genre romanesque et explique que la tradition dont se nourrit le roman est une « encyclopédie de motifs “prêts à l'emploi”, riche des traces des textes passés et profilant la production de récits nouveaux<sup>87</sup> ». Le romancier effectue donc un travail de reprise et de renouvellement : il puise dans un réservoir de « micro-textes » connus et utilisés par ses prédécesseurs avant de les pétrir à sa guise, témoignant ainsi que le roman médiéval aspire, à sa manière, à une certaine nouveauté.

Dans *D'une merveille l'autre*, Isabelle Arseneau rectifie la définition de la parodie proposée par Gérard Genette dans *Palimpsestes* de façon à la rendre opératoire pour un corpus médiéval :

Penser la parodie médiévale en termes de parodie des *motifs* permet de résoudre les problèmes que risque de soulever l'analyse des pratiques hypertextuelles dans un corpus *mouvant* qui repose précisément sur des techniques de réécriture. Qu'il procède par amplification, par réduction ou à partir d'un renversement carnavalesque, l'hypertexte médiéval sera donc rarement la « transformation d'un texte singulier », comme le voulait Genette, l'hypotexte fonctionnant souvent lui-même à partir de la reprise et de la transformation de motifs déjà existants<sup>88</sup>.

---

<sup>83</sup> Le concept de mouvance du texte médiéval est expliqué par Paul Zumthor dans son *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2000 [1972], pp. 84-96. Quelques années plus tard, le médiéviste pose les problèmes de l'étude intertextuelle pour un corpus médiéval *mouvant* dans « Intertextualité et mouvance », *Littérature*, n° 41, 1981, pp. 8-16.

<sup>84</sup> Francis Gingras, « L'anneau merveilleux et les deux versants du désir : présentation du *Thesaurus* informatisé des motifs merveilleux de la littérature médiévale », *Revue des Langues Romanes*, vol. CI, 1997, p. 164.

<sup>85</sup> Jean-Jacques Vincensini, *Motifs et thèmes du récit médiéval*, Paris, Nathan, coll. « Université », 2000, p. 2.

<sup>86</sup> *Idem*

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>88</sup> Isabelle Arseneau, *D'une merveille l'autre...*, *op. cit.*, p. 34.

L'étude des motifs à laquelle Isabelle Arseneau convie le chercheur permet de soulever la question de l'horizon d'attente puisque c'est exactement ce que s'amuse à déjouer les parodistes qui reprennent et rénovent les motifs de la tradition. Ces derniers s'emparent d'unités narratives figées et connues de l'auditeur/lecteur des motifs afin de leur faire subir une série de transformations.

Pour Hans Robert Jauss, l'horizon d'attente de l'auditeur/lecteur correspond à « un ensemble de règles préexistant pour orienter la compréhension du lecteur (du public) et lui permettre une réception appréciative<sup>89</sup> ». Le dysfonctionnement de la parodie observé dans les mises en prose est attribuable à la modification de cet horizon d'attente. Pour mesurer l'écart qui sépare l'œuvre de la norme et saisir la subversion de la tradition en train de s'opérer, le lecteur de l'œuvre parodique doit connaître les « normes littéraires et rhétoriques qui constituent le canon, l'héritage institutionnalisé de la langue et de la littérature<sup>90</sup> ». Intimement liée à « la société où elle s'exerce et de la place qu'y occupe la littérature<sup>91</sup> », l'écriture parodique de Chrétien de Troyes et de Gerbert de Montreuil n'a pas su résister au passage du temps. Dès lors, une analyse de l'évolution des stratégies intertextuelles dans la longue durée permet de rendre compte de la formation d'un nouvel horizon d'attente propre au XV<sup>e</sup> siècle. Étant donné que l'intertextualité, comme le rappelle Peter F. Dembowski, « met l'accent sur les correspondances entre les textes et un contexte littéraire plus large, c'est-à-dire le dialecte, le genre, les conventions<sup>92</sup> », il s'agira de voir dans la réécriture en prose un lieu de l'établissement d'une nouvelle conception du genre romanesque.

Selon plusieurs spécialistes, l'avènement du roman moderne – dont on a souvent fixé l'origine au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>93</sup> – est indissociable de la parodie, qui

---

<sup>89</sup> Hans Robert Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », *Poétique*, n° 1, 1970, p. 82.

<sup>90</sup> Linda Hutcheon, « Ironie, satire, parodie... », art. cit., p. 150.

<sup>91</sup> Claude Abastado, « Situation de la parodie », *Cahiers du 20<sup>e</sup> siècle. La Parodie*, n° 6, 1976, p. 15.

<sup>92</sup> Peter F. Dembowski, art. cit., p. 19.

<sup>93</sup> Dans *The Rise of the Novel*, Ian Watt s'intéresse à trois auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle : Daniel Defoe, Samuel Richardson et Henry Fielding, qu'il tient responsables du « rise of the novel » (voir *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1964). Quelques années plus tard, Northrop Frye identifie clairement le XVIII<sup>e</sup> siècle comme le pivot de l'histoire du genre romanesque : « When the novel was

témoigne de la capacité du roman à s'autocritiquer. Tout en distinguant le « romance » du « novel », Northrop Frye soutient que c'est la première forme qui a donné naissance au « vrai » genre : « It is clear that the novel was a realistic displacement of romance, and had few structural features peculiar to itself<sup>94</sup> ». Le « strong element of parody<sup>95</sup> » dont parle Frye apparaîtrait en réaction à tous ces « romances » qui se contentent de « raconter pour raconter » (« the story is told for the sake of the story<sup>96</sup> »). Aron Kibédi Varga souscrit à la thèse de Northrop Frye et voit dans le roman moderne « une mise en question du roman antérieur<sup>97</sup> ». Ainsi, le roman dépasse le stade du simple récit et devient un « roman sur le roman<sup>98</sup> » qui se livre à une « autocritique du discours littéraire<sup>99</sup> ». Le roman moderne serait donc, pour reprendre le paradoxe formulé par Aron Kibédi Varga, un « antiroman ». Dans la présentation du numéro d'*Études françaises* intitulé *De l'usage des vieux romans*, Ugo Dionne et Francis Gingras invitent cependant le chercheur à envisager le roman autrement que dans une perspective téléologique : « il nous semble bien, à la lumière de l'histoire du genre, que nos “vieux romans” sont toujours (déjà) des antiromans<sup>100</sup> ».

En effet, dès le Moyen Âge, des romanciers comme Chrétien de Troyes et Gerbert de Montreuil ont fait de leurs œuvres un espace de réflexion sur l'écriture romanesque. La double dimension autoréflexive et antiromanesque qui caractérise les romans en vers tend cependant à disparaître dans les mises en prose, de sorte que le mouvement observé est contraire à celui qu'ont établi les spécialistes du roman moderne : les « novels » en vers deviennent, en prose, de simples

---

established in the eighteenth century », écrit-il (*The Secular Scripture : A Study of the Structure of Romance*, dans *The Secular Scripture and Other Works on Critical Theory, 1976-1991*, édition de Joseph Adamson et Jean Wilson, Toronto, University of Toronto Press, 2006, [1975], p. 27). Thomas Pavel affirme quant à lui que le XVIII<sup>e</sup> siècle a vu l'« idéalisme ancien » céder la place à l'« idéalisme moderne ». Plus nuancé que les critiques qui l'ont précédé, Thomas Pavel refuse de faire du XVIII<sup>e</sup> siècle un point de rupture. Il reconnaît néanmoins que c'est à ce moment que s'amorce une « conversion » qui prend la forme d'un « dialogue polémique entre les romanciers » (*La Pensée du roman*, *op. cit.*, p. 207).

<sup>94</sup> Northrop Frye, *The Secular Scripture...*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 28

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 30

<sup>97</sup> Aron Kibédi Varga, *art. cit.*, p. 3

<sup>98</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduction de Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2006 [1978], p. 225.

<sup>99</sup> *Idem*

<sup>100</sup> Ugo Dionne et Francis Gingras, « Présentation... », *art. cit.*, p. 6.

« romances ». Les mises en prose s'apparentent donc davantage à l'image de simple récit « d'armes et d'amour »<sup>101</sup> que l'histoire littéraire a gardée du roman médiéval. Tout en prouvant que l'antiroman médiéval a bel et bien existé, la lecture en contrepoint des romans en vers et de leurs mises en prose rappelle également qu'il n'a pas résisté à l'épreuve de la réécriture.

Il importe d'abord de rendre compte des transformations génériques et fonctionnelles perceptibles dans les prologues des réécritures en prose, qui d'entrée de jeu annoncent la redéfinition des stratégies intertextuelles. L'analyse statistique des noms propres mettra d'ailleurs au jour la simplification de la « bibliothèque virtuelle » des textes remaniés, qui doivent répondre aux goûts des lecteurs de la cour de Bourgogne (chapitre I). L'étude comparative des techniques littéraires – l'organisation de la structure interne, la réécriture des *topoi* et l'écriture de la description – auxquelles recourent les romanciers du Moyen Âge central et les prosateurs révélera ensuite la mise en place d'une esthétique propre au XV<sup>e</sup> siècle (chapitre II). L'analyse des marques d'intertextualité manifestes et des techniques littéraires préparera le terrain à l'examen méthodique des motifs narratifs du merveilleux qui, plutôt que de servir des desseins parodiques, font le plus souvent l'objet d'une rationalisation dans les mises en prose (chapitre III).

---

<sup>101</sup> Voir Michel Stanesco, « D'armes et d'amour », dans *D'armes & d'amours. Études de littérature arthurienne*, Orléans, Paradigme, 2002 [1989], pp. 325-347.

## CHAPITRE I – LA RECONFIGURATION DE L’UNIVERS DE LA FICTION

« Pour les genres populaires en langue romane, il n’existe guère au départ de document poétologique<sup>1</sup> », rappelle Hans Robert Jauss. Puisque le Moyen Âge n’a légué aucun art poétique en langue romane, le chercheur n’a d’autre choix que de se tourner vers la « poétique immanente » des œuvres pour voir ce qu’elles révèlent sur elles-mêmes :

Étant donné que les genres populaires de la littérature médiévale ne sont pas, quant à eux, développés à partir d’un canon préexistant et en s’opposant à lui, on ne peut vérifier le système qu’ils constituent qu’à partir de leur poétique immanente et dans la constance ou la variabilité de différents éléments structurels qui font ressortir la continuité d’un genre<sup>2</sup>.

Bien qu’ils n’obéissent pas à des règles préétablies, les romanciers médiévaux ne manqueront pas d’énoncer leur propre art poétique dès l’introduction de leurs œuvres. En effet, le prologue fait figure de guide herméneutique pour l’auditeur/lecteur qui saura y découvrir les clés de lecture susceptibles d’enrichir son interprétation des textes qu’il fréquente. L’auteur se sert donc du prologue non seulement pour présenter le récit sur le point de s’amorcer, mais également pour réfléchir sur son art. Ainsi, les prologues du *Cligès* et du *Roman de la Violette* permettent à Chrétien de Troyes et à Gerbert de Montreuil de positionner leur œuvre dans le paysage littéraire contemporain.

Puisqu’il est caractérisé par une esthétique de la réécriture, le récit médiéval repose sur l’intertextualité. Comme l’explique Emmanuèle Baumgartner, l’auteur médiéval travaille à « repasser sur des traces déjà existantes mais en imprimant sa marque<sup>3</sup> », de sorte que le souvenir de la tradition littéraire qui le précède n’est jamais bien loin. En se prononçant sur leur pratique romanesque, Chrétien de Troyes et Gerbert de Montreuil commentent donc du même coup leurs stratégies intertextuelles. *Cligès* et le *Roman de la Violette* intègrent d’ailleurs plusieurs mentions explicites de leurs prédécesseurs et accueillent des noms propres appartenant à différentes traditions (antique,

---

<sup>1</sup> Hans Robert Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », art. cit., p. 80.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>3</sup> Emmanuèle Baumgartner, *La Harpe et l’Épée. Tradition et renouvellement dans le Tristan en prose*, Paris, CDU et SEDES, coll. « Moyen Âge », 1990, p. 26.

tristаниenne, arthurienne, lyrique et épique). Dans un article consacré aux noms des personnages féminins dans les romans de Hue de Rotelande, Marie-Luce Chênerie souligne la richesse de la « piste des anthroponymes<sup>4</sup> », qu'elle juge apte à révéler « les subtilités, les fantaisies, les intentions et aussi le talent de l'auteur<sup>5</sup> ». L'étude des noms propres, qui lance le « jeu de la lecture palimpsestueuse<sup>6</sup> », permet autant de retracer les sources de l'œuvre que de déterminer la nature des rapports qu'entretient l'auteur avec les textes qu'il a choisi de greffer à son récit.

Dans les mises en prose, on assiste à l'établissement d'un nouveau « contrat générique<sup>7</sup> » pour ces romans qui demanderont à être lus autrement que leurs sources. Avant d'entreprendre une réflexion sur les stratégies parodiques, il faut donc s'intéresser à la reconfiguration de l'« univers de la fiction<sup>8</sup> » à laquelle procèdent les remanieurs du *Cligès* et de la *Violette*. L'étude des prologues tend d'abord à montrer que les textes remaniés s'éloignent du terrain de la fiction pour se rapprocher de celui de l'histoire. L'analyse statistique des noms propres fait ensuite apparaître la réduction du nombre de références intertextuelles dans les mises en prose, qui témoignent d'un ajustement des textes-sources au goût du lecteur du XV<sup>e</sup> siècle. Enfin, la rénovation du bassin de références intertextuelles révèle qu'en plus de ne pas manifester la même obsession que leurs modèles pour la tradition littéraire, les réécritures en prose éteignent la force de contestation qui animait les romans en vers, eux qui s'appliquaient à déjouer les attentes de l'auditeur/lecteur.

---

<sup>4</sup> Marie-Luce Chênerie, « La dénomination des personnages féminins dans les romans de Hue de Rotelande », dans Claude J. Faucon, Alain Labbé et Danielle Quérueu (dir.), *Miscellanea Mediaevalia : mélanges offerts à Philippe Ménard*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1998, p. 359.

<sup>5</sup> *Idem*

<sup>6</sup> Florence Plet-Nicolas, *La Création du monde. Les noms propres dans le roman de Tristan en prose*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2007, p. 101.

<sup>7</sup> Gérard Genette *Palimpsestes...*, *op. cit.*, p. 54.

<sup>8</sup> Expression empruntée à Thomas Pavel dans *Univers de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1988 [1986].

## Du roman à l'histoire

Dans *Réécrire au Moyen Âge*, un ouvrage consacré à quelques mises en prose, Maciej Abramowicz remarque « l'hiatus entre l'hétérogénéité des points de départ et l'homogénéité des points d'arrivée<sup>9</sup> ». L'affirmation traduit avec justesse le sort réservé aux prologues des romans en vers dans leur passage à la prose. S'il est vrai que la trame narrative des remaniements demeure le plus souvent fidèle aux textes-sources, il en va tout autrement des prologues, qui sont remplacés par de nouvelles introductions visant à orienter la lecture que l'on fera de ces « vieux récits ». La singularité des prologues en vers fait place à l'homogénéité des prologues en prose – qualifiés par Robert Guiette de « morceaux de rhétorique<sup>10</sup> » –, qui semblent inlassablement calquer le même modèle.

Dans une étude publiée en 1995, Richard E. F. Straub analyse le vocabulaire des prologues de David Aubert – un écrivain, prosateur, compilateur et copiste bourguignon – et relève une série de leitmotifs<sup>11</sup> : « les anciens : un exemple à imiter », « l'ignorance de l'acteur », « la véracité du récit », « l'invocation de Dieu » et « la mémoire perpétuelle ». Plusieurs de ces leitmotifs se retrouvent également dans les prologues des romans mis en prose, preuve s'il en fallait du caractère figé de ces morceaux liminaires. Ainsi, le prosateur du *Cligès* dit vouloir « transmuier de ryme en prose les fais d'aulcuns nobles anchians » (f° 2r), celui du *Roman de la Violette* insiste sur le « bonne exemple » que représentent les « nobles et vaillans princes jadis voz predecesseurs » (f° 1v) alors que celui de *Blancandin et l'Orgueilleuse d'amours*<sup>12</sup> parle des « nobles fais et haultes entreprinses des nobles et vertueux courages de nos anchiens predecesseurs, escrips pour exemple et memore a la loende d'iceulz » (f° 52r). Les expressions liées au *topos modestiæ* – ou, comme l'a nommé Richard E. F. Straub, de « l'ignorance de l'acteur » – abondent elles aussi dans un bon nombre de prologues : le remanieur de *Cligès* qualifie son « langaige » de « dur et mal

<sup>9</sup> Maciej Abramowicz, *op. cit.*, p. 169.

<sup>10</sup> Robert Guiette, « Chanson de geste, chronique et mise en prose », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. VI, n° 1, 1963, p. 425.

<sup>11</sup> Voir Richard E. F. Straub, *David Aubert, escriptvain et clerc*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 1995, pp. 288-295.

<sup>12</sup> *Blancandin et l'Orgueilleuse d'amours : versioni in prosa del XV secolo*, édition de Rosa Anna Greco, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002.

aorné » (f<sup>o</sup> 2r), celui de la *Violette* se décrit comme un « humble et petit serviteur » (f<sup>o</sup> 2r) et celui d'*Érec et Énide* prie ses lecteurs « qu'ilz ayent [son] ruide stille de parler pour excusé » (f<sup>o</sup> 1r). Réécrits, les prologues inscrivent les récits dans un tout nouveau cadre qui sert à préciser les motivations derrière le projet des mises en prose à la Bourgogne. On remarque en effet que ces introductions indiquent une réorientation à la fois générique et fonctionnelle des textes-sources.

Dès le prologue du *Cligès*, Chrétien de Troyes insiste sur la littéarité de son roman et lui confère ce que Michel Stanesco nomme le « statut de la fiction<sup>13</sup> ». Tant les premiers vers – consacrés à la bibliographie de l'auteur (vv. 1-7) – que la mention d'une source propulsent le roman dans l'univers du livre et de la littérature :

Ceste estoire trovons escrite,  
Que conter vos vuel et retraire,  
En .I. des livres de l'aumaire  
Mon seignor saint Père a Beauvez.  
De la fu cist contes estrez  
Dont cest romanz fist Crestiens.  
Li livres est molt anciens  
Qui tesmoigne l'estoire a voire :  
Por ce fet ele meulz a croire.  
*Cligès*, vv. 18-26.

La source du romancier, une histoire qui aurait été trouvée dans un des livres de la bibliothèque de monseigneur saint Pierre à Beauvais (vv. 18-21), remplit moins une fonction référentielle qu'une fonction poétique et situe le roman du côté de la « fiction en tant que dégagé de la vérité historique<sup>14</sup> ». Michelle A. Freeman a bien vu que « the entire Prologue is unified by the idea and by the ideal of the book, seen for the first time not as history, but as *artifice*<sup>15</sup> ». Le roman apparaît donc comme l'« art du faux<sup>16</sup> » par excellence, puisqu'il ne s'attache pas à transmettre et à restituer une vérité historique, mais use plutôt des stratégies visant à souligner son caractère fictif. Dans un article paru en 1994, Emmanuèle

<sup>13</sup> Michel Stanesco, « Figures de l'auteur dans le roman médiéval », *Travaux de littérature*, n° 4, 1991, p. 10.

<sup>14</sup> Peter Haidu, « Au début du roman, l'ironie », *Poétique*, n° 36, 1978, p. 444.

<sup>15</sup> Michelle A. Freeman, *The Poetics of Translatio Studii and Conjointure : Chrétien de Troyes's Cligès*, Lexington, French Forum, coll. « French Forum Monographs », 1979, p. 36.

<sup>16</sup> Expression empruntée à Roger Dragonetti dans *Le Mirage des sources : l'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

Baumgartner qualifie ces textes qui « construisent leur fictionnalité<sup>17</sup> » – « se présentant ainsi comme objet esthétique<sup>18</sup> » – de véritables romans, « au sens du mot anglais *novel*<sup>19</sup> ».

En se posant à la fois comme un « plaisant conte » (v. 18) où « on [...] puet lire et chanter » (v. 38) et comme un récit qui « n'est pas de la Reonde Table » (v. 34), le *Roman de la Violette* met lui aussi en évidence sa dimension esthétique et littéraire, qui prime sur le désir de la « conservation pieuse du passé<sup>20</sup> » à l'œuvre chez les premiers romanciers. Dans les *explicits* des quatre manuscrits qui l'ont préservée, l'œuvre de Gerbert de Montreuil est d'ailleurs désignée comme un *roman* :

Chi define li **Roumans** de Gerart de Nevers  
et de la Violete qui fu escriis l'an de  
l'incarnation Nostre Signour Jhesu Crist  
Mil. cc. et. iiij. xx. et quatre el moys de  
fevrier.

*Le Roman de la Violette*, ms. A.

Ci fenist li **Romans** de la Violete  
Qui si estoit et pure et net.  
*Le Roman de la Violette*, ms. B.

Cy fine le **Rommant** de la Violete.  
*Le Roman de la Violette*, ms. C.

Amen. Explecit le **Roment** de la Violette.  
*Le Roman de la Violette*, ms. D.

La réécriture procède cependant à un important changement de désignation, de sorte que le *Roman de la Violette* devient, en prose, l'*Histoire de Gérard de Nevers* (ms. B). Élisabeth Gaucher précise que « le mot *histoire* [...] ne renvoie pas seulement à des qualités stylistiques ou rhétoriques : il fonctionne aussi comme un label de garantie, dans le domaine de l'authenticité du discours<sup>21</sup> ». Ce passage du roman à l'histoire, de la *fabula* à l'*historia*, s'accorde avec le passage du vers à la prose. Gabrielle M. Spiegel fait remarquer que dès la fin du

<sup>17</sup> Emmanuèle Baumgartner, « Vers, prose et fiction narrative (1150-1240) », dans Karen Pratt *et al.* (dir.), *Shifts and Transpositions in Medieval Narrative : A Festschrift for Dr Elspeth Kennedy*, Cambridge, D. S. Brewer, 1994, p. 1.

<sup>18</sup> *Idem*

<sup>19</sup> *Idem*

<sup>20</sup> Michel Stanesco, art. cit., p. 10. « Ainsi, la “mise en roman” d'œuvres antiques et d'historiographies médio-latines par un Benoît de Sainte-Maure ou un Robert Wace réussit à opérer un changement d'intentionnalité littéraire, de la conservation pieuse du passé vers l'affirmation par ce nouveau texte de sa propre autorité : en mettant en évidence sa contribution personnelle, en portant l'accent non plus sur la noblesse du sujet, mais sur l'originalité de l'œuvre, etc., le “translateur” confère à son “roman” le statut de la fiction », écrit Michel Stanesco.

<sup>21</sup> Élisabeth Gaucher, *La Biographie chevaleresque. Typologie d'un genre (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Honoré Champion, 1994, p. 57.

XII<sup>e</sup> siècle, « the rejection of verse and adoption of prose was accompanied by a turn to historical writing<sup>22</sup> ». La prose, « langage ordinaire<sup>23</sup> » caractérisé par sa « superior accuracy<sup>24</sup> », se distingue du vers qui, parce qu'il obéit aux contraintes de la métrique et de la rime, apparaît comme une forme « artificielle ».

Le déplacement du roman vers l'histoire que l'on observe dans l'appellation générique de la *Violette* est à l'image du « réel engouement pour l'histoire<sup>25</sup> » que manifeste la cour de Bourgogne. Ce mouvement, qui se traduit par un « puissant renouveau de l'historiographie<sup>26</sup> », mène notamment à la création d'une école de chroniqueurs<sup>27</sup>. Force est d'admettre que la réécriture en prose de romans en vers n'est pas demeurée imperméable à cette prédominance de l'historiographie. Dans leurs prologues, les remanieurs semblent en effet vouloir évacuer la dimension fictive des romans pour les situer sur le terrain du récit historique. On n'y retrouve aucune information – ou presque – concernant les textes-sources : le *Cligès* en prose se contente d'indiquer au lecteur qu'il se propose de « transmuier de ryme en prose les fais d'aucuns nobles anchians » (f<sup>o</sup> 2r), évitant ainsi de nommer Chrétien de Troyes et son œuvre, et la *Violette* en prose ne fait référence qu'à un « petit livret lequel par avant estoit en langage provençal et moult difficile a entendre » (f<sup>o</sup> 1v), sans pour autant préciser au lecteur qu'il s'agit du *Roman de la Violette* de Gerbert de Montreuil. On peut dire avec Danielle Quérueu que « les emprunts tout comme les transformations ne sont jamais avoués, ni dans les prologues, ni dans les récits. Tout se passe comme si les sources devaient être gommées, comme si le calque devait disparaître après avoir été utilisé<sup>28</sup> ».

---

<sup>22</sup> Gabrielle M. Spiegel, *Romancing the Past. The Rise of Vernacular Prose Historiography in Thirteenth-Century France*, Berkeley/Los Angeles/Oxford, University of California Press, 1993, p. 64.

<sup>23</sup> Élisabeth Gaucher, « La mise en prose : *Gilles de Chin* ou la modernisation d'une biographie chevaleresque au XV<sup>e</sup> siècle », dans Dominique Boutet et Laurence Harf-Lancner (dir.), *Écriture et modes de pensée au Moyen Âge (VIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1993, p. 197.

<sup>24</sup> Ruth Morse, « Historical Fiction in Fifteenth-Century Burgundy », *The Modern Language Review*, n<sup>o</sup> 75, 1980, p. 50.

<sup>25</sup> Jean Devaux, « Introduction. L'identité bourguignonne et l'écriture de l'histoire », *Moyen Âge*, vol. CXII, n<sup>os</sup> 3-4, 2006, p. 469.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 471.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 473.

<sup>28</sup> Danielle Quérueu, « Des mises en prose aux romans de chevalerie... », art. cit. p. 189.

Dans un article sur la *Manekine* en prose, Yasmina Foehr-Janssens constate que « d'une manière générale, les rédactions en prose ont tendance à effacer les frontières entre histoire, fiction historique et roman<sup>29</sup> ». Les « purely fictional romances<sup>30</sup> » composés par Chrétien de Troyes et Gerbert de Montreuil font alors l'objet au XV<sup>e</sup> siècle d'une « mise en forme historique<sup>31</sup> » et prennent l'allure de ce que Ruth Morse appelle des « historical romance[s]<sup>32</sup> ». Élisabeth Gaucher affirme à juste titre que « l'historicité se marie avec un projet non plus ludique mais didactique<sup>33</sup> ». En exploitant le potentiel historique des récits plutôt que leur potentiel esthétique et littéraire, les prosateurs modifient donc la fonction et la visée des romans.

Si le *Cligès* de Chrétien de Troyes se veut « a work of high comedy<sup>34</sup> » qui prône, comme l'a suggéré Per Nykrog, le « triomphe de l'imaginaire<sup>35</sup> », la réécriture rejette la dimension ludique du roman pour s'intéresser aux exploits accomplis par les personnages, qui tendent à être associés aux ancêtres des lecteurs. Aux dires du prosateurs, le texte regorgerait de « fais d'aucuns nobles anchians » (f<sup>o</sup> 2r) et d'« adventures dignes de memore » (f<sup>o</sup> 2r). On observe une tendance similaire dans l'*Histoire de Gérard de Nevers*. Là où le *Roman de la Violette* se pose comme un « conte biel et delitable » (v. 33), la mise en prose insiste sur l'importance et l'utilité de l'enseignement de l'histoire :

[...] et aussy pour ce que je vous sens estre enclin a prendre plaisir et vous esleesier a voir et oÿr lire les plaisantes et gracieuses histoires des **fais des nobles et vaillans princes jadis voz predecesseurs**, et meismement de tous aultres nobles hommes qui par cy devant, par leurs proeces et vaillances, au confort et a l'ayde de leur noble chevalerye ont fait leurs conquestes dont puis ilz ont possessé et tenu leurs terres et seignouryes et par ce acquis honneur, gloire et grant recommandacion de proece, et **tant que leurs fais ont esté et sont encores pris pour bonne exemple, miroir et fondacion aux nobles et vaillans homez** qui depuis eulx ont rengné et rengent encores sur terre, et dont la **mémoire** des

---

<sup>29</sup> Yasmina Foehr-Janssens, « La *Manekine* en prose de Jean Wauquelin, ou la littérature au risque du remaniement », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n<sup>o</sup> 5, 1998, mis en ligne le 1<sup>er</sup> octobre 2007.

URL : <http://crm.revues.org/index1432.html>. Consulté le 20 mars 2011.

<sup>30</sup> Ruth Morse, art. cit., p. 49.

<sup>31</sup> Maciej Abramowicz, *op. cit.*, p. 172.

<sup>32</sup> Ruth Morse, art. cit., p. 48.

<sup>33</sup> Élisabeth Gaucher, *La Biographie chevaleresque...*, *op. cit.*, p. 46.

<sup>34</sup> Karl D. Uitti, art. cit., p. 546.

<sup>35</sup> Per Nykrog, *Chrétien de Troyes. Romancier discutabile*, Genève, Droz, 1996, p. 81.

homez vivans seroit estainte et faillye se n'estoit que leurs dis et fais feussent mys et redigés par escript [...]. (*L'Histoire de Gérard de Nevers*, f<sup>o</sup> 1r-1v)

Réécrits, les textes de Chrétien de Troyes et de Gerbert de Montreuil acquièrent une valeur pédagogique. Les exploits réalisés par les protagonistes appartiennent à un « passé mémorable<sup>36</sup> » qu'il faut veiller à conserver. Truffés de personnages présentés comme les « predecesseurs » des lecteurs (*L'Histoire de Gérard de Nevers*, f<sup>o</sup> 1v), les romans en prose espèrent leur proposer de dignes modèles. « Exhorter à [...] chercher des modèles [dans les textes], c'était les prendre à la lettre et au sérieux<sup>37</sup> », écrit Nicole Cazauran.

Dans un ouvrage paru en 2004, Lydie Louison croit déceler une « prégnance de l'Histoire sur la diégèse<sup>38</sup> » dans le *Roman de la Violette* en vers, perçu par plusieurs critiques comme un roman « réaliste »<sup>39</sup>. Dans la thèse qu'elle a soutenue en 2007, Isabelle Arseneau a cependant bien montré à quel point le roman de Gerbert de Montreuil « apparaît, plus qu'aucun autre, tourné non pas vers la *vie* mais vers la *littérature*<sup>40</sup> ». Le prosateur semble pour sa part vouloir faire l'inverse du texte-source et préférer le plus souvent la *vie* à la *littérature*, comme en témoigne l'usage qu'il a fait des noms de lieux et de personnages. Dans *Les Mises en prose des épopées et des romans chevaleresques*, Georges Doutrepoint consacre quelques pages aux noms propres dans les réécritures en prose et écrit que « sous l'influence de causes diverses, des noms propres (personnes et lieux) sont modifiés ou défigurés. La modification pourrait être, assez souvent, qualifiée de modernisation<sup>41</sup> ». Selon Mireille Demaules,

<sup>36</sup> Nicole Cazauran, « Les romans de chevalerie en France : entre “exemple” et “récréation” », dans M.-Th. Jones Davies (dir.), *Le Roman de chevalerie au temps de la Renaissance*, Paris, Touzot, 1987, p. 35.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>38</sup> Lydie Louison, *De Jean Renart à Jean Maillart. Les romans de style gothique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2004, p. 315.

<sup>39</sup> « Sous ce nom [de courant réaliste] les critiques ont regroupé neuf romans : *L'Escoufle* et *Le Roman de la Rose* ou de *Guillaume de Dole* de Jean Renart ; *Galeran de Bretagne* de Renaut ; le *Roman du castelain de Coucy et de la dame de Fayel* de Jakemes ; le *Roman de la Violette* de Gerbert de Montreuil ; *Joufroi de Poitiers* ; *Jehan et Blonde* et la *Manekine* de Philippe de Remy ; le *Roman du Comte d'Anjou* de Jean Maillart qui appartient au début du XIV<sup>e</sup> siècle », écrit Jean Dufournet (« Introduction à la lecture de *Jehan et Blonde* », dans Jean Dufournet [dir.], *Un roman à découvrir : Jehan et Blonde de Philippe de Remy*, Paris, Honoré Champion, 1991, p. 25).

<sup>40</sup> Isabelle Arseneau, *D'une merveille l'autre...*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>41</sup> Georges Doutrepoint, *Les Mises en prose des épopées et des romans...*, *op. cit.*, p. 606.

l'insertion de nouveaux noms propres dans *L'Histoire de Gérard de Nevers*<sup>42</sup> constitue un « puissant outil de l'actualisation du récit<sup>43</sup> »<sup>44</sup>. Plusieurs des noms propres ajoutés par le remanieur sont en effet le résultat d'une opération réalisée dans le but d'ancrer le récit dans l'actualité de la cour de Bourgogne et participent du passage de la fiction vers l'histoire qui a été observé dès le prologue.

Dans son introduction à l'édition de *L'Histoire de Gérard de Nevers*, Lawrence Lowe se livre à un examen détaillé des noms qui font leur apparition dans la mise en prose<sup>45</sup> et qui tendent à redéfinir la réécriture du *Roman de la Violette* comme une sorte de « roman à clé ». Son travail lui a révélé que « the political relationships existing between various houses contemporary with the period of writing of the prose version serve to explain the introduction of these names<sup>46</sup> ». Par exemple, tout porte à croire que les liens privilégiés qu'entretenait la Bourgogne avec la Savoie – Marie de Bourgogne, sœur de Jean sans Peur, duc de Bourgogne, a été mariée à Amédée VIII de Savoie – ont poussé le prosateur à modifier le lignage d'Euriaut. Ainsi, celle qui était la nièce du comte de Montfort dans le roman en vers (vv. 5736-5742), apparaît dans le texte du XV<sup>e</sup> siècle comme la « fille au conte de Savoye » (f° 109r). La présence au tout début du roman de la châtelaine de Saint-Omer (f° 3v) fait quant à elle écho à la prise de possession de Saint-Omer par Marguerite de Flandres, épouse de Philippe le Hardi. Vers la fin du texte, une série de seigneurs absents du texte en vers sont énumérés : « Au plus tost qu'ilz peurent, vindrent a Nevers le seigneur de Marcyilly, le seigneur de Rochefort, le seigneur de Chastelus, le seigneur de Anesy et plusieurs aultres barons et chevaliers en grant nombre » (f° 125v). Les recherches qu'a menées Lawrence Lowe lui ont permis d'associer le seigneur de Marcilly à Erard Damas, devenu en 1422 gouverneur du Nivernais. Le seigneur

<sup>42</sup> Voir Annexe I – Tableau III pour la liste complète des noms propres ajoutés dans *L'Histoire de Gérard de Nevers*.

<sup>43</sup> Mireille Demaules, « Le Cycle de la gageure au XV<sup>e</sup> siècle. L'exemple français et l'exemple italien », dans Danielle Bohler (dir.), *Le Goût du lecteur à la fin du Moyen Âge*, Paris, Éditions du Léopard d'or, coll. « Cahiers du Léopard d'or », 2006, p. 88.

<sup>44</sup> Les recherches de Jean Devaux ont également montré que la cour de Bourgogne a été témoin d'une « efflorescence de textes historiques expressément tournés vers l'actualité » (art. cit., p. 473).

<sup>45</sup> Lawrence F. H. Lowe, « Introduction », dans *Gerard de Nevers, Prose Version of the Roman de la Violette*, op. cit., pp. XVII-XXIX

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. XVIII.

de Rochefort auquel fait allusion le texte pourrait être Guillaume de Rochefort ou Charles de Rochefort, deux proches de la cour de Bourgogne. Le seigneur de Chastellux serait Claude de Beauvoir, maréchal de Bourgogne en 1432. La présence du seigneur d'Annecy dans *L'Histoire de Gérard de Nevers* serait une fois de plus attribuable à l'étroite relation qui existait entre la Bourgogne et la Savoie, Annecy étant la capitale de la Savoie au XV<sup>e</sup> siècle. En précisant que le seigneur de Fénétrange « estoit mareschal du duc [de Metz] » (f<sup>o</sup> 74r), le remanieur se montre une fois de plus « historically correct<sup>47</sup> » puisque le seigneur de Fénétrange a véritablement été maréchal de la Lorraine pendant la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle. Comme l'a écrit Danielle Quérueu, les mises en prose ont tendance à « jouer sur les noms propres<sup>48</sup> » et « les aventures romanesques sont agencées dans un contexte historique ou politique qui n'existait pas dans les modèles antérieurs<sup>49</sup> ».

Il s'agit pour le prosateur de camoufler sous la fiction « des temps jadis » l'histoire contemporaine. Préoccupé par ce que Maurice Accarie appelle les « détails concrets<sup>50</sup> », il élimine par exemple les noms imprécis que Gerbert de Montreuil avait insérés dans son roman. L'épée de « Fine Guerre » (v. 1828), le château « Bien Asis » (v. 4686) et le château des « Illes Pertes » (v. 4699) disparaissent de la mise en prose, qui délaisse les toponymes vagues du roman breton pour s'enraciner dans une géographie plus concrète. Dès lors, le remanieur ressent souvent le besoin de fournir davantage de détails que le texte en vers. Gérard et Euriant qui, dans le roman en vers, « vinrent en une foriest » (v. 1023) après que la supposée infidélité d'Euriant eut été révélée à la cour, « ariverent en la forest d'Orlyens » (f<sup>o</sup> 20r) dans le roman en prose. De la même manière, le texte en prose ajoute qu'avant son arrivée à la forêt d'Orléans, le duc de Metz « avoit disné a Baugensy » (f<sup>o</sup> 23r). Lawrence Lowe confirme que « the addition of this detail compatible with the situation<sup>51</sup> », Baugensy étant située à quelques

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. XX.

<sup>48</sup> Danielle Quérueu, « Des mises en prose aux romans de chevalerie... », art. cit., p. 179.

<sup>49</sup> *Idem*

<sup>50</sup> Maurice Accarie, « Vérité du récit ou récit de la vérité. Le problème du réalisme dans la littérature médiévale », *Razo*, n<sup>o</sup> 15, 1998, p. 21.

<sup>51</sup> Lawrence F. H. Lowe, « Introduction », dans *Gerard de Nevers, Prose Version of the Roman de la Violette*, *op. cit.*, p. 16.

kilomètres seulement de la forêt d'Orléans. La comparaison des itinéraires empruntés par Gérard dans le texte-source et la réécriture fait pour sa part apparaître que le récit remanié cherche à entraîner le chevalier dans les états bourguignons du Nord :

Sy vint en Bourgogne, ou il enquerroit savoir nouvelles d'Euryant, s'ameye. Quant la n'en pot oÿr nouvelles, il vint a Paris, puis passa outre et prist a chevalchier par France et Picardye, puis vint par le pays d'Ardane, tous jour enquerant de ce que plus luy estoit. (*L'Histoire de Gérard de Nevers*, f° 30r)

Il n'est pas étonnant de voir le remanieur favoriser les états du Nord qui sont, comme le rappelle Danielle Quérueu, « au cœur des préoccupations bourguignonnes au milieu du XV<sup>e</sup> siècle alors que Philippe le Bon a étendu sa puissance sur cette région<sup>52</sup> ».

Au XV<sup>e</sup> siècle, les fictions de Chrétien de Troyes et Gerbert de Montreuil sont amenées à emprunter la voie du récit historique. Le passage du vers à la prose était déjà susceptible d'annoncer ce changement, confirmé par les désignations génériques des textes, qui n'incluent plus le terme « roman ». Les premiers vers du *Roman de la Violette* (v. 45) et du *Cligès* (v. 23) présentaient pourtant ces œuvres comme des romans. Complètement réécrits, les prologues des mises en prose révèlent que les remanieurs n'ont pas retenu les revendications du caractère fictif des textes que formulaient les auteurs du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle, et qu'ils ont plutôt choisi de leur conférer une valeur historique. À la différence du *Cligès*, le *Roman de la Violette* en vers est farci de noms propres directement liés à l'histoire contemporaine. Cet « arrière-plan historique<sup>53</sup> » a forcé le remanieur à procéder à plusieurs ajustements visant à rapprocher le récit de l'actualité de la cour de Bourgogne. Tant le *Cligès* que le *Roman de la Violette* possèdent toutefois une forte dimension intertextuelle qui les met en relation avec la littérature antérieure. Le rejet du roman et de la fiction au profit de l'histoire ne peut donc que modifier les stratégies intertextuelles à l'œuvre dans les textes-sources.

<sup>52</sup> Danielle Quérueu, « Des mises en prose aux romans de chevalerie... », art. cit., p. 179.

<sup>53</sup> Lydie Louison, *op. cit.*, p. 315.

## Rénovations de la bibliothèque intertextuelle

Les noms propres que renferment les romans contribuent à ce que Tiphaine Samoyault nomme l'« installation d'une bibliothèque dans le texte<sup>54</sup> ». Volumineuses, les « bibliothèques » du *Cligès* (99 noms différents) et du *Roman de la Violette* (183 noms différents) font de ces romans « une littérature au second degré<sup>55</sup> » qui, en superposant l'« ancien » et le « nouveau », fait constamment appel à des souvenirs de lecture. Dans le prologue du *Cligès*, Chrétien de Troyes dit vouloir recommencer un *nouveau* conte : « .I. novel conte recomence » (v. 8). Cette affirmation, qui peut paraître contradictoire aux yeux du lecteur moderne, livre à elle seule la poétique du romancier, qui se pose en héritier sans pour autant renoncer à faire œuvre nouvelle. Pour Chrétien de Troyes, il s'agira en quelque sorte de « faire du neuf avec du vieux<sup>56</sup> » en multipliant les emprunts textuels auxquels il apposera le sceau de sa singularité. Comme l'écrit Emmanuèle Baumgartner, « dès les romans antiques, l'écrivain médiéval insiste sur son travail, sur la forme neuve qu'il donne au matériau hérité<sup>57</sup> ». La réécriture, fondée sur un travail de reprise de la tradition, est donc ce qui alimentera le genre romanesque en lui permettant de se renouveler et de se réinventer.

Dès le prologue, le *Cligès* et le *Roman de la Violette* affichent leur dimension profondément intertextuelle. Dans un article intitulé « *Cligès*, roman “épiphanique” », Friedrich Wolfzettel s'intéresse à la diversité des sources auxquelles s'alimente ce roman qu'il qualifie d'« œuvre composite<sup>58</sup> ». Il est en effet impossible d'ignorer la diversité des matières – antique, arthurienne et tristanienne – qu'exploite Chrétien de Troyes dans son roman<sup>59</sup>. Le catalogue des œuvres qu'offre les premiers vers du *Cligès* serait donc non seulement un « geste

<sup>54</sup> Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, coll. « Littérature », 2001, p. 34.

<sup>55</sup> Expression empruntée à Gérard Genette dans *Palimpsestes...*, *op. cit.*

<sup>56</sup> Isabelle Arseneau, *D'une merveille l'autre...*, *op. cit.*, p. 191.

<sup>57</sup> Emmanuèle Baumgartner, « Vers, prose et fiction narrative (1150-1240) », art. cit., p. 9.

<sup>58</sup> Friedrich Wolfzettel, « *Cligès*, roman “épiphanique” », dans Claude J. Faucon, Alain Labbé et Danielle Quéruel (dir.), *Miscellanea Mediaevalia : mélanges offerts à Philippe Ménard*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1998, p. 1489.

<sup>59</sup> Sur la formation cléricale de Chrétien de Troyes, voir l'article d'Elisabeth Schulze-Busacker, « La culture littéraire de Chrétien de Troyes », *Romania*, vol. CXXII, 2005, pp. 289-319.

orgueilleux de l'affirmation d'un auteur<sup>60</sup> », mais également une façon pour le romancier de mettre l'auditeur/lecteur sur la piste de ses nombreuses sources :

Cil qui fist d'Erec et d'Enide  
 Et les comandemenz d'Ovide  
 Et l'art d'amors en romanz mist,  
 Et le mors de l'espaule fist,  
 Dou roi Marc et d'Iseut la Blonde,  
 Et de la hupe et de l'aronde  
 Et dou rousignol la muance  
*Cligès*, vv. 1-7.

Peter Haidu fait remarquer que « le prologue du texte se présente comme un pont jeté [...] entre un texte et des pré-textes<sup>61</sup> ». Sans être complètement indépendant de la matière antique, *Cligès* n'est ni tout à fait un roman arthurien, ni tout à fait un roman tristanien. En tissant et en liant entre eux les fils issus de différentes traditions, Chrétien de Troyes compose un roman tentaculaire et omnivore qui « presupposes on the part of its reader a sophisticated acquaintance with earlier romances<sup>62</sup> ».

Le prologue du *Roman de la Violette* lance lui aussi une invitation à la lecture intertextuelle. Dès les premiers vers, qui annoncent que le roman entrelacera le récit et le chant – « car on i puet lire et chanter » (v. 38) –, l'auditeur/lecteur averti songera inévitablement au *Roman de la Rose* ou de *Guillaume de Dole*<sup>63</sup> de Jean Renart (ca. 1214), qui a insisté le premier sur le parfait accord entre les chansons et le récit dans son roman :

Il conte d'armes et d'amors  
 Et chante d'ambedeus ensamble,  
 S'est avis a chascun et samble  
 Que cil qui a fet le romans  
 Qu'il trovast toz les moz des chans,  
 Si afierent a ceuls del conte.  
*Le Roman de la Rose* ou de *Guillaume de Dole*, vv. 24-29.

Bien qu'il reprenne le procédé exploité par Jean Renart dans son roman, le *Roman de la Violette* se veut surtout une « réponse hypertextuelle<sup>64</sup> » au roman qui l'a

<sup>60</sup> Michel Stanesco, art. cit., p. 19.

<sup>61</sup> Peter Haidu, « Au début du roman, l'ironie », art. cit., p. 443.

<sup>62</sup> Karl D. Uitti, art. cit., p. 546.

<sup>63</sup> Jean Renart, *Le Roman de la Rose* ou de *Guillaume de Dole*, édition de Félix Lecoy et traduction de Jean Dufournet, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Classiques », 2004.

<sup>64</sup> Isabelle Arseneau, *D'une merveille l'autre...*, op. cit., p. 73.

devancé. En remplaçant la rose de Liénor par une violette, Gerbert de Montreuil détourne une première fois son principal hypotexte. Cette substitution s'accompagne d'un déplacement qui annonce que le romancier entend à la fois reprendre et transformer la tradition qui le précède : là où, dans *Guillaume de Dole*, la fleur est inscrite sur la cuisse de l'héroïne, elle se retrouve désormais sur le sein de la jeune fille dans la *Violette*. L'auditeur/lecteur du roman est donc convié à un « jeu entre rappel et différence<sup>65</sup> », qui suppose la réévaluation de ce qu'il connaît *déjà* à la lumière de ce qu'il est en train de lire.

L'analyse statistique des noms propres présents dans les romans en vers et leurs mises en prose met au jour les rénovations effectuées par les remanieurs, qui amincissent considérablement le bassin de références intertextuelles. L'examen de plusieurs mises en prose de romans révèle une nette tendance à l'élagage : dans les sept romans analysés, on observe toujours une réduction du nombre total de noms propres<sup>66</sup>. Si le *Chevalier qui la nef maine*<sup>67</sup>, version en prose de *Floriant et Florete*<sup>68</sup>, ne réduit le nombre de noms propres que de 8 % par rapport à son modèle en vers, *L'Histoire d'Erec en prose* contient 57 % moins de noms propres que sa source<sup>69</sup>. Les mises en prose du *Cligès* et du *Roman de la Violette* affichent quant à elles une réduction qui s'élève respectivement à 48 % et à 36 %. Le prosateur du *Cligès* a supprimé presque autant de noms de personnages (45 %) que de noms de lieux et de fêtes (52 %). La répartition est quelque peu différente dans la *Violette* en prose : le nombre de noms de lieux et de fêtes demeure sensiblement le même – la diminution n'est que de 15 % –, mais la réduction des noms de personnages atteint 55 %.

---

<sup>65</sup> Kathy M. Krause, « L'héroïne et l'autorité du discours : le *Roman de la Violette* et le *Roman de la Rose* ou de *Guillaume de Dole* », *Le Moyen Âge*, vol. CII, n° 2, 1996, p. 191.

<sup>66</sup> Pour connaître le nombre de différents noms propres dans les romans en vers et leurs mises en prose ainsi que les proportions de la variation du nombre de noms propres dans les textes remaniés, voir Annexe I – Tableau I.

<sup>67</sup> *Le Roman de Floriant et Florete ou Le Chevalier qui la nef maine*, *op. cit.*

<sup>68</sup> *Floriant et Florete*, édition et traduction d'Annie Combes et Richard Trachsler, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Classiques », 2003.

<sup>69</sup> Chrétien de Troyes, *Erec et Énide*, édition et traduction de Jean-Marie Fritz, Paris, Librairie Générale Française/Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1992.

Certes, la diminution du nombre de références intertextuelles explicites s'accorde bien avec le travail de simplification auquel procèdent les remanieurs<sup>70</sup>. En empruntant la prose, une forme d'écriture « qui va droit devant elle<sup>71</sup> », les prosateurs se débarrassent des ornements qui caractérisent la forme versifiée et répondent aux besoins d'un lectorat qui « ne veu[t] connaître que l'*histoire*<sup>72</sup> ». Comme l'explique Henry John Chaytor dans *From Script to Print* :

Readers were bored by rhetorical devices intended to show the capacity of a minstrel or reciter and by the stock epithet, the chevilles and the turns of expression to which composers were driven in their search for rimes ; they wanted incident and plot<sup>73</sup>.

Par exemple, tandis que Chrétien de Troyes dresse la liste des douze compagnons grecs d'Alexandre (vv. 1275-1283), le prosateur se contente de parler des « hommes » d'Alexandre (f° 19v), jugeant sans doute que la précision n'était pas nécessaire à la progression du récit. Il est néanmoins possible de dégager certaines tendances quant à la nature des renvois conservés, supprimés ou ajoutés. Loin de se limiter à une simple volonté d'épurer le texte, les modifications que subissent les « bibliothèques » des romans montrent également comment le bassin de références intertextuelles a été ajusté à un lecteur qui n'entretient plus de « relation intime<sup>74</sup> » avec la littérature des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Privés d'une connaissance aigüe de la tradition littéraire du Moyen Âge central, les prosateurs sont donc le plus souvent demeurés insensibles au caractère profondément intertextuel des romans en vers.

Dans *La Littérature française à la cour des ducs de Bourgogne*, Georges Doutrepoint remarque que les ducs s'attachent à constituer une « bibliothèque

---

<sup>70</sup> S'intéressant au *Cligès* en prose, Michelle Szkilnik parle d'un remanieur « concerned with rationalization and simplification » (« Medieval Translations and Adaptations of Chrétien's Works », dans Norris J. Lacy et Joan Tasker Grimbert (dir.), *A Companion to Chrétien de Troyes*, Cambridge, D.S. Brewer, 2005, p. 210).

<sup>71</sup> Emmanuèle Baumgartner, « Le choix de la prose », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n° 5, 1998, mis en ligne le 1<sup>er</sup> octobre 2007.

URL : <http://crm.revues.org/index1322.html>. Consulté le 3 novembre 2009.

<sup>72</sup> Georges Doutrepoint, *Les Mises en prose des épopées et des romans...*, *op. cit.*, p. 394.

<sup>73</sup> Henry John Chaytor, *From Script to Print. An Introduction to Medieval Vernacular Literature*, New York, October House Inc., 1967 [1966], p. 89.

<sup>74</sup> Yasmina Foehr-Janssens, art. cit.

d'auteurs anciens<sup>75</sup> » et consacre tout un chapitre<sup>76</sup> à l'importance de la littérature antique dans les librairies duciales. Jacques Monfrin s'est à son tour intéressé à la présence de l'Antiquité à la cour de Bourgogne, présence qui se fait sentir jusque dans le décor. Il explique notamment que les « tapissiers représentent volontiers les scènes inspirées par la guerre de Troie et la légende d'Alexandre<sup>77</sup> ». Les ducs ont pour leur part largement goûté les récits antiques : Philippe le Bon, par exemple, s'est procuré de nombreux ouvrages relatifs à la guerre de Troie<sup>78</sup> et Charles le Téméraire, quant à lui, « se faisait lire l'histoire des héros antiques<sup>79</sup> ». Dans un article paru en 2007, Aimé Petit ajoute que les hommes de lettres « sollicitent la plus haute Antiquité ou même la mythologie pour découvrir des ancêtres dignes de figurer dans l'ascendance de la maison de Bourgogne<sup>80</sup> ».

Ce goût prononcé pour l'Antiquité se laisse aussi saisir dans les mises en prose, qui en conservent la plupart des références, un choix significatif lorsque l'on connaît la propension des remanieurs à éliminer les renvois intertextuels. Quoique le *Cligès* en prose évacue les échos à la *Chanson de Roland* (Ganelon, v. 1072) et aux romans de *Tristan* (le roi Marc, vv. 5, 2744 et la Cornouailles, vv. 80, 1473, 2386), il ne renonce pas à entretenir une filiation avec la matière antique<sup>81</sup>. Il est vrai que les prénoms d'Étéocle et de Polynice (vv. 2495-2496) – deux personnages du *Roman de Thèbes* – disparaissent de la réécriture, mais toutes les références au *Roman de Troie* sont conservées par le prosateur (vv. 2985, 5234-5235 ; f° 50r, 81r). Il va sans dire que la présence de Médée, Hélène et Pâris dans un texte où les personnages littéraires antérieurs sont presque tous supprimés revêt une importance particulière.

---

<sup>75</sup> Georges Doutrepoint, *La Littérature française à la cour des ducs de Bourgogne...*, op. cit., p. 120.

<sup>76</sup> *Ibid.*, pp. 120-186.

<sup>77</sup> Jacques Monfrin, « Le Goût des lettres antiques à la cour de Bourgogne au XV<sup>e</sup> siècle », *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1967, p. 286.

<sup>78</sup> *Idem*

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 287.

<sup>80</sup> Aimé Petit, « L'activité littéraire au temps des ducs de Bourgogne... », art. cit., p. 61.

<sup>81</sup> Voir Annexe I – Tableau IV pour la liste complète des noms propres qui n'apparaissent pas dans la mise en prose du *Cligès*.

Dans un article intitulé « From Novel to Romance or How Not to Read the *Roman de la Violette* »<sup>82</sup>, Isabelle Arseneau analyse les différentes traditions littéraires que convoquent le *Roman de la Violette* et sa mise en prose<sup>83</sup>. Son travail comparatif confirme l'intérêt du lecteur du XV<sup>e</sup> siècle pour les histoires antiques. Le portrait d'Euriaut, qui prend des allures d'anthologie littéraire dans le roman de Gerbert de Montreuil, fait l'objet d'une réécriture complète dans le texte en prose, qui rénove le bassin de références littéraires employées pour décrire les charmes de l'héroïne. Dans le roman en vers, la richesse de la tenue vestimentaire d'Euriaut est à la fois matérielle et intertextuelle : sa broche, ornée de précieuses pierreries (v. 820), a appartenu à Florence de Rome (vv. 821-822) et sa ceinture de soie, confectionnée à partir d'une étoffe très dispendieuse (vv. 830-834), est celle que Roland avait offerte à Aude (vv. 837-838). Le prosateur se contente de préciser qu'Euriaut « se fist parer et vestir moult richement » (f<sup>o</sup> 15v) et s'abstient de donner davantage de détails : « De ses abillemens et atours ne vous voel faire lonc conte » (f<sup>o</sup> 15v). La *Violette* en vers continue de multiplier les jeux intertextuels et construit peu à peu la généalogie littéraire d'Euriaut, qui est beaucoup moins développée dans la mise en prose :

**Gaïte**, qui fu femme Atis,  
**Polisena** ne dame **Helainne**,  
**Dydo** la roïne n'**Ismaine**,  
**Antigone** n'**Iseus la blonde**,  
 Ne **Galiëne** n'**Esclarmonde**  
 N'orent pas la dime biauté. [...]
 Mais d'une chose m'esmervel,  
 Qu'ele ot plus blanc cole et poitrine  
 Que flour de lis ne flour d'espine.  
 Blanchés mains ot et bien fais bras.  
 L'amie **Carados Briebras**  
 Ne fu onques si bien seans.

*Le Roman de la Violette*, vv. 875-880 ;  
 889-894.

Mais bien vous oze dire que oncques  
**Elaine**, **Policena**, **Dido**, ne la belle  
**Flourence de Rome**, meismement la belle  
**Orgueilleuse d'amours**, de beaulté,  
 d'umilité n'estoyent a comparer, pour le  
 temps qu'elles vivoyent, a celle de la belle  
 Euryant. (*L'Histoire de Gérard de Nevers*,  
 f<sup>o</sup> 15v)

En faisant tour à tour appel aux matières épique (Florence de Rome, Aude et Esclarmonde), antique (Gaïte, Polixène, Hélène, Didon, Ismène et Antigone),

<sup>82</sup> Isabelle Arseneau, « From Novel to Romance or How Not to Read the *Roman de la Violette* », Kalamazoo, 2008, à paraître.

<sup>83</sup> Voir Annexe I – Tableau V pour la liste complète des noms propres qui n'apparaissent pas dans la mise en prose du *Roman de la Violette*.

tristanienne (Iseut la Blonde) et arthurienne (Galiene et l'amie de Carados Briébras), le *Roman de la Violette* présente Euriaut comme une véritable « œuvre d'art<sup>84</sup> ». Là où le portrait en vers fait la somme de plusieurs traditions littéraires, le portrait en prose privilégie, avec Hélène, Polixène et Didon, la matière antique et, plus précisément, les renvois aux romans de *Troie* et d'*Énéas*. Comme dans le *Cligès* en prose, les références au *Roman de Thèbes* (Ismène et Antigone) disparaissent du texte remanié.

Les modifications que subit le portrait de l'héroïne sont à l'image de ce qui se produit dans l'ensemble du roman. L'examen des échos intertextuels explicites fait en effet apparaître l'infiltration des matières antique et épique dans le texte. Affirmant une fois de plus son désir d'accorder une place de choix à l'Antiquité, le prosateur s'est même permis d'ajouter un renvoi au *Roman de Troie* en insérant les prénoms de Briséida et de Troÿlus (f° 20v), tous deux absents du texte-source. Les références à la *Chanson de Roland* (Ganelon, v. 250 ; f° 5r), à la *Chronique* du Pseudo-Turpin (Roland et Fernagus, v. 1980 ; f° 36v), aux *Chansons de Guillaume d'Orange* (Guillaume au court nez ; Guillaume Fierebrace, vv. 1405, 1410, 1414, 1421, 4899 ; Guillaume d'Oranges, f° 27v) et à *Florence de Rome* (Florence de Rome, v. 821 ; f° 15v), qui ont résisté à la réécriture, rendent compte du vif intérêt de la cour de Bourgogne pour la matière épique, qui y fait appel pour promouvoir les idéaux chevaleresques. David J. Wrisley explique à ce propos que « [t]he ducal court of Burgundy often turned to the *chanson de geste* tradition as a “sourcebook” to make claims about its illustrious dynastic origins and to fashion a revival of a crusading, chivalric tradition<sup>85</sup> ». En revanche, comme on peut l'observer dans le portrait d'Euriaut, qui ne compare plus l'héroïne aux amies de Fergus (Galiene) et de Caradoc Briébras, la mise en prose supprime le filon arthurien que l'on retrouvait dans le roman en vers.

En 2001, Chrystèle Blondeau publiait les résultats d'une enquête devant mesurer l'importance de la présence d'Arthur et d'Alexandre le Grand à la cour de Philippe le Bon. Tant le décompte effectué à partir de l'inventaire de la bibliothèque ducale de 1467, qui « indique une légère sur-représentation

<sup>84</sup> Francine Mora, art. cit., p. 124.

<sup>85</sup> David J. Wrisley, art. cit., p. 133.

d'Alexandre<sup>86</sup> », que l'analyse des textes conservés, qui révèlent l'« effacement d'Arthur<sup>87</sup> », permettent de conclure que « les œuvres arthuriennes n'ont visiblement rencontré qu'un faible écho dans l'entourage bourguignon<sup>88</sup> ». À la différence d'Arthur, qui fait figure de référence dépassée et trop associée aux textes de fiction<sup>89</sup>, Alexandre apparaît dans plusieurs textes didactiques<sup>90</sup> – signe qu'il bénéficie de l'autorité des anciens – et est considéré comme un véritable héros bourguignon. En effet, celui qui voit tous les exemplaires qui lui sont consacrés être soigneusement calligraphiés et illustrés<sup>91</sup> fera même l'objet d'une biographie rédigée par Jean Wauquelin, *Les Faicts et conquestes d'Alexandre le Grand*<sup>92</sup>.

L'étude de Chrystèle Blondeau met donc en évidence un déclin de la matière arthurienne au XV<sup>e</sup> siècle. Comme le rappelait déjà Philippe Ménard dans un article intitulé « La réception des romans de chevalerie à la fin du Moyen Âge et au XVI<sup>e</sup> siècle », « il n'y a plus aucune création dans le domaine arthurien à la fin du Moyen Âge<sup>93</sup> ». En effet, parmi les romans de Chrétien de Troyes, seuls *Érec et Énide* et *Cligès* seront mis en prose au XV<sup>e</sup> siècle. L'état de « brouillon » dans lequel ces romans sont demeurés, n'ayant jamais profité d'une mise au net, témoigne sans doute du peu d'intérêt qu'a porté le duc à ces « vieux » romans arthuriens<sup>94</sup>. Les noms propres donnés à lire dans les mises en prose du *Cligès* et

---

<sup>86</sup> Chrystèle Blondeau, « Arthur et Alexandre le Grand sous le principat de Philippe le Bon : les témoins d'un imaginaire en mutation », *Publication du Centre Européen d'Études Bourguignonnes*, vol. XLI, 2001, p. 225.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>89</sup> À propos des récits arthuriens, Chrystèle Blondeau parle « d'un succès qui, pour avoir été réel, semble néanmoins révolu » (*ibid.*, p. 229), ce qui la conduit à affirmer qu'Arthur « n'est plus vraiment un héros bourguignon » (*ibid.*, p. 239).

<sup>90</sup> Voir *ibid.*, pp. 225-226.

<sup>91</sup> Voir *ibid.*, p. 231.

<sup>92</sup> Sur la biographie rédigée par Jean Wauquelin, voir Sandrine Hériché-Pradeau, « *Les Faicts et conquestes d'Alexandre* de Jean Wauquelin, un espace de réécritures variées », *Le Moyen français*, n<sup>o</sup> 57-58, 2005, pp. 153-175.

<sup>93</sup> Philippe Ménard, « La réception des romans de chevalerie à la fin du Moyen Âge et au XVI<sup>e</sup> siècle », *Bulletin bibliographique de la Société internationale arthurienne*, n<sup>o</sup> 49, 1997, p. 240.

<sup>94</sup> Sur la réception de la mise en prose du *Cligès*, voir Charity Cannon Willard, « The Misfortunes of *Cligès* at the Court of Burgundy », dans Gilbert Tournoy, Willy Van Hoecke et Werner Verbecke (dir.), *Arturus rex. Volumen II*, Leuven, Leuven University Press, 1991, pp. 397-403.

du *Roman de la Violette* reflètent les rapports problématiques qu'entretient le XV<sup>e</sup> siècle avec la matière arthurienne.

Dans le *Cligès* en prose, quelques indices laissent croire à un « oubli » de la tradition arthurienne. En ajoutant certains noms propres<sup>95</sup>, le remanieur semble vouloir rafraîchir la mémoire d'un lecteur dont la connaissance du monde arthurien serait moins aigüe que celle d'un lecteur du XII<sup>e</sup> siècle. Ainsi, il sent la nécessité de nommer la reine (f<sup>o</sup> 10v, 17r), information que Chrétien de Troyes ne donnait pas dans son roman, croyant sans doute que l'auditeur/lecteur saurait que le nom de la femme d'Arthur est Guenièvre. Le même souci de précision se fait sentir lorsque le roman en prose mentionne la Table Ronde (f<sup>o</sup> 6v, 71r), qui n'est pas explicitement nommée dans le roman en vers. Le remanieur entend par là actualiser son récit, allant jusqu'à le lier à des textes qui lui sont plus contemporains. L'intégration d'Aguichans (f<sup>o</sup> 68v, 69r) et de Guivret le Petit (f<sup>o</sup> 69r) – deux personnages que l'on retrouve tant dans le *Tristan* en prose (après 1230-1240) que dans la mise en prose d'*Érec et Énide* – se veut, comme l'a souligné Maria Colombo Timelli, « un clin d'œil adressé à un public informé et complice<sup>96</sup> »<sup>97</sup>.

Si le prosateur du *Cligès* travaille à clarifier les références arthuriennes, celui du *Roman de la Violette* choisit plutôt d'éliminer le filon arthurien que l'on retrouvait dans le roman de Gerbert de Montreuil, qui s'écrivait d'ailleurs déjà « contre » Arthur et sa Table Ronde (vv. 34-35). Tous les échos aux romans d'Arthur disparaissent en effet de la mise en prose du *Roman de Violette* : Arthur (vv. 35, 6588) et sa Table Ronde (v. 34) les premiers. Gondrée, la duègne d'Euriaut, n'est plus comparée à Thessala (v. 519), la gouvernante de Fénice dans *Cligès*. Contrairement à ce qu'on peut lire dans le roman de Gerbert de Montreuil, le portrait d'Euriaut ne convoque ni le *Roman de Fergus* ni la *Continuation*

<sup>95</sup> Voir Annexe I – Tableau II pour la liste complète des noms propres ajoutés dans la mise en prose du *Cligès*.

<sup>96</sup> Maria Colombo Timelli, « Introduction », dans *Le Livre de Alixandre...*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>97</sup> La présence dans le *Cligès* en prose des prénoms d'Aguichans et de Guivret le Petit, que l'on retrouve tous deux dans la mise en prose d'*Érec et Énide*, tend à rapprocher les deux textes, qui auraient peut-être été rédigés par le même prosateur. Maria Colombo Timelli réfléchit à cette hypothèse dans un article intitulé « *Erec et Cligès* : quelques repères pour une comparaison », *Le Moyen français*, n<sup>os</sup> 51-53, 2002-2003, pp. 159-175.

*Gauvain* et supprime les références à Galiene (v. 879) et à l'amie de Caradoc Briébras (v. 893). Taulas (v. 1763) – un chevalier que l'on retrouve autant dans des romans arthuriens que tristaniens<sup>98</sup> – est également évacué du texte remanié. Enfin, la réécriture en prose ne conserve pas le renvoi détourné au *Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu que proposait le roman en vers en mettant en scène le seigneur de Beaujeu (v. 5942). L'élagage généralisé des intertextes arthuriens indique qu'Arthur et son entourage n'ont plus la même résonance au XV<sup>e</sup> qu'au XIII<sup>e</sup> siècle, qui connaissait aussi bien les récits arthuriens canoniques que leurs réécritures parodiques. Le prosateur se tournera alors vers des références qui lui sont contemporaines, comme en témoigne la présence de la « belle Orgueilleuse d'amours » (f<sup>o</sup> 15v) dans le portrait d'Euriaut, un écho au roman de *Blancandin et l'Orgueilleuse d'amour*, lui aussi mis en prose au XV<sup>e</sup> siècle. Pour les remanieurs, il s'agit donc de passer d'un bassin de références propre aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles à une « bibliothèque virtuelle » qu'un lecteur du XV<sup>e</sup> siècle sera en mesure d'apprécier.

L'analyse comparative des différents échos intertextuels fait d'abord apparaître une importante diminution de ceux-ci dans *Le Livre de Alixandre* et *l'Histoire de Gérard de Nevers*, signe que les nombreux hypotextes des romans originaux n'ont pas tous été « immédiatement » perçus par les prosateurs, qui fréquentent ces récits deux ou trois siècles après leur composition. On remarque que les références à la matière arthurienne ont été clarifiées et précisées (*Le Livre de Alixandre*) ou complètement éliminées (*L'Histoire de Gérard de Nevers*). En revanche, les renvois à la matière antique – qui, comme l'ont montré plusieurs chercheurs, prédominait à la cour de Bourgogne – ont beaucoup mieux résisté au passage des siècles. Si elles en conservent la trace, les mises en prose adoptent cependant une autre attitude que les textes en vers par rapport aux histoires antiques.

---

<sup>98</sup> Pour une liste exhaustive des romans arthuriens en vers et en prose dans lesquels apparaît le nom de Taulas, voir les ouvrages de Geoffrey D. West : *An Index of Proper Names in French Arthurian Verse Romances (1150-1300)*, Toronto, University of Toronto Press, 1969, pp. 150-151 et *An Index of Proper Names in French Arthurian Prose Romances*, Toronto, University of Toronto Press, 1978, p. 287.

## De la contestation à la restauration

Les travaux de Michel Pastoureau sur l'anthroponymie littéraire rappellent que « l'imaginaire est toujours à la fois le reflet et le modèle de la réalité<sup>99</sup> » et montrent bien comment, dès le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, « le monde devient un *enromancement* [...] tiré du modèle littéraire<sup>100</sup> ». Puisque l'anthroponymie « véritable » a puisé à la littérature, des individus ont porté les prénoms d'Arthur, de Gauvain ou de Tristan, ce qui signifie qu'une étude anthroponymique peut fournir un témoignage de la réception des différentes traditions littéraires. C'est ainsi que l'examen des noms de baptême inscrits dans les légendes d'environ 40 000 sceaux français antérieurs à 1501 a mené Michel Pastoureau à constater la primauté de la légende de Tristan sur celle d'Arthur. Le chercheur a en effet recensé 120 exemples du prénom de Tristan, 79 du prénom de Lancelot, 72 du prénom d'Arthur et 46 du prénom de Gauvain<sup>101</sup>, prouvant une fois de plus le déclin de l'intérêt du Moyen Âge tardif pour Arthur et les chevaliers de la Table Ronde, qui sont déclassés par Tristan<sup>102</sup>. La présence de Tristan en tête de cette liste de héros littéraires est sans doute attribuable au vif succès qu'a connu le *Tristan* en prose, un ensemble romanesque particulièrement copié et lu entre la fin du XIII<sup>e</sup> siècle et la fin du XV<sup>e</sup><sup>103</sup>.

L'importance du *Tristan* en prose laisse supposer que les lecteurs du XV<sup>e</sup> siècle étaient bien au fait de la légende du neveu du roi Marc. Or on remarque que plusieurs des renvois aux romans tristaniens n'apparaissent plus

<sup>99</sup> Michel Pastoureau, « Jouer au roi Arthur. Anthroponymie littéraire et idéologie chevaleresque », dans Michel Pastoureau, *Une Histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Éditions du Seuil, coll. « La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », Paris, 2004, p. 296.

<sup>100</sup> Michel Pastoureau, « L'«enromancement» du nom. Étude sur la diffusion des noms de héros arthuriens à la fin du Moyen Âge », dans Michel Pastoureau (dir.), *Couleurs, images, symboles : études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Éditions du Léopard d'or, 1989, p. 114.

<sup>101</sup> Voir Michel Pastoureau, « Jouer au roi Arthur... », art. cit., p. 302.

<sup>102</sup> Aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, Gauvain était pourtant le héros le plus populaire, tant dans les récits (voir Keith Busby, *Gauvain in Old French Literature*, Amsterdam, Rodopi, 1980, pp. 2-3) que dans l'onomastique. Dans un article qu'il a publié en 1967, Pierre Gallais dénombre un Guavannus (né en 1085), un Gauvain (1095), deux Galvani (nés en 1092 et 1135) et quelques Gualvanus, Galganus et Galvenus (tous nés entre 1112 et 1175). Le prénom « Gauvain » (et ses variantes) se répand quant à lui à partir de 1115. Selon Pierre Gallais, une forme flamande du nom (Vualuuaynus, Waluam, Walewein) se répand à partir de 1118. (Voir Pierre Gallais, « Bleheri, la cour de Poitiers et la diffusion des récits arthuriens sur le continent », dans *Actes du VII<sup>e</sup> congrès national de littérature comparée*, Paris, Didier, 1967, pp. 47-49).

<sup>103</sup> Voir Michel Pastoureau, « Jouer au roi Arthur... », art. cit., p. 303.

dans les mises en prose du *Cligès* et du *Roman de la Violette*. Dans son prologue, Chrétien de Troyes annonçait un roman « dou roi Marc et d'Iseut la Blonde » (v. 5). En évacuant Tristan, le romancier ne pouvait formuler plus clairement son intention d'écrire un anti-*Tristan*. Il affirmait du même coup son désir d'entretenir des rapports contradictoires avec ses sources, car loin d'être un roman conjugal, le roman de *Cligès* se veut plutôt un roman adultère. La date de composition du *Cligès* de Chrétien de Troyes étant à peu près contemporaine de celle des *Tristan* de Béroul et de Thomas<sup>104</sup>, le roman se situe dans un contexte propice aux jeux intertextuels et hypertextuels. Alexandre Micha reconnaît que « l'histoire des amants de Cornouailles a hanté l'esprit de Chrétien<sup>105</sup> », qui « donne [...] la réplique<sup>106</sup> » à Thomas. Il s'établit en effet un véritable dialogue entre le romancier champenois et ses devanciers, dont l'œuvre servira de matière première à la composition du *Cligès*, décrit par Michelle A. Freeman comme une « conjointure de motifs tristanesques<sup>107</sup> ». Il s'agit donc pour Chrétien de Troyes de rivaliser avec les romans de Béroul et Thomas et de proposer une sorte de « contre-chant<sup>108</sup> ».

Ainsi, Chrétien de Troyes s'amuse à réécrire le jeu homonymique entre les termes « amer », « amour » et « mer » qui apparaît dans le fragment Carlisle du *Tristan* de Thomas<sup>109</sup> :

« Si vus ne fussez, ja ne fusse,	La reine garde s'en prent
Ne de l'amer rien ne seüsse.	Et voit l'un et l'autre sovent
Merveille est k'om la mer ne het	Descolorer et enpalir
Que si amer mal en mer set,	Et soupirer et tressaillir,

<sup>104</sup> Philippe Walter situe la date de composition du *Tristan* de Béroul autour de 1150 et celle du *Tristan* du Thomas vers 1173. Voir « Préface » dans *Tristan et Iseut. Les poèmes français, la saga norroise*, édition et traduction de Daniel Lacroix et Philippe Walter, Paris, Librairie Générale Française/Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1989, p. 11.

<sup>105</sup> Alexandre Micha, art. cit., p. 3. Chrétien de Troyes a également composé une chanson courtoise intitulée *D'Amors, qui m'a tolu a moi*, qui fait allusion à la légende tristanienne, autre preuve que l'histoire des amants de Cornouailles le hantait véritablement. À ce propos, voir Marie-Claire Gérard-Zai, « La Légende de Tristan et Iseut et Chrétien de Troyes : La chanson courtoise *D'Amors, qui m'a tolu a moi* », *Tristania*, vol. VII, n<sup>os</sup> 1-2, 1981, pp. 21-26.

<sup>106</sup> Alexandre Micha, art. cit., p. 4.

<sup>107</sup> Michelle A. Freeman, « Transpositions structurelles et intertextualité : le *Cligès* de Chrétien », *Littérature*, n<sup>o</sup> 41, 1981, p. 54.

<sup>108</sup> « À partir du sens le plus commun – celui de *para* comme “face à” ou “contre” – la parodie se définit comme “contre-chant”, comme opposition ou contraste entre deux textes », écrit Linda Hutcheon dans « Ironie, satire, parodie... », art. cit., p. 143.

<sup>109</sup> Thomas, *Le Roman de Tristan*, dans *Tristan et Iseut. Les poèmes français, la saga norroise*, op. cit., pp. 329-481.

Et que l'anguisse est si amere !  
 Si je une foiz fors en ere,  
 Ja n'enteroie, ce quit. »  
 Tristan ad noté chescun dit,  
 Mais ele l'ad issi forsvée  
 Par l'amer que ele ad tant changee  
 Que ne set si cele dolur  
 Ad de la mer ou de l'amur,  
 Ou s'ele dit amer de la mer  
 Ou pur l'amur diēt amer.

*Tristan et Iseut*, vv. 39-52.

Mais ne set por coi il le font  
 Fors que por la mer ou il sont.  
 Espoir bien s'en aperceüst  
 Se la mers ne la deceüst,  
 Mes la mers l'engingne et deçoit  
 Si qu'en la mer l'amor ne voit,  
 Qu'en la mer sont et d'amer vient  
 Et amers est li maus quis tient,  
 Et de cez trois ne set blamer  
 La reïne fors que la mer,  
 Car li dui le tierz li encusent  
 Et par le tierz li dui s'escusent  
 Qui dou forfet sont entechié.

*Cligès*, vv. 541-557.

Le jeu de mots a cependant été supprimé par le prosateur, qui ne connaissait peut-être pas suffisamment bien la légende de Tristan et Iseut telle que l'a écrite Thomas pour être en mesure de saisir l'écho intertextuel :

Tant s'entregardent Soredamours et Alixandre que Genievre la noble reyne aulcunement s'aperçoit que leurz doulx regards font les messages et ambassadez d'Amours. Car elle lez voit tressailir, compalir et rougir souvent, si n'en dist riens, més elle n'en pence pas moins. Et des deux amans elle ne blasme nulz, car bien lui plairoit l'assamblee, et cuide bien qu'ilz aient autresfois parlé ensamble, ce que non ; et ainsi s'en vont ilz par les divers gouffres et bras de mer singlans radement, tant qu'ilz se treuvent au port de la Petite Bretagne. (*Le Livre de Alixandre*, f<sup>o</sup> 10r)

Il n'y a plus lieu au XV<sup>e</sup> siècle de répondre et de s'opposer aux romans de *Tristan* du XII<sup>e</sup> siècle, de sorte que la légende tristanienne, qui s'affichait comme une véritable obsession dans le roman en vers, tend à devenir une simple référence ponctuelle sans valeur adversative dans la version du Moyen Âge tardif. Alors que le roman en vers fait allusion aux amants de Cornouailles à trois reprises (vv. 3099-3105, 5195-5199, 5243-5247), le roman en prose élimine un de ces échos et n'en conserve que deux (f<sup>o</sup> 51v, 81r). Plus encore, en faisant disparaître toutes les références au roi Marc (vv. 5, 2744) et à la Cornouailles (vv. 80, 1473, 2386) – là où se déroule la plus grande partie du récit de *Tristan et Iseut* –, le prosateur semble avoir oublié que Chrétien de Troyes écrivait, comme l'a souligné Charles Méla, « explicitement contre *Tristan*<sup>110</sup> ».

*Le Roman de la Violette* en prose ne ressent pas plus le besoin de se positionner par rapport à la matière tristanienne que le *Cligès* en prose. Dans la

<sup>110</sup> Charles Méla, « Préface » dans *Cligès*, *op. cit.*, p. 9.

*Violette* en vers, Gondrée se présente à la fois comme la somme d'une tradition et son dépassement : « Plus savoit la vielle d'engien / Qu'entre Tessala ne Brangien / Ne sorent onques, che m'est vis » (vv. 518-520). Cette comparaison n'est cependant pas conservée par le prosateur, qui est à nouveau demeuré insensible à la dimension intertextuelle du roman en vers. Dès lors, la réécriture en prose ne se pose plus explicitement comme une réponse au *Cligès* et au *Tristan*<sup>111</sup>, ce que confirme d'ailleurs aussi la disparition d'Iseut (v. 878) du portrait d'Euriaut. L'élimination de plusieurs intertextes tristaniens révèle que le dialogue polémique que le *Cligès* et le *Roman de la Violette* en vers entretenaient avec leurs prédécesseurs n'a plus cours dans les mises en prose.

Le prologue du *Cligès* fournit de précieuses indications quant aux stratégies intertextuelles du romancier. D'entrée de jeu, Chrétien de Troyes recourt aux *topoi* de la *translatio imperii* – qui rend compte de l'« idée médiévale de la succession des empires<sup>112</sup> » – et de la *translatio studii* – qui témoigne de la migration des savoirs – afin de tracer le parcours qu'empruntent la *chevalerie* et la *clergie*, de la Grèce à Rome, puis de Rome à la France :

Ce nos ont nostre livre apris  
 Que Grece ot de chevalerie  
 Le premier los et de clergie,  
 Puis vint a Rome  
 Et de la clergie la somme,  
 Qui or est en France venue.  
 Dex doint qu'ele i soit retenue  
 Tant que li leus li embelisse  
 Si que ja mais de France n'isse  
 L'ennors qui s'i est arestee.  
 Dex l'avoit as altres prestee,  
 Que des Grezois ne des Romains  
 Ne dit en mais ne plus ne mains,  
 D'eus est la parole remese  
 Et esteinte la vive brese.  
*Cligès*, vv. 30-44.

---

<sup>111</sup> Gerbert de Montreuil connaissait très bien la matière tristanienne, comme en témoigne la présence de l'épisode du « Tristan ménestrel » dans la *Continuation de Perceval* qu'il a composée. À ce propos, voir Jonna Kjaer, « L'épisode de "Tristan ménestrel" dans la "Continuation de Perceval" par Gerbert de Montreuil (XIII<sup>e</sup> siècle). Essai d'interprétation », *Revue Romane*, vol. XXV, 1990, pp. 356-366.

<sup>112</sup> Ernst Robert Curtius, *op. cit.*, p. 70.

Or pour Chrétien de Troyes, le concept de *translatio* implique bien plus qu'un simple transfert : « pour les auteurs en langue vernaculaire », écrit Isabelle Arseneau, « il ne s'agit plus uniquement de *transférer*, afin de mieux les *égaler*, les savoirs politiques et culturels de l'Antiquité, mais d'affirmer plutôt une supériorité "française"<sup>113</sup> ». En refusant de se soumettre à l'héritage antique, Chrétien de Troyes entend éteindre la « vive brese » (v. 44) des Anciens et fait ce que Tony Hunt appelle une « apology for his own literary activity<sup>114</sup> ».

Il n'est dès lors pas étonnant de retrouver tout au long du roman des formules comparatives qui soulignent la supériorité des personnages de Chrétien de Troyes sur leurs prédécesseurs. L'héritage antique ne sera pas le seul à faire les frais du romancier : les traditions épique et tristanienne deviendront à leur tour des références dépassées. En invoquant les prénoms d'Étéocle et de Polynice (vv. 2495-2496), les deux fils d'Œdipe à l'origine du conflit fratricide donné à lire dans la *Thébaïde* et le *Roman de Thèbes*, Chrétien de Troyes entend moins revendiquer que réfuter une filiation. Refusant de déclencher une guerre dont les conséquences seraient assurément lourdes, les personnages affirment leur volonté de ne pas suivre le chemin tracé par les deux frères : « Autel puet de vos avenir / Se volez guerre meintener, / Et confondue en iert la terre » (vv. 2499-2501). À ce désir de ne pas reproduire le passé s'ajoute celui de marquer la supériorité du « nouveau monde ». Ainsi, la valeur du cheval qu'obtient Cligès au terme de son combat avec le duc dépasse « l'avoir d'Otovien de Rome » (v. 3566), pourtant un symbole de richesse et d'opulence. Plus loin, le dispositif de guerre que met en place le roi Arthur pour venir en aide à Cligès prend des proportions extraordinaires qui n'ont jamais été atteintes par César ou Alexandre le Grand : « Por osteier fait appareil / Li rois si grant qu'ainc le pareil / N'ot nes Cesar ne Alixandres » (vv. 6617-6619). Même Ganelon, le traître de la *Chanson de Roland*, n'est plus la référence à dépasser en matière de félonie et se voit déclassé par le comte Angrès : « Car par els lessa il sa terre / Et mist en la main au felon / Qui pires iert de Ganelon » (vv. 1070-1072). Grâce à son habileté à manier l'escrime

<sup>113</sup> Isabelle Arseneau, *D'une merveille l'autre...*, op. cit., p. 202.

<sup>114</sup> Tony Hunt, « Tradition and Originality in the Prologues of Chrestien de Troyes », *Forum for Modern Language Studies*, vol. VIII, 1972, p. 325.

et l'arc, Cligès parvient à se démarquer de Tristan : « Cist sot plus d'escremie et d'arc / Que Tristanz li niés le roi Marc » (vv. 2743-2744).

Ces nombreuses comparaisons, qui disparaissent toutes de la mise en prose, mettent au jour l'attitude insoumise du romancier à l'endroit de la tradition. Dans le *Cligès*, la valorisation du « nouveau » se fait donc au prix de la dévalorisation de l'« ancien » et implique la mise en place d'un bassin de références littéraires. Le roman renferme à la fois des personnages qui assument un rôle diégétique et une série d'autres qui ne servent que de comparants et c'est à l'aune de personnages appartenant à l'« ancienne littérature » que les personnages du *Cligès* seront appelés à se mesurer. Cependant, des 17<sup>115</sup> figures auxquelles sont comparés les personnages du *Cligès* en vers, seulement 7<sup>116</sup> sont conservées dans la mise en prose, qui n'est plus animée du même esprit de rivalité que le texte original.

Saturé de réminiscences littéraires, le *Roman de la Violette* donne à lire des « collages de tradition » qui condensent plusieurs références en quelques vers. Marqués par ces effets d'accumulation, le portrait d'Euriaut (vv. 812-894) et la description de l'armure de Gérard (vv. 1750-1771) traduisent une volonté de réévaluer la tradition à la lumière de la « nouvelle » littérature. La scène de l'armement de Gérard, qui « n'apparaît [...] que comme l'occasion de lui faire revêtir des armes empruntées aux personnages de différentes traditions narratives, tant épiques que romanesques<sup>117</sup> », n'est pas reproduite par le prosateur. Dans le roman en vers, le haubert de l'empereur Alexandre (v. 1760), une cotte tissée par la mère de Taulas (v. 1763) et un heaume ayant appartenu à Charlemagne (v. 1765) situent l'armure de Gérard du côté de la tradition, mais celle-ci ne saurait être complète sans la propre épée du chevalier, la meilleure qu'il ne peut avoir (vv. 1766-1767). La scène devient donc le lieu d'une mise en regard du

<sup>115</sup> Ces 17 figures sont : Adam (v. 5715), Alixandres (v. 6619), Cesar (v. 6619), Étéocle (v. 2495), Ganelon (v. 1072), Helene (v. 5234), Marc (v. 2744), Medea (v. 2985), Narcisus (v. 2721), Otovien (v. 3566), Paris (v. 5235), saint Pol (vv. 5258-5261), Polinicés (v. 2496), Salemon (vv. 902, 5796), Sanson (v. 3508), Tristan (vv. 2744, 3101, 5196, 5247) et Yseut (vv. 5, 3101, 3105, 5197, 5246).

<sup>116</sup> Ces 7 figures sont : Hellaine (f° 81r), Medea (f° 50r), Narcisus (f° 43v), Paris (f° 81r), Sanson (f° 61r), Tristan (f° 51v, 81r) et Yseut (f° 51v, 81r).

<sup>117</sup> Isabelle Arseneau, *D'une merveille l'autre...*, op. cit., p. 173.

« vieux » et du « neuf ». Alors que la description de l'armure de Gérard dans la *Violette* montre comment Gerbert de Montreuil s'attache à fournir à ses personnages des ascendants littéraires, l'importante réduction qu'elle subit dans la mise en prose témoigne du peu d'intérêt du remanieur pour les questions de généalogie littéraire. Celui-ci se contente en effet de préciser que Gérard fut bien armé (f° 34r).

Contrairement à leurs sources en vers, les romans en prose ne cherchent plus à confronter l'« ancien » au « nouveau ». En gommant la plupart des rapports de contradiction que les textes en vers entretenaient avec leurs devanciers, les mises en prose se gardent bien d'assumer une fonction critique. Dans les textes remaniés, qui espèrent satisfaire le goût des ducs pour les histoires antiques, les échos intertextuels (à l'Antiquité, surtout) visent moins à disqualifier la tradition qu'à créer des modèles auxquels il est possible de se référer. La mise à mal de la tradition à laquelle procédaient les auteurs des romans en vers cède donc la place à la création de ce que Rebecca Dixon appelle, en analysant *Le Livre de Alixandre*, « a sense of permanence, of posterity, of durability<sup>118</sup> ».

Des désignations génériques aux prologues, en passant par la nature des références intertextuelles conservées – Arthur, peut-être trop associé à la fiction, intéresse peu le XV<sup>e</sup> siècle –, on remarque que les prosateurs privilégient nettement l'histoire à la fiction, qu'ils tentent de chasser des récits qu'ils réécrivent. Ainsi, les textes remaniés deviennent plus didactiques que ludiques. La double réorientation générique et fonctionnelle des œuvres, de même que le passage des siècles, a inévitablement transformé la forte dimension intertextuelle des romans est vers. Le remanieur de la *Violette* se montre plus préoccupé par les noms « historiques » que les noms « littéraires », moins nombreux que dans l'original. Les prosateurs ont également éliminé les couches inférieures des palimpsestes du *Cligès* et du *Roman de la Violette*, les hypotextes ne provoquant plus la même résonance deux ou trois siècles plus tard. Enfin, on constate une nouvelle attitude par rapport à la tradition, alors qu'un esprit de restauration se substitue à la force de contestation qui caractérisait la pratique des romanciers.

---

<sup>118</sup> Rebecca Dixon, art. cit., p. 405.

## CHAPITRE II – LES TECHNIQUES LITTÉRAIRES. STRUCTURE ET LIEUX COMMUNS

« [C]omment travaillent les écrivains ?<sup>1</sup> », se demande Francis Goyet dans l'introduction de son ouvrage *Le sublime du « lieu commun »*. Une telle question ouvre la voie à une réflexion sur les différentes techniques littéraires auxquelles recourent les auteurs dans leurs œuvres. Dans *The Art of Medieval French Romance*, Douglas Kelly se propose d'étudier « the art of romance as the art of *bele conjointure*<sup>2</sup> » et insiste ainsi sur le caractère fondamental de la composition et de la structure interne du texte dans l'écriture du roman médiéval. À ces techniques relevant de l'organisation du texte, qui ouvrent la porte de l'atelier du créateur, s'ajoutent celles héritées de la rhétorique, qui livrent à leur tour les « secrets de fabrication d'un auteur<sup>3</sup> ». La rhétorique – dont l'influence sur le corpus médiéval vernaculaire n'est plus à prouver<sup>4</sup> – fournit en effet une sorte de « matière première » à la littérature, qui s'élabore à partir d'un certain nombre de lieux communs ou de *topoi*.

Si Paul Zumthor regroupe sous le nom de « types » les termes clichés, *topoi*, formules, images-clés et motifs<sup>5</sup>, on peut néanmoins dire avec Isabelle Arseneau que le « critère du degré de narrativité permet [...] de distinguer le *topos* et le *motif*<sup>6</sup> ». Le motif se pose comme un « *topos narratif*<sup>7</sup> » alors que le lieu commun est à ranger du côté de la rhétorique et relève de l'argumentation ou de la description<sup>8</sup>. Réunis, les lieux communs mettent à la disposition de l'auteur médiéval ce qu'Ernst Robert Curtius, Antoine Compagnon et Roland Barthes ont

---

<sup>1</sup> Francis Goyet, *Le sublime du « lieu commun »*. *L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 1996, p. 7.

<sup>2</sup> Douglas Kelly, *The Art of Medieval French Romance*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1992, p. 15.

<sup>3</sup> Francis Goyet, *op. cit.*, p. 7.

<sup>4</sup> « Rhetoric had a vast and profound influence during the four to five hundred years when medieval French was a literary language. The variety of authors and works, the diversity of kinds and forms of literary expression make it difficult to indicate briefly the scope of that influence », écrit Douglas Kelly dans « Topical Invention in Medieval French Literature », dans James J. Murphy (dir.), *Medieval Eloquence : Studies in the Theory and Practice of Medieval Rhetoric*, Berkeley, University of California Press, 1978, p. 231.

<sup>5</sup> Paul Zumthor, « Topique et tradition », art. cit., p. 354.

<sup>6</sup> Isabelle Arseneau, *D'une merveille l'autre...*, *op. cit.*, p. 190.

<sup>7</sup> *Idem*

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 191.

respectivement appelé un « magasin<sup>9</sup> », un « réservoir de types<sup>10</sup> » et une « réserve culturelle<sup>11</sup> ». S'abreuvant à un bassin de lieux communs, l'écriture topique s'avère dès lors plus « extractive » que « créative »<sup>12</sup> et suppose que la littérature fonctionne à partir d'un principe de « réification<sup>13</sup> » et d'une « théorie de la récurrence<sup>14</sup> » qui orientent la pratique de l'auditeur/lecteur. Comme l'explique Alberto Varvaro, « l'œuvre narrative médiévale en langue vulgaire n'est pas construite sur le principe du neuf mais sur celui du connu ; on ne pousse pas le public à connaître ce qu'il ignore, mais à *re*-connaître ce dont il sait déjà quelque chose<sup>15</sup> ». Repris inlassablement, les *topoi* courent cependant le risque de devenir des *topoi koïnoi*, qu'Antoine Compagnon définit comme des formes vides, figées et converties en stéréotypes<sup>16</sup>. Or l'art littéraire médiéval a ceci de particulier qu'il fait preuve d'un goût pour la répétition et l'emprunt, certes, mais aussi et surtout pour le détournement et la remodelisation<sup>17</sup>. Le travail de l'auteur s'effectue donc sous le signe de la variation et du renouvellement, de sorte que l'écriture des lieux communs fait constamment naître une « tension entre le même et l'autre<sup>18</sup> ».

Pour rendre compte de la pratique de l'écrivain, Roger Dragonetti recourt à l'image du couturier<sup>19</sup>. On peut exploiter la métaphore et l'employer pour décrire à la fois le travail structurel – l'auteur dispose et coud ensemble les différentes parties de son œuvre – et le travail ornemental accomplis par

<sup>9</sup> Ernst Robert Curtius, *op. cit.*, p. 149.

<sup>10</sup> Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 29.

<sup>11</sup> Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique », dans *L'Aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1985, p. 139.

<sup>12</sup> Voir *ibid.*, p. 125.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>14</sup> Francis Goyet, *op. cit.*, p. 20.

<sup>15</sup> Alberto Varvaro, « Élaboration des textes et modalités du récit dans la littérature française médiévale », *Romania*, vol. CXIX, n<sup>os</sup> 1-2, 2001, p. 62.

<sup>16</sup> Antoine Compagnon, *La Seconde main...*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>17</sup> « C'est donc la nature même de l'art littéraire médiéval, son goût pour la répétition et le détournement, pour l'emprunt et sa remodelisation qui engagent dans cette direction », écrit Jean-Jacques Vincensini (*Pensée mythique et narrations médiévales*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1996, p. 304).

<sup>18</sup> Antoine Compagnon, « Théorie du lieu commun », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n<sup>o</sup> 49, 1997, p. 24.

<sup>19</sup> « Le moins qu'on puisse dire, c'est que les écrivains du Moyen Âge font figure de grands couturiers de la littérature », écrit Roger Dragonetti (*Le Mirage des sources : l'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Édition du Seuil, 1987, p. 49).

l'écrivain. Roger Dragonetti rappelle que « *vestire* [vêtir, habiller], *exornare* [orner, parer] sont deux synonymes pour désigner, dans les rhétoriques antiques et médiévales, l'acte même de l'écriture<sup>20</sup> ». Au XV<sup>e</sup> siècle, les prosateurs repensent les « coutures » des textes qu'ils réécrivent en en modifiant les « broderies ». La comparaison de la structure des romans en vers à celle des mises en prose, l'analyse de quelques lieux communs et une étude plus générale de la description permettent la mise au jour des variations qu'ont subies les techniques littéraires entre le XII<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècle.

### **La structure des œuvres**

Depuis les travaux de Georges Doutrepoint, qui a vu dans la réécriture du *Cligès* une « sorte de traduction libre<sup>21</sup> », la médiévistique reconnaît la « fidélité d'ensemble<sup>22</sup> » dont fait preuve le prosateur à l'endroit du roman du XII<sup>e</sup> siècle. Le texte en prose ne semble toutefois pas envisager l'articulation générale du récit de la même manière que le texte en vers. Œuvre bipartite, le *Cligès* de Chrétien de Troyes met d'abord en scène les aventures d'Alexandre et de Soredamor avant de faire place, vers la fin du premier tiers du roman, aux amours de leur fils, Cligès, et de Fénice, fille de l'empereur d'Allemagne. Alors que certains critiques ont insisté sur la fragmentation de l'œuvre – Per Nykrog a notamment écrit que « l'unité narrative de l'ensemble n'est ni très étroite ni bien organique<sup>23</sup> » –, d'autres se sont plutôt concentrés sur le « jeu subtil de parallèles et de résonances<sup>24</sup> » développé par le clerc champenois. Plusieurs passages du roman évoquent d'ailleurs le souci de l'unité de l'auteur.

Vers la fin du récit, Cligès demande à Jehan, « .I. ovriez / Qui merveilles taille et deboisse » (vv. 5312-5313), de construire une tour dans laquelle Fénice pourra séjourner en toute quiétude. En désignant aussi bien les réalisations de

---

<sup>20</sup> *Idem*

<sup>21</sup> Georges Doutrepoint, *Les Mises en prose des épopées et des romans...*, *op. cit.*, p. 335.

<sup>22</sup> Maria Colombo Timelli, « Introduction », dans *Le Livre de Alixandre...*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>23</sup> Per Nykrog, *Chrétien de Troyes. Romancier discutabile*, *op. cit.*, p. 81.

<sup>24</sup> Donald Maddox, « Trois sur deux : Théorie de bipartition et de tripartition des œuvres de Chrétien de Troyes », *Œuvres et critiques*, vol. V, n° 2, 1980-1981, p. 99. Dans un ouvrage paru en 1968, Peter Haidu parlait déjà de « parallelistic structure » (*Aesthetic Distance in Chrétien de Troyes : Irony and Comedy in Cligès and Perceval*, Genève, Droz, 1968, p. 63).

Jehan (vv. 5323, 5484, 5533, 5561 et 6003) que son propre roman (v. 6702) comme des *œuvres*, Chrétien de Troyes confère à l'ouvrier un rôle d'« architect of fictions<sup>25</sup> » et le rapproche de la figure de l'écrivain<sup>26</sup>. Dès lors, la tour *sans jointure* se donne à lire comme un art poétique et attire l'attention sur les particularités « architecturales » du roman de Chrétien de Troyes :

Ne ja us trover n'i porrez  
 Ne entree de nule part.  
 Pa[r] tel engin et par tel art  
 Sunt fait li us de pierre dure  
**Que ja n'i troverez jointure.**  
*Cligès*, vv. 5510-5514.

Le romancier revient constamment sur l'ingéniosité de l'ouvrier, qui est parvenu à camoufler toutes les ouvertures de la tour, de sorte que la construction ne laisse jamais deviner l'existence d'une porte ou d'une fenêtre (vv. 6307-6310). L'insistance de l'auteur sur ce détail met en valeur le travail d'assemblage auquel il s'est lui-même livré.

Dès *Érec et Énide*, son premier roman, le clerc champenois fait de l'art de la composition l'une de ses principales préoccupations : « Et tret d'un conte d'avanture / Une mout bele *conjointure* » (vv. 13-14)<sup>27</sup>. Définie par Douglas Kelly comme « the arrangement and linking of narrative material into an orderly poem », la *conjointure*<sup>28</sup> s'oppose à la *desjointure*<sup>29</sup> qui, dans le *Cligès*, est directement associée à la destruction de l'œuvre :

La sepulture si assist  
 Que nule autre chose n'i ot,

<sup>25</sup> Diana L. Murphy, « Duelling Mirrors : Specularity in Chrétien de Troyes's *Cligès* », *RLA : Romance Languages Annual*, n° 8, 1996, p. 76.

<sup>26</sup> À propos des nombreux rapprochements que l'on peut effectuer entre la figure de l'auteur et Jehan, voir *infra*, chapitre III, pp. 89-91.

<sup>27</sup> Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, édition et traduction de Peter F. Dembowski, dans *Œuvres Complètes*, édition dirigée par Daniel Poirion, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, pp. 1-169.

<sup>28</sup> Douglas Kelly écrit que « l'usage [que fait Horace du terme *iunctura*] dans son *Art poétique*, l'extension de son acception dans les commentaires sur Horace et l'emploi fréquent du terme dans la poésie médiévale, le rapprochent des notions de structure et de disposition comprises dans la *conjointure* de Chrétien de Troyes » (« La spécialité dans l'invention des topiques », dans Lucie Brind'Amour et Eugène Vance [dir.], *Archéologie du signe*, Toronto, Institut pontifical d'études médiévales, 1983, p. 115).

<sup>29</sup> « Le rôle de Chrétien de Troyes a été déterminant dans l'évolution de la littérature, sa formule de la *conjointure* l'emportant sur celle proposée par Gautier d'Arras, dans *Éracle*, qui ramenait la composition à la juxtaposition », écrit Daniel Poirion (« Écriture et ré-écriture au Moyen Âge », *Littérature*, n° 41, 1981, p. 117).

Bien la seele et joint et clot.  
 Adonc se poïst molt prisier  
 Qui sanz malmetre o sanz brisier  
 Oster ne **desjoindre** seüst  
 Rien que Johan mis i eüst.  
*Cligès*, vv. 6076-6082.

Tant la tour que la sépulture construites par Jehan se veulent des structures indestructibles, solides et unifiées grâce aux *jointures*, qui servent de ciment à l'ouvrage et en assurent la tenue.

Le prosateur du *Cligès* introduit une importante variation lexicale dans la description de la tour : « Ce lieu avoit l'huis fait d'un grant marbre paint a maniere de blanche pierre, tant soubtillement que nul honme n'eust sceu dire qu'en ce mur eust eu **ouverture** » (f° 85r). « Sans *ouverture* » plutôt que « sans *jointure* », la construction de Jehan cesse de renvoyer à l'idée de *conjointure* et perd son sens poétique. En faisant également disparaître l'allusion à la *desjointure*, le prosateur élimine la métaphore filée sur la composition romanesque. Plus encore, il ne travaille plus à fondre l'une dans l'autre les deux parties du récit comme le faisait Chrétien de Troyes. Tandis que l'auteur du roman en vers s'attachait à dissimuler les joints de son roman afin de créer, comme l'a relevé Diana L. Murphy, un « *seamless artistic whole*<sup>30</sup> », le remanieur cherche à segmenter le texte.

Dans le prologue de son roman, Chrétien de Troyes glisse un mot sur *Cligès* avant de s'intéresser immédiatement à la vie de son père, Alexandre :

Cil qui fist d'Erec et d'Enide, [...]  
 .I. novel conte recomence  
 D'un vallet qui en Grece fu  
 Dou lignage le roi Artu.  
 Mais einz que de lui rien vos die  
 Orroiz de son pere la vie,  
 Dont il fu et de quel lignage.  
*Cligès*, vv. 1, 8-13.

Le roman en prose réordonne le « plan » du récit et annonce d'abord les aventures d'Alexandre, qui seront suivies de celles de *Cligès*. Le remanieur procède également à une disjonction du roman du XII<sup>e</sup> siècle, qui se fait discret à propos de sa structure bipartite. Alors qu'afin de préserver l'unité de l'œuvre le texte en

<sup>30</sup> Diana L. Murphy, art. cit., p. 74.

vers ne fait jamais allusion à une première ou à une deuxième partie, le texte en prose inclut dès l'*incipit* des indications à l'ordonnancement des aventures :

*Cy s'ensieult l'istoire du noble et vaillant empereur Cligés, laquelle est devisee en deux petitez parties, c'est assavoir : la premiere contient les fais du noble Alixandre pere de Cligés, et la seconde contient les aventurez dignes de memore qui advindrent audit Cligés filz de Soredamours. (Le Livre de Alixandre, f° 2r)*

Le roman du XV<sup>e</sup> siècle accentue l'indépendance de la première partie par rapport à la deuxième et précise, tout juste avant que l'action ne soit lancée, que le « *premier chapiltre du petit traictié d'Alixandre pere de Cligés* » (f° 2v) est sur le point de s'amorcer, comme si la première séquence pouvait être détachée de la seconde sans en souffrir. L'emploi du terme « traictié » (f° 2v, 40v) – défini dans le complément du *Dictionnaire de l'ancienne langue française* de Frédéric Godefroy comme un « ouvrage où l'on traite d'une matière, en en examinant par ordre les diverses parties<sup>31</sup> » – pour désigner chacune des deux parties du roman confirme que le prosateur envisage la vie du père et celle du fils comme deux « matières » distinctes.

Dans *Le Livre de Alixandre*, la transition entre les deux blocs narratifs ne pourrait s'articuler plus clairement : « Et ainsi fina sa vie Alixandre, pere de Cligés, duquel nous avons fait ung petit traictié, et maintenant commencerons le second en la maniere qui s'ensuit » (f° 40v). En accompagnant Alexandre jusqu'à la fin de sa vie, le prosateur insiste sur la clôture et propose une œuvre tout à fait autonome. Le changement de partie est réitéré par la rubrique suivante, qui ouvre le récit consacré à Cligès : « *S'ensuit la seconde partie de ceste histoire [...]* » (f° 40v). Maria Colombo Timelli fait remarquer que l'attention particulière accordée à la bipartition de la matière se fait sentir jusque dans la mise en page. Jamais réalisé, le programme iconographique de la mise en prose prévoyait néanmoins neuf petites illustrations<sup>32</sup> : quatre dans la séquence sur Alexandre, quatre autres dans celle sur Cligès et une entre les deux. Un tel programme – qui réserve le même nombre d'illustrations pour chacun des deux blocs et qui

<sup>31</sup> Frédéric Godefroy, complément du *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du XI<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle* (1895-1902).

URL : <http://www.micmap.org/dicfro/chercher/complement-godefroy/traittie>

<sup>32</sup> Voir Maria Colombo Timelli, « Introduction », dans *Le Livre de Alixandre...*, *op. cit.*, pp. 9 et 20.

souligne matériellement la transition en laissant un espace blanc correspondant à huit lignes de texte – montre à nouveau que les deux récits ne constituaient pas un tout aux yeux du remanieur. Il est par ailleurs intéressant de noter que le rédacteur de l'extrait du *Cligès* paru au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>33</sup> dans la *Bibliothèque Universelle des Romans*<sup>34</sup> ne semble pas plus que le remanieur du XV<sup>e</sup> siècle avoir saisi pourquoi les récits d'Alexandre et de Cligès avaient été réunis dans une même œuvre, allant jusqu'à qualifier de « Second Roman » (p. 56 [203]) la séquence consacrée au fils d'Alexandre.

Le roman en vers est pourtant loin de laisser cette même impression de rupture et préfère s'appliquer à entrelacer subtilement les différents épisodes. Ni la naissance de Cligès, ni le décès d'Alexandre et de Soredamor n'interrompent le fil des événements, qui semblent réunis par une série de sutures invisibles :

Nez est Cligés, en cui memoire  
 Fu mise en escrit ceste estoire.  
 De lui et de son vasselage,  
 Quant il iert venuz en aage  
 Que il devra en pris monter,  
 M'orroiz assez dire et conter.  
 Mes entretant en Grece avint  
 Qu'a sa fin l'empereres vint  
 Qui Constantinoble tenoit.  
*Cligès*, vv. 2341-2349.

Après cest amonestement  
 Ne vesqui gaires longuement.  
 Soredamors tel duel en ot  
 Que après lui vivre ne pot,  
 De duel fu morte ensemble o lui.  
 Alis et Cligés ambedui  
 En firent duel si come il durent,  
 Mais de duel faire se recurent,  
 Car touz dels covient trespasser.  
*Cligès*, vv. 2577-2585.

En racontant d'abord ce qui se passe en Bretagne, où Cligès naît, avant de se concentrer sur ce qui se déroule « entretant » (v. 2347) en Grèce, où l'empereur de

<sup>33</sup> *Extrait du Roman du Prince d'Alexandre, fils d'Alexandre, Empereur de Constantinople, de la belle Sordamours, & de Clygès leur fils*, dans *Bibliothèque Universelle des Romans – 1777*, Genève, Slatkine Reprints, 1969, pp. 51-60.

<sup>34</sup> Pour plus de détails à propos de la *Bibliothèque Universelle des Romans*, voir Roger Poirier, *La Bibliothèque Universelle des Romans*, Genève, Droz, 1976.

Constantinople meurt, le romancier effectue un va-et-vient entre les deux épisodes et fait passer un fil d'une séquence à l'autre plutôt que de les découper. S'il manifeste sa volonté de lier ou de « coudre » ensemble les différentes parties de son roman, il cherche surtout à dissimuler les traces de son travail de couture. Là où, dans la mise en prose, la mort d'Alexandre servait à mettre un point final à la première partie du récit, elle passe presque inaperçue dans le texte en vers, où le deuil d'Alis et de Cligès est immédiatement évoqué (vv. 2582-2583). Pour Chrétien de Troyes, le décès d'Alexandre ne sert pas à clôturer une séquence ; il s'inscrit simplement dans la suite du récit de filiation qu'il propose. Soucieux de préserver la continuité de son œuvre, l'auteur ne marquera donc pas de pause au moment où Alexandre cède la place à Cligès.

À la juxtaposition de la matière narrative que l'on remarque dans le *Cligès* en prose s'ajoute l'intégration de « repères textuels<sup>35</sup> » essentiels aux lecteurs du XV<sup>e</sup> siècle. Le remanieur du *Cligès* a découpé le roman en 75 chapitres précédés de rubriques<sup>36</sup>. Maria Colombo Timelli explique que

Dans la littérature narrative médiévale, l'organisation-distribution de la matière en chapitres introduits par un titre plus ou moins articulé apparaît liée au passage de la forme-vers à la forme-prose et, parallèlement, au passage d'une lecture commune, à haute voix, à une lecture personnelle impliquant une approche directe au texte et à sa mise en page<sup>37</sup>.

La segmentation du récit opérée par le prosateur du *Cligès* n'est certainement pas étrangère à la pratique de la lecture en vigueur au XV<sup>e</sup> siècle, où clarté et lisibilité sont attendues. La disparition de la *retardatio nominis*, notamment, participe de ce travail de simplification<sup>38</sup>. Fénice, par exemple, qui apparaît pour la première fois au vers 2612 comme la « fille de l'empereor », ne sera nommée qu'au vers 2681, soit environ 70 vers plus loin. Entre-temps, elle est désignée comme « fille » (vv. 2616, 2625, 2629, 2672) ou « pucele » (vv. 2618, 2673). Dans le roman en

<sup>35</sup> Danielle Quéruef, « La naissance des titres : rubriques, enluminures et chapitres dans les mises en prose du XV<sup>e</sup> siècle », dans Claude Lachet (dir.), *À plus d'un titre. Les titres des œuvres dans la littérature française du Moyen Âge au XX<sup>e</sup> siècle (Actes de colloque, Lyon, 18-19 mai 2000)*, Lyon, Centre d'études des interactions culturelles, 2000, p. 49.

<sup>36</sup> Cinq chapitres sont cependant dépourvus de rubrique.

<sup>37</sup> Maria Colombo Timelli, « Pour une "défense et illustration" des titres de chapitres... », art. cit., p. 209. Sur le même sujet et de la même auteure, voir « Syntaxe et technique narrative : titres et attaques de chapitre dans l'*Erec* bourguignon », art. cit.

<sup>38</sup> La disparition de la *retardatio nominis* dans le *Cligès* en prose est relevée et étudiée par Maria Colombo Timelli dans « Introduction » (*Le Livre de Alixandre...*, op. cit., pp. 46-47).

prose, l'arrivée de Fénice coïncide avec la révélation de son nom, qui ne sera jamais tu : « ilz requierent a l'empereur Fenice sa fille » (f<sup>o</sup> 41v). La rénovation de la structure du roman permet au remanieur d'accompagner le lecteur pas à pas et de le situer constamment dans le texte qu'il est en train de lire.

La volonté de guider le lecteur s'affirme également dans la réécriture en prose du *Roman de la Violette* où, comme dans *Le Livre de Alixandre*, les différents épisodes du texte-source sont répartis en chapitres précédés d'une rubrique. Le travail du prosateur peut généralement être qualifié de dérimage et se caractérise par un respect de la source. Georges Doutrepoint, par exemple, inclut la réfection en prose dans la catégorie des translations ou des traductions<sup>39</sup>. On retient néanmoins deux écarts importants entre le texte en vers et le texte en prose : la disparition de la plupart des insertions lyriques et l'ajout d'un épisode. La mise en prose ne reproduit que trois des trente-neuf passages chantés du texte original, soit une laisse épique (f<sup>o</sup> 27v-28r) et deux courts refrains (f<sup>o</sup> 55v, 61r). La conservation de la laisse épique, qui apparaît dans le *Cycle de Guillaume d'Orange*<sup>40</sup> (*Aliscans*, l. LXXIII, vv. 3036-3059), s'accorde avec l'intérêt des lecteurs du XV<sup>e</sup> siècle pour le corpus des chansons de geste. On a en effet déjà vu que ce sont les renvois intertextuels aux matières antique et épique qui ont le mieux résisté à la réécriture<sup>41</sup>. La disparition de la majorité des chansons semble quant à elle attribuable au passage du vers à la prose. Comme l'écrit Christopher Callahan, « l'écriture en prose ne peut plus donner la même place aux insertions lyriques. Dépourvues de voix, les pièces lyriques ne peuvent plus se détacher du récit et se voient ou bien diégétisées ou bien tout simplement éliminées<sup>42</sup> ».

Ce sera donc la narration qui prendra en charge le discours lyrique. Dans la mise en prose, la scène d'ouverture du roman en vers – qui fait succéder les tours de chant de dame Nicole (v. 104), de la duchesse de Bourgogne (vv. 110-111), de la sœur du comte de Blois (vv. 119-120), de la sœur du comte de Saint-

<sup>39</sup> Georges Doutrepoint nomme cette catégorie de textes comme suit : « La mise en prose peut être une sorte de translation ou de traduction, en français du XV<sup>e</sup> ou du XVI<sup>e</sup> siècle, d'un texte antérieur » (*Les Mises en prose des épopées et des romans...*, *op. cit.*, p. 334).

<sup>40</sup> *Le Cycle de Guillaume d'Orange. Anthologie*, édition et traduction de Dominique Boutet, Paris, Librairie Générale Française/Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1996.

<sup>41</sup> Voir *supra*, chapitre I, p. 34.

<sup>42</sup> Christopher Callahan, *art. cit.*, p. 216.

Pol (vv. 126-128), de la demoiselle de Couci (vv. 134-135), de la châtelaine de Niort (vv. 141-142) et d'une dame de Normandie (vv. 152-153) – conserve les personnages chantants, mais n'intercale aucune chanson : « la contesse de Besenchon [...] se prist a chanter », « ma dame Aelys, ducesse de Bourgogne, ecommencha de chanter », « après encommencha de chanter damoyselle Ysabel » (f° 3v). Il arrive toutefois que le contenu de la chanson soit transposé en discours indirect :

Quant cele ot sa chançon finee,  
 Une puciele molt senee,  
 Qui suer fu le conte de Blois,  
 Vairs ot les iex et les crins blois,  
 Deduisans fu et envoisie,  
 Ceste chanchon a commenchie,  
 Que le cuer ot joli et gai :

Ja ne mi marierai,  
 Mais par amors amerai

*Le Roman de la Violette*, vv. 112-120.

Quant la ducesse ot finee sa chanson, une  
 moult belle pucelle, seur au conte de Blois,  
 se prist a chanter, et dist que ja ne se  
 maryeroit, mais toute sa vye voudroit  
 estre amoureuse. (*L'Histoire de Gérard de  
 Nevers*, f° 3v)

Le remanieur de la *Violette* procède ici à ce que Christopher Callahan nomme une « diégétisation » des insertions lyriques, ce qui permet au récit de ne jamais être interrompu. Dans *The Song in the Story*, Maureen Boulton rappelle que

[t]he disruptive quality of a lyric insertion is one of its most obvious features. By virtue of the shift from reading to singing, it brings the narrative to a halt and creates the most emphatic kind of "lyric pause". The lyric insertion interrupts the action more decisively than a passage of psychological analysis, for it needs to be made plausible. A context must be created for it, and this necessity has narrative consequences<sup>43</sup>.

Le jeu de contrastes créé par l'entrelacement du récit et du chant provoquait des pauses dans le déroulement de l'intrigue. Plutôt que de multiplier les pauses lyriques qui ralentissent la course du récit, le prosateur préfère retenir le critère de la narrativité et proposer un enchaînement d'aventures et de péripéties.

Cette priorité accordée à la narrativité se laisse saisir jusque dans la construction du récit, qui intègre un nouvel épisode absent des quatre manuscrits qui ont préservé le *Roman de la Violette* en vers. Selon Maciej Abramowicz, « cet épisode peut être inséré dans n'importe quelle partie de l'histoire, sans pour autant

<sup>43</sup> Maureen Boulton, *The Song in the Story : Lyric Insertions in French Narrative Fiction, 1200-1400*, Philadelphie, University of Philadelphia Press, 1993, p. 287.

ébranler sa structure ou son sens<sup>44</sup> », ce qui prouve que le texte du XV<sup>e</sup> siècle mise davantage sur les aventures elles-mêmes que sur leur agencement syntagmatique<sup>45</sup>. L'interpolation (f<sup>o</sup> 85r-90r) apparaît entre le combat de Gérard contre les ravisseurs de la dame d'un chevalier et le combat de Gérard contre le géant Brudaligan. Sur sa route, le jeune chevalier rencontre Denise de la Lande, une « moult belle pucelle » dans une « moult belle et clere fontaine » (f<sup>o</sup> 85r). Celle-ci doit respecter les ordres de son ami, Baudrain d'Appremont, et demeurer une heure par jour dans la fontaine pour avoir « loé au deseure de [son ami] le damoiseil de Nevers » (Gérard de Nevers) (f<sup>o</sup> 86v). Gérard vainc Baudrain d'Appremont, mais la jeune fille s'avère très vite être une « faulse damoiselle » (f<sup>o</sup> 88v). Après avoir combattu le chevalier, Gérard s'endort et la pucelle en profite pour mentir à un autre chevalier qui est de passage en lui disant que Gérard de Nevers, « le plus faulx et desloyal chevalier du monde » (f<sup>o</sup> 89r), menace de la déshonorer. Au même moment, Gérard se réveille et ne peut que constater la déloyauté de la jeune fille, ce qui l'amène à reprendre sa route sur-le-champ.

On doit à Charles François d'avoir dévoilé le parallélisme que présente cette séquence de *Gérard de Nevers* avec un épisode du roman arthurien de Gerbert de Montreuil, une *Continuation de Perceval* qu'il rédige probablement parallèlement à son *Roman de la Violette*<sup>46</sup>. Non seulement la similarité des noms des personnages mis en scène laissait présager une parenté entre les deux textes – Dyonise de Galoe devient, dans *Gérard de Nevers*, Denise de la Lande, et Brandin dur cuer devient Baudrain d'Appremont –, mais les deux épisodes font également se succéder la même série de six motifs<sup>47</sup>. Il semble que Gerbert de Montreuil ait puisé ce récit dans *La Vengeance Raguidel*, un roman parodique rédigé par Raoul

<sup>44</sup> Maciej Abramowicz, *op. cit.*, p. 122.

<sup>45</sup> Voir *idem*

<sup>46</sup> Gerbert de Montreuil, *La Continuation de Perceval*, édition de Marguerite Oswald et Mary Williams, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 3 tomes, 1922-1975, vv. 14 999-15 268.

<sup>47</sup> Voir l'article de Charles François, « L'épisode interpolé du *Roman de la Violette* en prose », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. XI, 1932, pp. 689-698. L'analyse des six motifs trouve à la page 692. Dans son article, Charles François reprend les propos de Lawrence F. H. Lowe, qui reconnaissait déjà des motifs de plusieurs romans arthuriens dans l'épisode de Denise de la Lande (p. 691).

de Houdenc au début du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>48</sup>. Le cas est donc des plus particuliers : une œuvre de Gerbert de Montreuil aurait servi à contaminer la réécriture de son *Roman de la Violette*. Il est cependant impossible de savoir si l'épisode figurait tout simplement dans une des versions en vers de la *Violette* dont on aurait perdu le manuscrit ou s'il a été ajouté à l'initiative du prosateur.

La pucelle à la fontaine de l'épisode interpolé n'est pas sans rappeler Euriaut qui, plus tôt dans le roman, était épiée pendant qu'elle se trouvait dans son bain (vv. 618-667). Il se produit dès lors ce que Mireille Demaules appelle une « association symbolique<sup>49</sup> » :

Dans les deux scènes, une femme nue est épiée dans son bain, mais dans un cas (celui d'Euriant) la beauté s'allie à la vertu et à la constance, alors que dans l'autre (celui de Dyonise) la beauté cache l'âme d'une traîtresse. La première scène annonçait la séparation des amants, la deuxième leur prochaine réunion<sup>50</sup>.

Gérard déclarera à Denise de la Lande : « Mal est employee en vous le beau corps et belle faiture. De tant nature a mal ouvré que bonté et vertu n'y mist » (f<sup>o</sup> 89v). En faisant surgir le souvenir d'Euriaut, qui apparaît comme l'exact contraire de Denise de la Lande, l'épisode ajouté montre que le fonctionnement du texte en prose repose sur les rapports d'analogie entre les événements.

À leur manière, les prosateurs du *Cligès* et du *Roman de la Violette* remanient la structure des textes-sources et manifestent tous deux un important souci de l'intrigue, qu'ils cherchent à mener aussi efficacement que possible. Dans *Le Livre de Alixandre*, la segmentation du texte – contre laquelle Chrétien de Troyes travaillait – fournit au lecteur des repères qui clarifieront le déroulement des péripéties. Dans *L'Histoire de Gérard de Nevers*, l'ajout d'un épisode arthurien faisant écho à l'un des épisodes-clés du début du roman et l'élimination de la plupart des insertions lyriques traduisent une volonté de miser sur l'accumulation d'aventures plutôt que sur leur agencement et sur la narrativité plutôt que sur le lyrisme. Ainsi, la mise en prose de la *Violette* réitère la leçon que répète le roman en vers en général depuis sa « naissance ». Car hormis quelques tentatives d'insertions lyriques – le *Roman de Guillaume de Dole* (ca. 1214), le

<sup>48</sup> Voir Raoul de Houdenc, *La Vengeance Raguidel*, édition de Gilles Roussineau, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 2004, vv. 1225-2381 et 3362-4857.

<sup>49</sup> Mireille Demaules, « Le Cycle de la gageure au XV<sup>e</sup> siècle... », art. cit., p. 93.

<sup>50</sup> *Idem*

*Roman de la Violette* (ca. 1227-1229) et le *Roman du Châtelain de Coucy*<sup>51</sup> (ca. 1280) –, le roman a partie liée avec la narrativité et non pas avec le lyrisme. Ce retour à la forme romanesque « traditionnelle » révèle le projet poétique des remanieurs, qui entendent retrouver la voie d'un roman plus conventionnel. Il n'est dès lors pas étonnant de constater que les traces de la subversion des lieux communs à laquelle se livraient Chrétien de Troyes et Gerbert de Montreuil ont tendance à s'effacer dans les textes du XV<sup>e</sup> siècle.

### Réécrire des lieux communs

Dans le prologue du *Cligès*, Chrétien de Troyes ménage une place de choix aux *topoi* de la *translatio imperii* et de la *translatio studii*<sup>52</sup>, qui prennent des allures de leitmotiv dans le roman. « [F]ondamentale pour l'histoire du Moyen Âge<sup>53</sup> », la notion de transfert a véritablement infiltré la diégèse du *Cligès*, qui donne à lire une *translatio* en train de se faire. Chevalerie et savoir quittent la Grèce et Rome pour s'établir dans une nouvelle demeure, représentée dans le roman par la Bretagne arthurienne émergente. En participant à la construction d'une nouvelle civilisation, les protagonistes du roman font figure de « nains juchés sur les épaules des géants »<sup>54</sup>. Le récit du *Cligès* s'élabore en effet autour d'une tension entre le camp des « Anciens », représenté par Alexandre père, et celui des « Modernes », auquel appartiennent Alexandre fils et Cligès. La tension se laisse saisir dès la lecture des premiers vers du texte, alors que Cligès est présenté comme un « [...] vallet qui en Grece fu / Dou lignage le roi Artu » (vv. 9-10).

Tandis que pour mieux marquer le déplacement vers la Bretagne qui s'opérera par la suite, Chrétien de Troyes situe le début de son récit en Grèce, le prosateur, lui, fait d'emblée allusion à la cour du roi Arthur :

Crestiens comence son conte,  
Si com l'estoire le reconte,  
Qui traite d'un empereor

Au tamps que le tresnoble et victorieux roy  
Artus portoit la couronne du roiaulme de la  
Grant Bretagne, rengna en Constantinople

<sup>51</sup> Jakemes, *Le Roman du châtelain de Coucy et de la dame de Fayel*, édition de Maurice Delbouille, Paris, Firmin-Didot, coll. « Société des Anciens Textes français », 1936.

<sup>52</sup> Voir *supra*, chapitre I, pp. 41-42.

<sup>53</sup> Ernst Robert Curtius, *op. cit.*, p. 71.

<sup>54</sup> Il s'agit d'un *topos* que l'on attribue à Bernard de Chartres. Voir Édouard Jeuneau, « Nains et géants », dans Maurice de Gandillac et Édouard Jeuneau (dir.), *Entretiens sur la Renaissance du XII<sup>e</sup> siècle*, Paris/La Haye, Mouton, 1968, pp. 21-38.

Poissant de richece et d'ennor  
 Qui tint Grece et Costentinoble.  
*Cligès*, vv. 45-49.

ung empereur nommé Alixandre, qui fu de  
 grant prudence et plain de bonnes vertus.  
 (*Le Livre de Alixandre*, f° 2v)

L'idée de *transfert* est moins appuyée dans le texte du XV<sup>e</sup> siècle, qui s'ouvre comme si le déplacement vers la cour arthurienne était déjà complété. Bien que les *topoi* de la *translatio imperii* et *studii* soient toujours repris dans le roman en prose, qui se conforme le plus souvent à la trame narrative du texte-source, on remarque dans la réécriture de petites variations qui traduisent un certain inconfort du prosateur par rapport à la *translatio* mise en scène par Chrétien de Troyes dans son roman.

Le 29 mai 1453, soit un an avant la rédaction de la mise en prose du *Cligès*, les Turcs prennent Constantinople. Yvon Lacaze précise que la période qui s'étend de 1453 à 1456 est particulièrement mouvementée à la cour de Bourgogne<sup>55</sup>, qui prépare une revanche contre les « Infidèles ». La croisade turque fait indéniablement partie des principales préoccupations du duc Philippe le Bon<sup>56</sup>. Le titre de la réécriture en prose du *Cligès*, *Le Livre de Alixandre empereur de Costentinoble et de Cligés son filz*, peut laisser croire à une réorientation du roman en fonction de l'actualité de la cour. Certes, puisqu'il n'apparaît ni dans l'*incipit* ni dans l'*explicit*, il est impossible d'attribuer la parenté du titre à l'auteur de la réécriture. Maria Colombo Timelli confirme cependant que le titre a été écrit par un lecteur ancien sur le plat de la reliure du volume<sup>57</sup>. Il va sans dire qu'avec la ville de Constantinople à l'avant-plan, le titre avait de quoi séduire le public sensible aux bouleversements que connaissait la cour.

Or cette stratégie employée pour susciter l'intérêt des lecteurs se révèle en fait être une « supercherie<sup>58</sup> ». Alors que la cour de Bourgogne rêve de prendre Constantinople, le roman met en scène des chevaliers qui fuient la ville pour se

<sup>55</sup> Yvon Lacaze, « Le rôle des traditions dans la genèse d'un sentiment national au XV<sup>e</sup> siècle... », art. cit., pp. 380-381.

<sup>56</sup> Sur la question de la croisade turque, voir le chapitre intitulé « La croisade turque » dans Georges Doutrepoint, *La Littérature française à la cour des ducs de Bourgogne...*, op. cit., pp. 236-265.

<sup>57</sup> Voir Maria Colombo Timelli, « Introduction », dans *Le Livre de Alixandre...*, op. cit., p. 7.

<sup>58</sup> Maria Colombo Timelli, « Cherchez la ville. Constantinople à la cour de Philippe le Bon (1419-1467) », dans Liana Nissim et Silvia Riva (dir.), *Sauver Byzance de la barbarie du monde : Gargnano del Garda (14-17 maggio 2003)*, Milano, Cisalpino, 2004, p. 118.

réaliser à la cour arthurienne. De plus, le *Cligès* dépeint Constantinople comme rien de mieux qu'un espace corrompu duquel il faut s'éloigner. En effet, dès qu'Alis s'empare injustement de la couronne, le « mauvais pouvoir » y règne. Alexandre et Cligès entreprennent ainsi un voyage « “à rebours” par rapport à celui dont Philippe le Bon rêvait<sup>59</sup> ». Le roman ne réalise donc pas les promesses que formulait le titre. Il a sans doute à nouveau déçu le lecteur qui s'attendait à retrouver dans ce *Livre de Alixandre* le héros préféré de la cour de Bourgogne, Alexandre le Grand<sup>60</sup>. Le protagoniste du *Cligès* est plutôt un « faux Alexandre » qui n'a manifestement pas produit les effets escomptés, et c'est peut-être ce qui explique que la mise en prose du *Cligès* n'a pas joui d'une très bonne réception<sup>61</sup>.

Dans la version originale comme dans la version remaniée, la Bretagne arthurienne fait figure de haut lieu de la chevalerie qu'Alexandre ne peut s'empêcher de vouloir rejoindre. Bien que le texte en prose n'hésite pas à vanter les mérites de la cour arthurienne, il se montre plus réticent à dévaloriser l'« ancien monde ». En éliminant le rappel de la guerre fratricide opposant Polynice à Étéocle (vv. 2494-2501), le roman du XV<sup>e</sup> siècle évite de se positionner par rapport au *Roman de Thèbes*. Le texte en prose ne ressent également plus le besoin d'illustrer la migration du savoir de Rome vers la France. Dans le texte en vers, on comparait pourtant les Romains à des « enfants » appelés à prendre exemple sur les « novices », dont fait partie Jehan :

Nus mestiers n'est, tant soit divers,  
 Se Jehanz i volet entendre,  
 Que a lui s'en peüst nus prendre,  
 Car envers lui sunt tuit novice  
 Comme enfes qui est a norrice.  
 As soies ovres contrefaire  
 Unt apris quanqu'il sevent faire  
 Cil d'Antioche et cil de Romme,  
 Ne l'en ne set plus leal homme.  
*Cligès*, vv. 5318-5326.

Au XII<sup>e</sup> siècle, l'Antiquité est dotée d'une valeur adversative et se pose comme une référence à dépasser, ce à quoi n'adhère pas le prosateur du XV<sup>e</sup> siècle, qui

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>60</sup> À ce propos, voir Chrystèle Blondeau, art. cit.

<sup>61</sup> Charity Cannon Willard écrit que « the single manuscript written on paper in an undistinguished hand, and the absence of any other more elegant copy suggest that it did not meet with any great favor » (art. cit., p. 399).

doit répondre au goût des ducs de Bourgogne pour la matière antique. On a déjà constaté la diminution des références intertextuelles en faveur de la littérature antique<sup>62</sup>. Tout en conservant le souvenir de quelques personnages du *Roman de Troie* (f° 50r, 81r), le rédacteur du *Cligès* en prose se garde bien de préciser que l'armée réunie par le roi Arthur vers la fin du récit surpasse celle que pouvaient mettre en place César ou Alexandre le Grand :

Por osteier fait apareil  
Li rois si grant qu'ainc le pareil  
N'ot nes Cesar ne Alixandres.  
*Cligès*, vv. 6617-6619.

[Arthur] dist qu'il le vengera de l'empereur Alix, et qu'il yra en Grece a si grosse armee pour restablir Cligès en son siege imperial que son oncle ne s'osera tenir nulle part devant luy. (*Le Livre de Alixandre*, f° 104r)

Au XV<sup>e</sup> siècle, il s'agit entre autres d'éviter d'affirmer la supériorité des « nouveaux » héros par rapport à Alexandre le Grand, un véritable idéal à atteindre. Les travaux d'Yvon Lacaze ont justement montré que « la dynastie ducale se cherchait des ancêtres dans la plus haute Antiquité et notamment dans les légendes de Troie et d'Alexandre le Grand<sup>63</sup> ». Le projet de la cour de Bourgogne de raviver les idéaux de l'Antiquité s'accorde donc mal avec la *translation studii*, où il n'est pas question de faire revivre l'Antiquité<sup>64</sup>.

Les modifications qu'a apportées le prosateur se sont avérées insuffisantes pour satisfaire les attentes de la cour, mais on remarque tout de même que la réécriture cherche moins à éteindre la « vive brese » (v. 44) des Anciens que Chrétien de Troyes. Le *topos* des « nains juchés sur les épaules des géants » que l'on décèle dans le *Cligès* en vers prend dès lors un autre sens dans le *Cligès* en prose. Dans l'article qu'il y consacre, Édouard Jauneau remarque justement que le *topos* peut illustrer des thèses opposées. Tandis que le roman du XII<sup>e</sup> siècle présente les « Modernes » comme ceux qui « voient plus loin que les Anciens<sup>65</sup> », celui du XV<sup>e</sup> siècle se rapproche davantage d'une dynamique où « les Modernes

<sup>62</sup> Voir *supra*, chapitre I, p. 32.

<sup>63</sup> Yvon Lacaze, « Le rôle des traditions dans la genèse d'un sentiment national au XV<sup>e</sup> siècle... », art. cit., p. 358.

<sup>64</sup> « [...] l'Antiquité est bien morte ; il n'est pas question de la faire revivre », écrit A. G. Jongkees (« Translatio Studii : les avatars d'un thème médiéval », dans *Miscellanea Mediaevalia in memoriam Jan Frederik Niermeyer*, Groningen, J. B. Wolters, 1967, p. 42).

<sup>65</sup> Édouard Jauneau, « Nains et géants », art. cit., p. 21.

sont et restent des nains ; les géants, ce sont les Anciens<sup>66</sup> ». Ainsi, le remanieur ne partage pas l'attitude insoumise de Chrétien de Troyes à l'endroit de la littérature antique.

Le sort que réserve le prosateur du *Roman de la Violette* au *topos* de la reverdie (ou le *topos* du renouveau printanier) – que l'on retrouve également dans le *Cligès* – offre un témoignage supplémentaire de la disparition de la force de contestation dans les mises en prose. Dans la description de la reverdie – qui, en signalant le retour de la belle saison, renvoie à l'idée de fécondité –, « la joie de la nature se trouve à l'unisson avec la joie d'aimer<sup>67</sup> », écrit Jean Frappier. Associé à la tradition lyrique<sup>68</sup>, le *topos* de la reverdie<sup>69</sup> n'a pas manqué d'exercer un attrait sur les romanciers, qui se le sont fréquemment approprié. Dans le *Cligès*, Chrétien de Troyes fait coïncider le « renouveau d'esté » (v. 6268) avec l'apparition d'une « nature en fête<sup>70</sup> », où éclosent les bourgeons et chantent les oiseaux. Le *topos* du renouveau printanier est toujours convoqué dans la mise en prose, qui reproduit assez fidèlement le passage :

Au renouveau d'esté,  
Quant flos et feuilles d'arbres issent  
Et cil oiselet s'esjoissent  
Qui font lor joie en lor latin  
Avint que Fenice un matin  
Oï chanter le rosignol.

*Cligès*, vv. 6268-6273.

Un ang et plus demoura Fenice ou lieu  
repost sans en issir, mais comme elle sentist  
le tamps resjoïr, lez vens abaissier et les  
oisillons chanter diversement et  
mellodieusement a cause des belles robez  
dont ilz veioient aux arbrez prendre livree  
dez dons de Nature, elle par ung matinet oÿ  
le rosignol chanter devant le point du jour  
et demener grant jargonnes. (*Le Livre de  
Alixandre*, f<sup>o</sup> 99r)

<sup>66</sup> *Idem*

<sup>67</sup> Jean Frappier, « Le thème de la lumière, de *La Chanson de Roland* au *Roman de la Rose* », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. XX, n<sup>o</sup> 20, 1968, p. 102.

<sup>68</sup> Nelly Andrieux rappelle que « l'évocation printanière tendrait à être assimilée aux pièces lyriques dont elle assure ordinairement le début et son attestation hors de la lyrique considérée comme un emprunt à celle-ci » (« Une ville devenue désir : la *Prise d'Orange* et la transformation du motif printanier », dans Maurice Accarie [dir.], *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Alice Planche*, Paris, Les Belles Lettres, 1984, p. 21).

<sup>69</sup> Si Madeleine Tyssens parle du « "genre" de la reverdie » (« An avril au tens pascour », dans François Pirot [dir.], *Mélanges de philologie romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière (1899-1967)*, Liège, Soledis, 1971, p. 591), Victor Frederic Koenig affirme pour sa part que « la reverdie semble donc n'avoir pas été un genre, mais plutôt un *topos*, très répandu d'ailleurs » (« Sur une prétendue reverdie de Gautier de Coinci », *Romania*, vol. XCIX, 1978, p. 256).

<sup>70</sup> L'expression est d'Armand Strubel (« L'allégorie et la description : le début du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris », dans Jean-Claude Mühlethaler, Denis Billotte et Alain Corbellari [dir.], « Rien ne m'est seur que la chose incertaine ». *Études sur l'art d'écrire au Moyen Âge offertes à Eric Hicks par ses élèves, collègues, amies et amis*, Genève, Slatkine, 2001, p. 125).

Le temps de la reverdie tel que décrit dans les *Cligès* répond aux attentes de l'auditeur/lecteur, qui se trouve en présence d'une nature féconde.

À la différence de son prédécesseur, Gerbert de Montreuil se joue de la reverdie et s'amuse à faire rimer nouvelle saison et terres stériles et dévastées plutôt qu'avec terres fécondes et régénérées. À son arrivée au château de Vergy, Gérard de Nevers constate que les terres qui l'entourent ont été ravagées. Un chevalier lui explique que la misère est telle que les champs n'ont pas été moissonnés depuis plus de trois ans (vv. 1545-1547). Le romancier procède à une inversion du *topos*, tel qu'il a circulé dans la lyrique et le roman, et transforme le printemps en une saison de malheurs et de souffrances : « Hé ! las ! tant avril et tant mai, / Font il, avons painne enduree » (vv. 1948-1949). L'éveil des sentiments amoureux qui devrait accompagner le retour de la belle saison est ici substitué par le « grant meschief » (v. 1543) qui accable les habitants de Vergy – après le passage hautement symbolique des trois années de stérilité, un écho aux trois jours infernaux précédant la résurrection du Christ. En multipliant les renversements, l'auteur du *Roman de la Violette* fait culminer la mise à mal de la tradition lyrique qu'il avait amorcée dans un épisode du début du roman. Après avoir gagé contre Gérard qu'Euriaut deviendrait sa maîtresse avant huit jours, le perfide Lisiart tente de séduire la demoiselle. Il accumule les clichés du discours lyrique : il souffre tant que son teint pâlit (v. 389), son cœur se serre dans sa poitrine (v. 390), Amour l'a frappé en plein cœur de son dard (v. 398) et son cœur le domine (vv. 456-460). Euriaut demeurera toutefois insensible aux belles paroles de Lisiart, qu'elle qualifie tour à tour de « parole gastee » (v. 449) et de « complainte / [...] si fause et si fainte » (vv. 472-473). La parole lyrique ne suscite rien de plus que l'ennui d'Euriaut : « Ester laissiés ceste riolle / Que che seroit hui mais anuis » (vv. 483-484). La stérilité des terres de Vergy rappelle donc la stérilité de la parole lyrique qu'Euriaut dénonce au début du roman.

*L'Histoire de Gérard de Nevers* insiste aussi sur la grande pauvreté des terres : « le pays d'en tour sambloit estre en guerre, car a deux lieues autour ne veoit riens labouré, fors maisons arses et brulees » (f° 30v). Jamais cependant on ne fera référence aux mois d'avril et de mai, qui dans le roman en vers servaient à

indiquer le recours au *topos* de la reverdie. En ne rattachant pas la dévastation des terres et les tourments du peuple de Vergy à l'arrivée du printemps, le prosateur ne semble pas avoir voulu retenir le détournement du lieu commun qui se produisait dans le texte en vers. La disparition du *topos* montre bien que l'obsession de Gerbert de Montreuil pour la critique de la tradition lyrique ne fait plus partie du projet poétique du remanieur qui, faut-il le rappeler, a évacué la plupart des insertions lyriques qui apparaissaient dans le texte-source, de sorte que l'« adversaire » auquel s'attaquait l'auteur de la *Violette* est tout simplement éliminé de la mise en prose.

Quoique plus modéré que Gerbert de Montreuil, Chrétien de Troyes n'hésite pas à s'approprier les *topoi* et à leur faire subir une série de distorsions. Si la reverdie qu'il propose (vv. 6268-6273) ne cherche pas à déjouer les attentes de l'auditeur/lecteur, il en va autrement de la description du *locus amœnus* qui suit immédiatement le *topos* du renouveau printanier. Aussi appelé lieu de plaisance, le *locus amœnus* est, selon Ernst Robert Curtius, « le thème principal de toute description de la nature<sup>71</sup> ». Morceau de rhétorique fort répandu dans la poésie latine<sup>72</sup>, le lieu amène se compose d'un minimum d'éléments : un arbre (ou plusieurs), une prairie et une source (ou un ruisseau). À cela peuvent s'ajouter des fleurs, le chant des oiseaux et une brise<sup>73</sup>, qui contribuent à faire de cet espace naturel rien de moins qu'un jardin paradisiaque. Le retour de la belle saison dans le *Cligès* fait naître chez Fénice le désir de profiter de la lumière d'un verger, elle qui est recluse dans la tour depuis plus d'un an (vv. 6277-6279).

Pour répondre au souhait de celle qu'il aime, Cligès transmet la demande de Fénice à Jehan, qui fait aussitôt pénétrer les amants dans le verger qu'il a aménagé. Fleuri (vv. 6320-6322), agrémenté d'un arbre et d'un pré (v. 6329), le verger du roman reprend quelques-unes des caractéristiques minimales du *locus amœnus* tel qu'on le retrouve dans la poésie latine. Le prosateur semble cependant vouloir amplifier la description et effectuer une sorte de « retour aux sources ». Il se montre d'abord beaucoup plus explicite que l'auteur du XII<sup>e</sup> siècle : le simple

<sup>71</sup> Ernst Robert Curtius, *op. cit.*, p. 317.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 319.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 317.

« vergier » du *Cligès* (vv. 6318, 6320, 6339) devient, en prose, un « vergier de plaisance » (f° 99v, 100r), ce qui ne laisse plus aucun doute quant à la présence du lieu commun dans le texte. Il insère également un long développement farci d'éléments absents du modèle en vers :

Et est ce preiel couvert de margerittez, arrousé d'un ruisseau venant dez fontaines du lieu vautis, qui cour de si bonne façon que l'eaue samble argentee, dont ces deux amans se delictent grandement a veoir ce lieu serain, privé et mieux conduit que nul autre. Ilz vont de parquet en parquet et de renc en renc visiter lez bellez flourettes, puis entrent ou praiel, et illeuc se coucent acolans et baisans l'un l'autre, acomplissans chascun la voulenté de sa partie. (*Le Livre de Alixandre*, f° 100v)

En ajoutant un point d'eau dans la description (« un ruisseau venant dez fontaines du lieu »), le remanieur vient compléter le décor du *locus amœnus* du roman de Chrétien de Troyes. Composé d'un arbre, d'un pré et d'une source, le lieu de plaisance répond donc aux principales exigences du *topos* et rattache ainsi plus clairement le roman « arthurien » à la grande tradition antique.

Le texte du XV<sup>e</sup> siècle rend conventionnel un verger qui ne l'était pas tout à fait dans le texte du XII<sup>e</sup> siècle. Chrétien de Troyes insiste en effet sur un détail qui distingue le récit des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles de la poésie<sup>74</sup> :

La sunt a joie et a delit.  
Et li vergiers est clos entor  
De haut mur qui tient a la tor,  
Si que riens nule n'i entrast  
Se par la tor sus ne montast.  
*Cligès*, vv. 6338-6342.

Lieu de plaisirs charnels – ce que tend à suggérer la mention de la *joie* et du *delit* (v. 6338)<sup>75</sup> –, le verger est généralement un espace clos dans le récit médiéval<sup>76</sup>. Tandis que le *Cligès* en vers met à l'avant-plan cette clôture de l'espace, le *Cligès* en prose se contente d'indiquer que le verger est « privé » (f° 100v) sans fournir davantage de détails. Dans le roman en vers, c'est une poire tombée de l'arbre

<sup>74</sup> Francis Gingras spécifie que « les poètes des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles ne mentionnent le plus souvent ni mur, ni porte » (*Érotisme et merveilles...*, *op. cit.*, p. 240).

<sup>75</sup> Dans son « Lexique des termes érotiques de l'ancien français », Francis Gingras précise que le mot *delit*, qui signifie « plaisir », a un « sens érotique attesté dès les premières occurrences ». Le mot *joie* peut lui aussi prendre un sens érotique et signifier la « jouissance amoureuse » (*ibid.*, pp. 504 et 507).

<sup>76</sup> Francis Gingras note des exemples de lieux de plaisance clos dans le *Roman de Thèbes*, *Le Chevalier de la Charrette*, *Le Bel Inconnu*, *Floire et Blancheflor* et le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris (voir *ibid.*, pp. 239-240).

(v. 6384) qui révélera à Bertrand – un chevalier venu chasser tout près du verger –, le délit de Cligès et Fénice, qui n’auront d’autre choix que de prendre la fuite. Au Moyen Âge, « la poire », rappelle Francis Gingras dans *Érotisme et merveilles*, « a été connotée sexuellement encore plus directement que la pomme<sup>77</sup> ». « [A]rbre de luxure<sup>78</sup> », le poirier rend le verger du *Cligès* particulièrement subversif. Il disparaît cependant de la mise en prose, qui remplace le fruit par les « parollez » de Bertrand (f° 101v).

La comparaison de quelques lieux communs dans les romans en vers et les réfections en prose met au jour la volonté des prosateurs d’« assagir » les textes-sources. Dans le *Cligès* de Chrétien de Troyes, les *topoi* de la *translatio studii* et *imperii* se posent comme une déclaration d’insoumission à l’Antiquité : les chevaliers quittent la Grèce pour se réaliser dans la Bretagne arthurienne, les Romains envient désormais l’art de Jehan et les comparaisons tournent souvent au désavantage des figures antiques. Voyant le jour dans un contexte où l’Antiquité apparaît comme un idéal à atteindre, *Le Livre de Alixandre* cherche au contraire à effacer les indices de mise à distance de la matière antique. De façon générale, on remarque que le décalage que creusent les romanciers par rapport à la tradition tend à être comblé par les prosateurs, comme en témoigne la réécriture du *topos* du *locus amœnus* dans la mise en prose du *Cligès*. Le remanieur effectue un véritable travail de remplissage et ajoute des éléments au décor afin de le rapprocher de la grande tradition antique. Plus encore, il renonce à la dimension subversive du verger du roman de Chrétien de Troyes, qui suggérerait que le lieu de plaisance était surtout un lieu de plaisirs charnels. Tandis que la poétique des romanciers se caractérise par un goût prononcé pour la distorsion, celle des remanieurs se pose davantage comme un retour aux conventions. Ainsi, la reverdie du *Cligès*, qui se conforme aux attentes de l’auditeur/lecteur, a été retenue par le prosateur. En revanche, la reverdie inversée du *Roman de la Violette* a été évacuée de la réécriture du XV<sup>e</sup> siècle.

<sup>77</sup> Francis Gingras, *Érotisme et merveilles...*, *op. cit.*, p. 237.

<sup>78</sup> Lucie Polak, « Cligès, Fénice et l’arbre d’amour », *Romania*, vol. XCIII, 1972, p. 315.

### Portraits et *ekphraseis*

Enseignée dans les arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle, la description constitue l'une des techniques caractéristiques du genre romanesque<sup>79</sup> depuis les romans d'Antiquité, qui décrivent longuement les palais, les tombeaux et les tentes, et les romans de Chrétien de Troyes, qui sont farcis de portraits<sup>80</sup>. Dans *Du Descriptif*, Philippe Hamon associe la technique de la description au « savoir-faire rhétorique<sup>81</sup> » de l'auteur, qui doit harmoniser à la part narrative la part descriptive de son œuvre, reconnue pour ralentir, voire interrompre, le récit. Douglas Kelly reconnaît que « *Cligès* is certainly Chrétien's most "rhetorical" romance<sup>82</sup> », comme en témoignent les nombreux morceaux descriptifs qui parcourent le roman du clerc champenois. Le *Roman de la Violette* se laisse lui aussi aller au plaisir de la description – « Si me voel un poi deporter / A deviser don appareil » (vv. 2807-2808) –, qui se traduit notamment par l'insertion de portraits amplifiés à l'extrême. Dans ces deux romans du Moyen Âge central, l'art de la description s'accompagne bien souvent d'une réflexion sur l'art du roman puisqu'il arrive que les descriptions servent à métaphoriser la création littéraire. Si la lecture des réécritures en prose révèle l'amputation de quelques-uns des passages descriptifs, c'est la disparition de la dimension autoréflexive qui se fait le plus sentir.

On a analysé le *topos* du *locus amœnus* dans le *Cligès*, qui suppose un certain nombre de règles que les auteurs choisissent de respecter ou de transgresser. Comme ce morceau descriptif, le portrait relève de la vaste catégorie de la description et se caractérise par un « stereotyped content<sup>83</sup> ». Dans une étude consacrée au portrait dans la littérature du XII<sup>e</sup> siècle, Alice Colby a bien montré que ce « passage obligé » du roman médiéval s'appuie sur une série de lieux communs. Il est donc généralement descendant et fait appel à ce que Catherine

<sup>79</sup> À ce propos, voir Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Genève, Slatkine, 1982 [1924].

<sup>80</sup> Voir Armand Strubel, art. cit., p. 122.

<sup>81</sup> Philippe Hamon, *Du Descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, 1993, p. 13.

<sup>82</sup> Douglas Kelly, *The Art of Medieval French Romance*, op. cit., p. 12.

<sup>83</sup> Alice Colby, *The Portrait in Twelfth-Century French Literature. An Example of the Stylistic Originality of Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, 1965, p. 23.

Blons-Pierre nomme un « code commun de la beauté<sup>84</sup> ». Les cheveux blonds<sup>85</sup> et le front clair<sup>86</sup>, par exemple, sont à retenir parmi les critères de beauté les plus courants. Dans son roman, Chrétien de Troyes propose une longue description – que l'on peut qualifier d'*ekphrasis*<sup>87</sup> – du personnage de Cligès, qui se retrouve également dans le texte en prose :

Por la biauté de Cligés retraire  
 Vueil une description faire  
 Dont molt boens sera li passages.  
 En la fleur estoit ses aages,  
 Car pres avoit .X. et .VII. anz,  
 Plus biaux estoit et avenanz  
 Que Narcisus qui desouz l'orme  
 Vit en la fonteinne sa forme,  
 Si l'ama tant quant il la vit  
 Qu'il en fu morz si com en dit  
 Por ce qu'il ne la pot avoir.  
 Molt ot biauté et pou savoir,  
 Mes Cligés en ot plus grant masse,  
 Tant com fins or le coivre passe,  
 Et plus que je ne di encor.  
 Si chevuel sembloient fin or,  
**Et sa face rose novele.**  
 Nés ot bien fet et bouche bele,  
**Et fu de si bele estature**  
**Com meuz le sot former Nature,**  
**Que en lui mist trestout a .I.**  
**Ce que parz done a chascun.**  
**En lui fu Nature si large**  
**Que trestout mist en .I. charge,**  
**Si li dona quanque li plot.**  
 Ce fu Cligés, qui en lui ot  
 Sen et biauté, largece et force.  
 Cist ot le fust o tout l'escorce,  
 Cist sot plus d'escremie et d'arc  
 Que Tristanz li niés le roi Marc,

En passant son chemin elle vey Cligés,  
 qu'elle regarda volentiers, car il estoit  
 bien façonné de toux membres, avec ce  
 qu'il estoit en la fleur de son amoureux  
 aage, c'est assavoir de XVII a XVIII<sup>88</sup> ans.  
 Mais Narcisus, qui son ombre ama en la  
 fontaine, ne fu pas plus beau de cestui  
 Cligés, **qui tant advenant estoit que les  
 beaux donz de Nature sembloient en luy  
 amassés**, et, de tant comme l'or passe la  
 coulour du cuivre, d'autretant et plus  
 excedoît Cligés lez belles formes des  
 aultres homez, comme cil qui de belle fleur  
 estoit issu. Ses crins estoient tieulx comme  
 ceux de sa mere, **sa face estoit fresce  
 comme la rose en may**, et outre plus de  
**nés, bouce, yeulx, sourcilz, front, corpz,  
 gambes et bras, estoit il tant bien tourné  
 que Nature en ung million d'hommes ne  
 sauroit advenir a en faire ung de telle  
 fourme**, n'estoit par la permission de cellui  
 Dieu a cui rien n'est impossible. (*Le Livre  
 de Alixandre*, f° 43v-44r)

<sup>84</sup> Catherine Blons-Pierre, « L'esthétique de la description des personnages chez Chrétien de Troyes », dans Aimé Petit (dir.), *La Description au Moyen Âge. Actes du colloque du Centre d'Études Médiévales et Dialectales de Lille III, Université Charles-de-Gaulle – Lille III, 25 et 26 septembre 1992, Bien Dire et Bien Apprendre*, n° 11, 1993, p. 55.

<sup>85</sup> Voir Alice Colby, *op. cit.*, pp. 33-34.

<sup>86</sup> Voir *ibid.*, p. 37.

<sup>87</sup> « Appartenait encore à la technique stylistique de la néo-sophistique la peinture (*descriptio*, *ekphrasis*) des hommes, des localités, des édifices, des chefs-d'œuvre. La poésie antique et la poésie médiévale en ont fait grand usage », écrit Ernst Robert Curtius (*op. cit.*, pp. 132-133).

<sup>88</sup> Maria Colombo Timelli précise que « l'âge de Cligès correspond à celui qui est donné par les mss. C, T, B, R (“x. et vii. anz” C, T; “xvii.” B, R), alors que les autres mss. donnent “Car pres avoit ja de .xv. anz” (v. 2745) » (« Notes au textes », dans *Le Livre de Alixandre...*, *op. cit.*, p. 176).

Et plus d'oisiaus et plus de chiens.

*Cligès*, vv. 2715-2745.

Il est vrai que quelques-uns des lieux communs que convoque la mise en prose apparaissaient déjà dans le texte en vers : la comparaison du visage à une rose<sup>89</sup> (v. 2731 ; f° 43v) et Nature en tant que maître-d'œuvre de la beauté d'une personne (ou le *topos* de la *Natura formatrix*)<sup>90</sup> (vv. 2733-2739 ; f° 43v). Mais la présence d'autres lieux communs est due à l'intervention du prosateur, qui tend à développer le portrait. En indiquant que Cligès « estoit bien façonné de toux membres » (f° 43v), le prosateur emploie une expression fréquemment utilisée pour signaler la beauté<sup>91</sup>. À la différence de Chrétien de Troyes, il se permet également de nommer plusieurs parties du corps de Cligès (« nés, bouce, yeulx, sourcilz, front, corpz, gambes et bras », f° 44r). Signe de sa tendance à l'amplification, il insistera une fois de plus sur l'exceptionnelle beauté du jeune homme : « estoit il tant bien tourné que Nature en ung million d'honnes ne sauroit advenir a en faire ung de telle fourme » (f° 44r). En allongeant sa description et en la saturant de lieux communs, le remanieur semble vouloir fournir un « portrait modèle » au lecteur, qui y retrouve les principales caractéristiques de cet art tel que l'ont pratiqué les romanciers médiévaux.

Tout en respectant le « code commun de la beauté » dont parle Catherine Blons-Pierre, les portraits du *Cligès* de Chrétien de Troyes portent le sceau de la singularité de l'auteur. Le portrait du héros éponyme s'ouvre avec une intervention du narrateur (vv. 2715-2717), qui revendique son travail de descripteur. Cette mise en scène du narrateur, qui produit une sorte de dévoilement de la mécanique descriptive, disparaît de la mise en prose, qui amorce le passage descriptif de façon beaucoup plus conventionnelle. En effet, la réécriture use d'un jeu de focalisation et fait le portrait du jeune homme à travers le regard de Fénice : « En passant son chemin elle vey Cligés, qu'elle regarda volentiers » (f° 43v). Le roman en vers clôt le portrait en comparant le héros à Tristan (v. 2744), une comparaison absente de la réécriture. Encadré d'un commentaire sur le travail de l'écrivain et d'un renvoi intertextuel à *Tristan et*

<sup>89</sup> Voir Alice Colby, *op. cit.*, p. 46.

<sup>90</sup> Voir Ernst Robert Curtius, *op. cit.*, pp. 297-298.

<sup>91</sup> Voir Alice Colby, *op. cit.*, p. 29.

*Iseut*, le portrait de Cligès ne cesse de signaler sa littéarité. Alors que le texte en vers rappelle constamment qu'il ne s'agit somme toute *que* de littérature, le texte en prose s'applique à effacer les ficelles que tire le romancier – qui ne se laisse jamais oublier – et offre une description plus « canonique ».

Cet intérêt pour les morceaux descriptifs « canoniques » est sans doute ce qui a conduit le prosateur à éliminer le curieux portrait de Soredamor que brosse Chrétien de Troyes dans son roman (vv. 807-841). Plutôt que de proposer une « peinture faite [...] sur le vif<sup>92</sup> » de la demoiselle, l'auteur champenois décrit Soredamor à travers le personnage d'Alexandre, qui reconstitue de mémoire celle qui fait chavirer son cœur. Ce n'est donc pas un narrateur qui compare les yeux de Soredamor à deux flammes (vv. 808-810) mais Alexandre, qui reproduit l'image de la jeune fille à partir du souvenir qu'il en a gardé. Dès lors, portrait et monologue intérieur se fondent ensemble pour créer une description qui s'écarte de la voie conventionnelle que cherchent tant à rejoindre les prosateurs du XV<sup>e</sup> siècle. Il était attendu de voir le remanieur ignorer ce passage et en effacer toutes les traces dans sa réécriture. Car en plus de ne pas se présenter comme un « modèle » de description, le long monologue d'Alexandre ralentit la progression du récit. D'ailleurs, après avoir consacré quelques lignes à la présentation de Fénice (f° 43r-43v), le prosateur se montre conscient de s'être écarté de la « ligne droite » du récit et ressent le besoin d'annoncer qu'il reviendra à son propos (« pour revenir a nostre propolz », f° 43v).

En abrégant considérablement le long portrait d'Euriaut du roman en vers (vv. 812-894), le prosateur du *Roman de la Violette* affiche lui aussi le souci de ne pas ralentir la course du récit. À trois reprises, il déclare ne pas vouloir s'étendre sur la description d'Euriaut : « De ses atours et vestements ne vous voel faire lonc conte » (f° 15r), « De ses abillements et atours ne vous voel faire lonc conte » (f° 15v), « De sa beaulté, de ses riches atours, ne vous feray lonc compte » (f° 15v). Les « effets de raccourci » que prend le remanieur privent cependant le passage de sa dimension ludique. Dans le roman en vers, le portrait se déploie sur le mode du jeu littéraire et apparaît comme un « portrait extrême » qui amplifie à

---

<sup>92</sup> Catherine Blons-Pierre, art. cit., p. 58.

l'excès la beauté exemplaire de l'héroïne. L'accumulation de figures littéraires appartenant à diverses traditions – qualifiée d'« effet d'humour<sup>93</sup> » par Kathy M. Krause – prend la forme d'une courte énumération dans le roman en prose. Ce qui contribuait à souligner la littérarité de la description se fait beaucoup plus timide dans le texte du XV<sup>e</sup> siècle, d'autant plus que le jeu additionnel que se permettait Gerbert de Montreuil n'est pas maintenu.

Dans le *Roman de la Violette*, la liste d'héroïnes littéraires cède la place à une succession de clichés issus de la tradition lyrique, notamment la comparaison de la bouche et du visage d'une femme à une rose :

La rose qui naist en esté,  
Quant s'aoevre la matinee,  
N'est pas si bien enluminee  
Com ele ot la bouche et la fache  
*Le Roman de la Violette*, vv. 881-884.

« Quoi de plus banalement littéraire<sup>94</sup> », écrit Kathy M. Krause à propos de cette comparaison. L'écriture du portrait annonce la tonalité ludique de l'œuvre de Gerbert de Montreuil, qui n'épargnera aucun de ses prédécesseurs. En comparant Euriaut à un grand nombre de figures littéraires, l'auteur en vient à banaliser les charmes de son héroïne. L'ajout de clichés – le teint plus lumineux qu'une rose (vv. 881-884), le teint, la gorge et le cou blancs (vv. 887-891), les joues roses (v. 888) et les mains blanches (v. 892) – sert à montrer en quelque sorte l'« épuisement » du portrait qui, à force de recourir aux mêmes formules figées, est devenu un passage descriptif vide dont s'amuse à se moquer l'auteur de la *Violette*. Le jeu du romancier du XIII<sup>e</sup> siècle n'a pas été repris dans la réfection en prose, qui préfère s'en tenir à des considérations plus générales (« tant estoit bien faitte et fourmee que en elle Dieu et nature n'avoyent riens oublyé » [f<sup>o</sup> 15v]) plutôt que de critiquer ce « passage obligé » du roman médiéval<sup>95</sup>.

Là où les portraits de *Roman de la Violette* deviennent l'occasion pour le romancier de mettre à distance ses devanciers, ceux de l'*Histoire de Gérard de*

<sup>93</sup> Kathy M. Krause, « L'héroïne et l'autorité du discours : Le *Roman de la Violette* et le *Roman de la Rose* ou de *Guillaume de Dole* », *Le Moyen Âge*, vol. CII, n<sup>o</sup> 2, 1996, p. 210.

<sup>94</sup> *Idem*

<sup>95</sup> Le portrait d'Euriaut a été analysé plus longuement dans le premier chapitre (voir *supra*, chapitre I, pp. 33-34).

*Nevers* cherchent à revenir à leur fonction descriptive première. Le portrait de Gérard dans le texte en vers (vv. 160-182) est susceptible de déjouer les attentes de l'auditeur/lecteur habitué à fréquenter les héros des romans de chevalerie. En se disant soucieux de ne pas ennuyer l'auditeur/lecteur avec une trop longue description de la beauté et du courage du protagoniste (vv. 171-174), le narrateur laisse entendre que son héros est semblable à tous ces chevaliers « conventionnels » qui circulent dans les œuvres qui ont précédé la *Violette*. Or les caractéristiques incluses dans le portrait ne sont pas celles que l'on serait porté à associer au héros chevaleresque « traditionnel ». Ainsi, pour décrire la beauté du jeune chevalier, le narrateur compare l'éclat de son teint à une rose au mois de mai (vv. 169-170), une comparaison généralement réservée aux portraits féminins. De plus, s'il ne s'étend pas sur les qualités morales de Gérard, le narrateur consacre néanmoins quelques vers à ses talents musicaux : « Mais je vous di outrement / Que chou estoit li miels cantans / Qui onques mais fust a son tans » (vv. 175-177).

La réécriture en prose travaille à réduire le décalage que présente le singulier portrait de Gérard par rapport au portrait du héros chevaleresque « traditionnel ». Le texte du XV<sup>e</sup> siècle s'en remet donc à des commentaires plus conventionnels pour décrire le personnage. Le prosateur se montre d'abord plus précis que l'auteur du XIII<sup>e</sup> siècle et donne l'âge de Gérard : « d'eage n'avoit plus de .xvii. ans » (f<sup>o</sup> 4r). Dans la mise en prose, ce n'est plus la comparaison à la rose qui sert à rendre compte de la beauté de Gérard, mais le *topos* de la *Natura formatrix* : « Dieu et nature, a le fourmer, n'y avoyent riens oublyé » (f<sup>o</sup> 4r). De la même manière, quoiqu'il précise toujours que le jeune Gérard est doué pour le chant, le prosateur ne peut s'empêcher d'énumérer quelques qualités morales et chevaleresques du personnage : « beaulté, sens, courtoisye, humilité, la hardiesse et proece » (f<sup>o</sup> 4r). Le remanieur semble avoir jugé que le portrait du roman de Gerbert de Montreuil présentait une lacune qu'il se devait de combler.

Certes, la longueur des passages descriptifs a pu poser problème aux remanieurs, qui voulaient éviter de « faire lonc conte » (*L'Histoire de Gérard de Nevers*, f<sup>o</sup> 15r). Ce sont toutefois les libertés prises par les romanciers du Moyen Âge central qui ont le plus gêné les rédacteurs du XV<sup>e</sup> siècle. Bien conscients des

codes et des règles qui régissent l'écriture du portrait, Chrétien de Troyes et Gerbert de Montreuil aspirent à se démarquer de leurs prédécesseurs et proposent une série de variations sur l'art du portrait. Alors que le premier ne cesse de rappeler la profonde littéarité des portraits de son roman, le second affiche des intentions parodiques et ébranle les conventions associées à ces morceaux descriptifs. Dans les portraits des réécritures, on observe, d'une part, l'accroissement du nombre de formules figées associées à l'écriture du portrait et, d'autre part, l'effacement de remarques qui révèlent la transgression des codes à laquelle procèdent les auteurs des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Les prosateurs préfèrent donc renouer avec les conventions plutôt que de partager l'amusement des romanciers.

Dès lors, dans les mises en prose, il s'agit davantage de fournir une image « canonique » du portrait que de se servir de la description comme stratégie autoréflexive. En donnant à lire à la fois des commentaires du narrateur sur le travail du descripteur et des jeux intertextuels avec la tradition littéraire, les portraits des romans en vers incarnent la poétique de Chrétien de Troyes et de Gerbert de Montreuil et apparaissent comme des métaphores sur l'écriture romanesque. Cette forte dimension autoréflexive n'a manifestement pas trouvé écho au XV<sup>e</sup> siècle, comme le rappelle le sort qu'a réservé le prosateur du *Cligès* à la description de la coupe d'or que promet le roi Arthur à celui qui parviendra à s'emparer du château de Windsor. Alors que le prosateur se contente de signaler que le roi « fait crier a son de trompe qu'il dourra l'endemain une coupe d'or a cellui qui fera le plus beau fait a l'assault » (f<sup>o</sup> 24v), Chrétien de Troyes, lui, succombait à la tentation de la description :

Une coupe de molt haut pris  
 Li donra de .XV. mars d'or,  
 La plus riche de son tresor.  
 Molt estoit de fin or la coupe,  
 Et qui a voir dire n'a coupe,  
 Plus la devoit l'en tenir chiere  
 Por l'uevre que por la matiere.  
 Molt est boenne la coupe d'oivre,  
 Et qui la verité descuevre,  
 Meuz que l'euvre ne que li ors  
 Valoient les pierres defors.

*Cligès*, vv. 1528-1538.

Plus qu'une simple description, ce passage se pose surtout comme une métaphore sur la création de l'œuvre de Chrétien de Troyes, qui en profite pour glisser un commentaire sur son propre art poétique. Michelle A. Freeman a bien vu que cette coupe se veut « a sort of text<sup>96</sup> ». Les mots « matiere » (v. 1534) et « uevre » (vv. 1534, 1535) dont se sert l'auteur pour décrire la coupe peuvent en effet aussi bien faire référence à l'objet qu'au roman du Champenois, qu'il désigne d'ailleurs comme « uevre » (v. 6702). Il se dessine une véritable tension entre la *matiere* et l'*oeuvre* de la coupe dans la description. Malgré sa grande valeur, ce n'est pas l'or fin (la matière) qui rend l'objet exceptionnel (v. 1531), mais le soin qui a été apporté à sa confection (l'ouvrage) (vv. 1533-1534). On peut donc affirmer que pour Chrétien de Troyes, la confection prime sur la matière. Aussi riche qu'elle puisse être, la matière ne peut se passer du travail du romancier, de cette *conjointure* qui assure à l'œuvre sa tenue.

La comparaison de la structure interne des romans en vers à celle des mises en prose révèle que les prosateurs privilégient la matière à la *conjointure*. Dans la réécriture du *Cligès*, les récits de la vie d'Alexandre et de son fils apparaissent comme deux blocs distincts. Ainsi, les sutures invisibles du roman de Chrétien de Troyes font place à un découpage de la matière narrative. En intégrant une interpolation qui aurait pu trouver sa place n'importe où dans le récit, le remanieur de la *Violette* conçoit lui aussi son texte comme une série d'épisodes qui ne sont pas nécessairement interdépendants. Les commentaires sur son art poétique que formulait Chrétien de Troyes dans la description de la tour « sans jointure » et de la coupe d'or disparaissent du *Livre de Alixandre*. Les mises en prose ne cherchent pas à donner à lire les réflexions du romancier sur son travail, mais bien des aventures, des péripéties, un récit. Plus encore, les prosateurs travaillent à offrir une image du roman « d'armes et d'amour » aux lecteurs du XV<sup>e</sup> siècle. L'écriture subversive de Chrétien de Troyes et Gerbert de Montreuil dans leurs œuvres n'a donc pas trouvé écho chez les remanieurs, qui réduisent les distances que les romanciers prenaient par rapport aux conventions.

---

<sup>96</sup> Michelle A. Freeman, *The Poetics of Translatio Studii and Conjointure...*, *op. cit.*, p. 151.

### CHAPITRE III – LES MOTIFS NARRATIFS DU MERVEILLEUX

« Le roman médiéval est caractérisé par une ouverture du sens<sup>1</sup> », écrit Christine Ferlampin-Acher, laissant ainsi entendre que le propre du genre est de poser des questions qui demeureront sans réponse, de laisser des blancs qui ne seront jamais comblés. Ingrédient essentiel de la recette romanesque médiévale<sup>2</sup>, le merveilleux se pose comme l'un des plus puissants générateurs d'« ouverture du sens ». D'étymologie latine, le mot *merveille* provient du terme *mirabilia*, qui renvoie à toute chose qui étonne. Le verbe *mirari* (« regarder avec étonnement ») appartient également à la base étymologique du mot *merveille*, dont le caractère visuel est indéniable. Francis Dubost définit la merveille comme étant « tout à la fois ce que l'œil voit (ou ce que l'oreille entend) et ce que l'esprit récusé, ou serait tenté de récuser<sup>3</sup> ».

Exemptes de logique accessible à la raison humaine, les merveilles excèdent les limites de ce que le sujet est capable de concevoir et provoquent un « ébranlement<sup>4</sup> ». « [I]nassignable<sup>5</sup> », la merveille est à distinguer du miracle, qui est « conclusif et résolutif<sup>6</sup> ». Là où les origines du merveilleux sont incertaines et suscitent de nombreuses questions, les sources du miraculeux (aussi appelé le merveilleux chrétien) se rattachent toujours à la « sphère du sacré<sup>7</sup> ». En se posant comme une manifestation divine, le miracle n'a donc pas à être expliqué<sup>8</sup>. Si le miraculeux ne provoque pas de questionnement, le fantastique, lui, « occupe le

---

<sup>1</sup> Christine Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2003, p. 326.

<sup>2</sup> Christine Ferlampin-Acher soutient que le merveilleux est l'« une des composantes essentielles qui permet au roman médiéval de se construire comme genre » (« *Artus de Bretagne* du XIV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle : *merveilles* et merveilleux », dans Emmanuel Bury et Francine Mora [dir.], *Du roman courtois au roman baroque*, Paris, Les Belles Lettres, 2004, p. 108).

<sup>3</sup> Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature médiévale (XII<sup>e</sup>–XIII<sup>e</sup> siècles) : l'autre, l'ailleurs, l'autrefois*, Paris/Genève, Honoré Champion/Slatkine, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1991, p. 76.

<sup>4</sup> *Idem*

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>6</sup> *Idem*

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>8</sup> Voir *ibid.*, p. 87.

temps de [l']incertitude<sup>9</sup> » et se fonde sur une esthétique du doute et de l'hésitation.

Le merveilleux est indissociable de l'idée de décalage, voire de rupture par rapport au système normatif de celui qui est en sa présence. Dès lors, être confronté au merveilleux qui, comme l'a souligné Daniel Poirion, « nous renvoie à un passé ou un ailleurs où ce qui se donne à voir aurait été cru<sup>10</sup> », revient à faire l'expérience de l'altérité. Pour échapper aux écueils que peut soulever l'étude du merveilleux médiéval, il est nécessaire d'aborder la question *de l'intérieur* et, comme le suggère Christine Ferlampin-Acher, de chercher à « dépister le merveilleux dans le roman lui-même<sup>11</sup> » plutôt que de s'en remettre exclusivement à des données extérieures au texte. Dégager le système normatif qui prévaut dans l'œuvre permet en effet de dépasser le stade des considérations historiques, de contourner la disparité qui peut exister entre les croyances et les attentes du lecteur médiéval et celles du lecteur moderne.

Emmanuèle Baumgartner affirme à juste titre que le merveilleux est un véritable gage de littérarité qui permet aux auteurs de revendiquer le caractère fictif de leurs œuvres :

L'intrusion du merveilleux, qui déconstruit comme à plaisir la vraisemblance du récit, montrerait ainsi combien cet univers possède ses lois propres de fonctionnement, différentes de celles de l'univers réel, et signalerait, souvent sur le mode de l'ironie, les coups de pouce que l'écrivain de fiction, l'auteur de « roman », se permet de donner dans l'image du monde qu'il redessine<sup>12</sup>.

Le merveilleux prend la forme d'un jeu et s'avère un moteur de la parodie pour Chrétien de Troyes et Gerbert de Montreuil, qui s'amusent des ambiguïtés qui entourent les merveilles et qui réécrivent en mode ludique les motifs merveilleux qui circulent dans les textes de leurs prédécesseurs. La médiévistique a bien mis au jour ces caractéristiques de l'écriture de la merveille telle que la pratiquent les deux romanciers du Moyen Âge central. Daniel Poirion définit la poétique de la

<sup>9</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1970, p. 29.

<sup>10</sup> Daniel Poirion, *Le Merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1982, p. 5.

<sup>11</sup> Christine Ferlampin-Acher, *Fées, bestes et luitons. Croyances et merveilles dans les romans français en prose (XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2002, p. 11.

<sup>12</sup> Emmanuèle Baumgartner, « Vers, prose et fiction narrative (1150-1240) », art. cit., p. 5.

merveille de Chrétien de Troyes comme un « jeu sur l'hésitation entre le naturel et le surnaturel<sup>13</sup> ». Dans une étude consacrée au merveilleux dans l'œuvre de l'auteur champenois, Lucienne Carasso-Bulow soutient qu'il « maintains an ambiguous attitude towards the pure *merveilleux* and that in several ways he plays with his reader<sup>14</sup> ». Dans sa thèse, Isabelle Arseneau s'est attachée à montrer la « distance critique à l'égard du surnaturel<sup>15</sup> » qu'observe le *Roman de la Violette*, les merveilles étant les premières cibles du dynamisme parodique qui anime l'œuvre de Gerbert de Montreuil.

En alternant entre l'ombre et la lumière, les romanciers privilégient une esthétique de l'implicite. Leur art en est un de la suggestion et du sous-entendu où toutes les informations ne sont jamais révélées à l'auditeur/lecteur, qui est sans cesse appelé à combler lui-même les blancs. C'est donc en s'amusant des ambiguïtés que suscite le merveilleux que les romans en vers génèrent une série de jeux littéraires et parodiques qui rappellent que la merveille n'est, somme toute, qu'un *récit*. Les prosateurs du XV<sup>e</sup> siècle délaissent cependant cette esthétique de l'implicite au profit d'une esthétique de l'explicite, ce qui provoque une atténuation de la force parodique des textes-sources. En effet, aux jeux intertextuels et hypertextuels mis en œuvre dans les romans de Chrétien de Troyes et de Gerbert de Montreuil se substituent le plus souvent des procédés explicatifs qui visent à clarifier ce que le texte en vers laissait brouillé, à éliminer les incertitudes que pouvaient soulever les merveilles chez l'auditeur/lecteur du XII<sup>e</sup> ou du XIII<sup>e</sup> siècle. Soucieux de ne pas laisser le lecteur dans le doute, les remanieurs chassent les ambiguïtés que veillaient à maintenir les auteurs du *Cligès* et de la *Violette* et réinterprètent les motifs merveilleux qui apparaissent dans les textes qu'ils réécrivent.

Dès lors, une analyse des différents motifs merveilleux dans les mises en prose, qui n'ont jamais fait l'objet d'un examen méthodique, s'impose. Comme l'écrit Francis Gingras, le motif est un « micro-récit<sup>16</sup> » qui se caractérise par son

---

<sup>13</sup> Daniel Poirion, *op. cit.*, p. 71.

<sup>14</sup> Lucienne Carasso-Bulow, *The Merveilleux in Chrétien de Troyes' Romances*, Genève, Droz, 1976, p. 104.

<sup>15</sup> Isabelle Arseneau, *D'une merveille l'autre...*, *op. cit.*, p. 302.

<sup>16</sup> Francis Gingras, « L'anneau merveilleux et les deux versants du désir... », art. cit., p. 164.

contenu figé. Les auteurs s’emparent de ces petites unités narratives et les façonnent à leur guise dans leurs œuvres. Il se produit ainsi des jeux d’échos entre les textes qui reprennent les mêmes motifs. Pour appartenir à la catégorie des motifs *merveilleux*, le « micro-récit » doit évidemment entretenir un rapport avec le surnaturel. Francis Dubost et l’équipe du *Thesaurus informatisé des motifs merveilleux de la littérature médiévale*<sup>17</sup> définissent le motif merveilleux comme « toute unité textuelle organisée en un couple thème / prédicat dont au moins un des termes est marqué par un contenu surnaturel ou dont la liaison prédicative crée une proposition inconcevable en regard des réalités empiriques<sup>18</sup> ». Les motifs narratifs du merveilleux que l’on retrouve dans le *Cligès* et le *Roman de la Violette* ont été répartis en trois catégories<sup>19</sup> : les personnages, les accessoires qu’ils utilisent et les lieux dans lesquels ils évoluent. Énigmatiques dans les romans en vers, les personnages font l’objet d’une élucidation dans les mises en prose, qui tendent à effacer leur caractère surnaturel. Si Chrétien de Troyes et Gerbert de Montreuil prennent plaisir à parodier les accessoires magiques, les prosateurs, gênés par leurs caractéristiques peu communes, travaillent plutôt à les rationaliser. Enfin, l’analyse des différents espaces où prennent place les aventures synthétise bien le projet poétique des remanieurs qui, en plus de préférer l’exposition à la dissimulation, cherchent constamment à proposer un roman plus conventionnel.

### **Des personnages et des merveilles : un travail d’élucidation**

La critique a souvent commenté le développement des affrontements chevaleresques dans les mises en prose. Danielle Quérue, notamment, qualifie les récits de combats, qui ont été « développés, étoffés, multipliés de façon extraordinaire au XV<sup>e</sup> siècle<sup>20</sup> », de « trait essentiel de cette production

---

<sup>17</sup> Le *Thesaurus informatisé des motifs merveilleux de la littérature médiévale* a été initié par Francis Dubost en 1994 à l’Université Paul-Valéry. Il est maintenant dirigé par Francis Gingras (Université de Montréal), Armand Strubel (Université Paul-Valéry) et Jean-René Valette (Université Paris X – Nanterre).

<sup>18</sup> Francis Gingras, « L’anneau merveilleux et les deux versants du désir... », art. cit., p. 166.

<sup>19</sup> Il s’agit des catégories qu’a forgées Isabelle Arseneau dans sa thèse (voir *D’une merveille l’autre...*, *op. cit.*, pp. 42-43).

<sup>20</sup> Danielle Quérue, « Des mises en prose aux romans de chevalerie... », art. cit., p. 179.

romanesque<sup>21</sup> ». Dans un article sur le *Cligès* en prose, Norris J. Lacy affirme que la culture à la cour de Bourgogne était « primarily a military culture<sup>22</sup> » et reconnaît que les scènes de combats du roman ont été « considerably modified and modernized<sup>23</sup> », signe de l'intérêt que portaient les ducs à de tels développements. Analysant la réécriture en prose du *Roman de la Violette*, Maciej Abramowicz conclut pour sa part à une mise en valeur des affrontements militaires<sup>24</sup>.

Cet intérêt soutenu pour les scènes de combats a visiblement orienté la transformation qu'ont subie les personnages de chevaliers entre le XII<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècle. À la fin du Moyen Âge, il n'est pas rare, pour reprendre une expression de Michel Pastoureau, de voir des chevaliers « jouer aux chevaliers de la Table Ronde<sup>25</sup> ». « Nous voyons donc les chevaliers du XV<sup>e</sup> siècle prendre les poses des personnages littéraires [...] même le cadre de la vie, le décor, imite la chevalerie qui n'a jamais existé, telle la fabrication des tables rondes<sup>26</sup> », explique Maciej Abramowicz. Dès lors, les réécritures en prose acquièrent une valeur pragmatique. Les prologues des récits remaniés annoncent par ailleurs vouloir offrir une image positive de la chevalerie. Le prologue de *L'Histoire de Gérard de Nevers*, on s'en souvient, fait allusion à la « noble chevalerye » des « predecesseurs » (f<sup>o</sup> 1v).

« Gérard de Nevers ne semble pas toujours tributaire du héros tel que l'a imaginé le roman de chevalerie<sup>27</sup> », écrit Isabelle Arseneau à propos du chevalier du *Roman de la Violette*. On a vu comment le portrait atypique de Gérard (vv. 160-182)<sup>28</sup> annonce que le romancier ne cherche pas à faire de son protagoniste un héros conventionnel, ne serait-ce qu'en insistant davantage sur ses talents musicaux que sur ses qualités héroïques (vv. 176-177). À quelques reprises

---

<sup>21</sup> *Idem*

<sup>22</sup> Norris J. Lacy, « Adaptation as Reception... », art. cit., p. 199.

<sup>23</sup> *Idem*

<sup>24</sup> Voir Maciej Abramowicz, *op. cit.*, p. 121.

<sup>25</sup> Voir Michel Pastoureau, « Jouer aux chevaliers de la Table Ronde à la fin du Moyen Âge », dans Danielle Bohler (dir.), *Le Goût du lecteur à la fin du Moyen Âge*, Paris, Éditions du Léopard d'or, 2006, pp. 65-81.

<sup>26</sup> Maciej Abramowicz, *op. cit.*, p. 23.

<sup>27</sup> Isabelle Arseneau, *D'une merveille l'autre...*, *op. cit.*, p. 119.

<sup>28</sup> Pour une analyse plus détaillée du portrait, voir *supra*, chapitre II, p. 71.

dans le roman, le chevalier de Nevers subit à nouveau le traitement parodique de Gerbert de Montreuil. Gérard est d'abord souvent désarmé et sans cheval, de sorte qu'il demande fréquemment qu'on lui prête des armes (vv. 1748-1749, 5496-5497). À une occasion, il s'empare des « armes d'un mort chevalier » (v. 4457) qu'il n'a même pas eu à affronter. Plus encore, il n'hésite pas à se présenter comme un chevalier sans renom : « Voir, je ne sui de nul renon ; / Gerart m'apielent el païs / Dont je sui issus et naïs » (vv. 2967-2969).

Lorsque Gérard affronte Galeran, l'auteur compare les deux adversaires à Roland et à Fernagus (vv. 1980-1981), deux héros épiques. Le premier renvoie évidemment à *La Chanson de Roland* et tous deux apparaissent dans la *Chronique* du Pseudo-Turpin. Cette comparaison pourrait servir à mettre en évidence les vertus chevaleresques des personnages de la *Violette*, mais le romancier du XIII<sup>e</sup> siècle préfère désamorcer le potentiel héroïque du combat. Pendant leur spectaculaire bataille, Gérard et Galeran se retrouvent étendus sur le sol, où ils demeurent longtemps :

Ensi andoi li chevalier  
Jurent el champ sans orillier,  
Tant k'il ont reposé lor vainnes  
Et qu'il ont repris lor alainne.  
*Le Roman de la Violette*, vv. 1957-1960.

Le curieux commentaire du vers 1958 met au jour la distance qu'entend prendre Gerbert de Montreuil par rapport au monde de la chevalerie : l'inconfort (réel) du combat se réduit ici à être privé d'oreiller ! Cette tendance à prendre ses distances par rapport à la chevalerie se confirme un peu plus loin lorsque Gérard fait fi d'une importante règle, soit l'interdiction de porter des coups aux chevaux<sup>29</sup>. Lors de son affrontement contre Méliatir, Gérard abat le cheval de son adversaire : « Au destrier a colpé le col / Aussi comme fuelle de col / Li chevaus chiet et cil trebuche » (vv. 5564-5566). En mettant en évidence la grande violence du métier des armes, le romancier choisit de s'attaquer à la part la plus « noire » de la chevalerie et renonce à en faire un objet d'idéalisation.

---

<sup>29</sup> « On ne doit pas porter de coup au cheval », explique Marie-Luce Chênerie (*Le Chevalier errant...*, *op. cit.*, p. 312).

Or le projet qui occupe la cour de Bourgogne est précisément d'idéaliser de la chevalerie. Selon Aimé Petit, « [l']image que la littérature de Bourgogne trace généralement du chevalier est celle d'un être idéal, doté de toutes les perfections<sup>30</sup> ». Puisqu'il s'agit de célébrer les vertus chevaleresques des « anciens », le prosateur ne peut plus se permettre de dépeindre une chevalerie problématique. Dès lors, il s'applique à se détourner de la voie qu'a empruntée Gerbert de Montreuil pour redonner à Gérard la stature d'un héros de roman de chevalerie conventionnel. D'abord, rien n'indique que Gérard de Nevers est un chevalier sans renom, au contraire. L'interpolation (f° 85r-90r) que donne à lire la réécriture du XV<sup>e</sup> siècle insiste justement sur la réputation de Gérard alors que Denise de la Lande lui raconte avoir dit à son ami qu'elle ne « savoye au monde plus preu, plus bel ne plus sage chevalier que il estoit, excepté le bel damoiseil de Nevers » (f° 86v). Il n'est ainsi pas étonnant de constater que la mise à distance des codes du roman de chevalerie à laquelle procède l'auteur de la *Violette* en vers ne prédomine plus dans le texte du XV<sup>e</sup> siècle. Aucune allusion à un oreiller – un substantif qui était probablement appelé par la rime dans le roman en vers – ne vient briser le rythme et le ton du combat entre Gérard et Galeran : « Tant sacherent et boutterent ly ungs l'autre que a terre tous deux s'abatirent. Ung heure ly ungs estoit dessus, l'autre desoubz » (f° 36r). Si Gérard tue aussi le cheval de Méliatir dans la mise en prose, cela ne semble qu'une preuve supplémentaire de sa grande puissance plutôt qu'une méconnaissance des règles d'or de la chevalerie : « Le cop fu sy grant et tant pesant, ou Gerart avoit toute force employee, qu'il vint dessendant come fourdre sur le col du cheval Melyatir tant qu'il luy coppa tout jus, et fu force a Melyatir de tomber par terre, luy et son destrier » (f° 105v). Le prosateur cherche donc constamment à vanter les mérites du chevalier, à grandir ce « héros » qui multiplie les exploits.

Le « redressement » du personnage du chevalier auquel procède le remanieur de la *Violette* entraîne aussi une redéfinition du rapport au merveilleux. Parmi les nombreux adversaires qu'affrontera Gérard, on retrouve Brudaligan, un inquiétant géant anthropophage qui a ravagé le château « Bien Asis » (v. 4686),

---

<sup>30</sup> Aimé Petit, « L'activité littéraire au temps des ducs de Bourgogne... », art. cit., p. 61.

devenu depuis son passage le château des « Illes Pertes » (v. 4699)<sup>31</sup>. La description du géant qu'offre Gerbert de Montreuil reprend plusieurs des éléments du portrait gigantesque qu'a relevés Francis Dubost<sup>32</sup> : Brudaligan est d'une taille colossale (« Que bien ot douze piés de lonc », v. 4956) et il possède un armement particulier. Faite de peau de serpent (« Armés estoit d'un cuir molt chier, / Qui fu de le piel d'un serpent », vv. 4857-4858), sa cote d'arme n'est pas sans rappeler l'animalité de Harpin de la Montagne, le géant contre lequel se bat Yvain dans *Le Chevalier au Lion*<sup>33</sup>, qui porte une « pel velue » (v. 4217) et se comporte comme une bête : « Si brait et crie comme tors » (v. 4222). Les traits animaliers que partagent Brudaligan et Harpin invitent à la lecture intertextuelle. Alors que le géant du *Chevalier au Lion* utilise un « pel » (v. 4193) pour se défendre contre Yvain, celui de la *Violette* emploie plutôt un « tibel » (v. 4914) et fait écho à Rainouart, le curieux géant du *Cycle de Guillaume d'Orange*. « Reconnaissable à l'arme singulière qu'il porte constamment avec lui (le "tinel"), le colosse est confiné aux cuisines et s'oppose, en cela, au héros guerrier<sup>34</sup> », écrit Isabelle Arseneau.

Le jeu parodique amorcé par l'auteur de la *Violette* gagne en puissance lorsque Gérard s'empare du « tibel » de Brudaligan, qu'il préfère soudainement à son épée : « Gerars a la machue prise, / Puis a l'espee el fuerre mise » (vv. 4924-4925). Il s'agit d'un renversement par rapport au *Chevalier au Lion*, par exemple, où Yvain vient à bout de Harpin de la Montagne grâce à son épée (vv. 4230-4238). En mettant entre les mains de Gérard une arme semblable à celle de Rainouart, Gerbert de Montreuil écrit la scène de combat entre un chevalier et un

---

<sup>31</sup> « COMBAT\_SURNATUREL » (« Un combat mortel ou non, entre des êtres surnaturels et/ou des humains »), « GÉANT\_ANTHROPOPHAGE » (« Un géant se nourrit de chair humaine ») et « PEUPLES\_MONSTRUEUX » (« Des caractéristiques monstrueuses sont attribuées à un groupe ou à un individu »), *Thesaurus informatisé des motifs merveilleux de la littérature narrative médiévale*, dir. Francis Gingras, Armand Strubel et Jean-René Valette.

<sup>32</sup> Voir Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale...*, *op. cit.*, p. 587.

<sup>33</sup> Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au Lion* ou *Le Roman d'Yvain*, édition et traduction de David F. Hult, Paris, Librairie Générale Française/Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1994.

<sup>34</sup> Isabelle Arseneau, *D'une merveille l'autre...*, *op. cit.*, p. 117.

être surnaturel sur le mode ludique. Ce faisant, il affirme sa « volonté de rabaisser ces personnages au statut initialement (trop) élevé<sup>35</sup> »

Les indices intertextuels qui affleurent dans la *Violette* tendent à disparaître de la mise en prose. Quoique la taille de Brudaligan soit toujours démesurée (« .xv. piés avoit de longheur », f<sup>o</sup> 95v), aucun indice d’animalité – qui renforçait la relation intertextuelle que le roman de Gerbert de Montreuil entretenait avec *Le Chevalier au Lion* – n’a résisté à la réécriture, qui se contente de décrire le géant comme un être « moult grant et hideux a veoir » (f<sup>o</sup> 91r). Délaissant la dimension intertextuelle, le prosateur privilégie la valorisation du chevalier à la parodie de la scène de la bataille, de sorte que l’on rappelle sans cesse que l’adversaire de Gérard, « vertueulx chevalier » (f<sup>o</sup> 95r), est particulièrement inquiétant : « ung jayant grant et orrible » (f<sup>o</sup> 92v), « le jayant cruel et orrible » (f<sup>o</sup> 93r), « l’orrible jayant » (f<sup>o</sup> 93v). Pour valoriser le héros, le remanieur se permet d’ailleurs d’ajouter un commentaire, où Gérard est décrit comme un « home de hault affaire », « grant et fort et bien taillyé de tous membres » (f<sup>o</sup> 93v).

Dans un article qu’elle a consacré au dérimage de *Richard sans peur*, Élisabeth Gaucher observe que dans les romans mis en prose, le merveilleux sert surtout de « cadre nécessaire à l’héroïsation<sup>36</sup> ». « Les rencontres avec des *serpents* ou des géants ont moins pour fonction d’introduire l’irrationnel dans le récit, que de révéler le courage du héros<sup>37</sup> », écrit-elle. Ces deux remarques peuvent s’appliquer à l’*Histoire de Gérard de Nevers*, qui utilise le géant pour faire de Gérard un meilleur chevalier. Là où le texte-source livrait un portrait problématique du chevalier, la réécriture le range catégoriquement du côté des héros qui appellent l’admiration, ce que conforte sa présence dans le titre du roman. Le nom de Gérard apparaît d’ailleurs dans 43 des 53 rubriques (81 %) du manuscrit *B*. Dans la mise en prose, Gérard de Nevers devient un héros univoque qui incarne les idéaux chevaleresques plutôt que d’en suggérer le déclin.

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>36</sup> Élisabeth Gaucher, « *Richard sans peur*, du roman en vers au dérimage... », art. cit., p. 125.

<sup>37</sup> Élisabeth Gaucher, *La Biographie chevaleresque...*, op. cit., p. 140.

Certes, le prosateur a retenu le géant pour mieux faire briller le chevalier, mais il n'en demeure pas moins que l'on décèle un certain malaise par rapport à cette figure surnaturelle. Comme le relève Francis Dubost,

Le géant monstrueux incarne parfaitement la notion d'altérité fantastique dans ce qu'elle peut avoir d'ambigu et de troublant, puisque les différences que l'on renie comme inhumaines s'inscrivent cependant sur un fond de ressemblance avec l'humaine nature [...]<sup>38</sup>.

Les ambiguïtés associées au géant semblent toutefois poser problème au XV<sup>e</sup> siècle. En effet, le remanieur ressent le besoin d'expliquer par une raison physiologique l'anthropophagie de Brudaligan et de l'attribuer à une maladie : « La raison pour coy il fait, je le vous diray. Il est verité que il est passionné d'une maladye moult merveilleuse » (f<sup>o</sup> 91r-91v). On fera même allusion à la cruelle maladie du géant à deux autres occasions (f<sup>o</sup> 91v), signe de l'importance que le remanieur accordait à cette précision. Grâce à cet ajout, les « contours » du géant sont mieux délimités : la part insaisissable de Brudaligan est appelée à être évacuée dans la mise en prose, où il souffre désormais d'une pathologie. La discrétion de l'auteur de la *Violette*, qui s'amuse à intégrer un personnage de géant anthropophage à son roman, cède donc la place à la volonté d'élucidation du prosateur, qui ne peut s'empêcher de rationaliser cette figure appartenant au « personnel-type du merveilleux<sup>39</sup> ».

Comme on l'a observé pour le géant, la volonté d'élucidation et de clarification qui anime le prosateur peut se traduire par l'ajout d'explications. Il arrive cependant que le remanieur procède tout simplement à l'effacement des traces du merveilleux, comme en témoigne le traitement réservé à Euriaut. Le *Roman de la Violette* de Gerbert de Montreuil s'applique à faire de l'héroïne une figure ambiguë. Tout en fournissant des détails généalogiques concrets – il précise qu'Euriaut est la nièce du comte de Montfort (vv. 5736-5742) – il accumule les « détails d'appartenance féérique<sup>40</sup> » et laisse toujours l'auditeur/lecteur douter de la véritable nature de l'héroïne du roman. Après avoir perdu sa gageure contre Lisiart, Gérard quitte la cour en compagnie d'Euriaut.

<sup>38</sup> Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale...*, op. cit., p. 569.

<sup>39</sup> Isabelle Arseneau, *D'une merveille l'autre...*, op. cit., p. 81.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 112.

Tout juste arrivés dans la forêt, un « serpent » (v. 1033) surgit et fait jaillir des flammes de sa gueule (v. 1036). En voyant le dragon s'approcher, Euriaut a une réaction pour le moins étonnante : « Sire, merchi ! / Pour Diu, fuiés vous ent de chi ! / Que je voi venir un dyable » (vv. 1041-1043). En ordonnant à Gérard de s'échapper de la sorte, Euriaut ne semble pas se préoccuper de son propre sort et laisse entendre qu'elle saura se défendre contre la bête. La mise en prose évite de tels sous-entendus. Certes, la jeune fille encourage toujours Gérard à prendre la fuite (« se tost ne vous garés et que de cy ne vous fuyés, impossible vous est que par elle ne soyés devourés », f° 20v-21r), mais elle sait que la mort l'attend : « Quant est de moy, puis que morir me couvient, gaires ne me chault soit par vous ou par la beste estre devouree. Car je voy bien que par aultre maniere ne puis eschapper » (f° 21r). Ainsi, rien dans le texte en prose ne suggère qu'Euriaut pourrait survivre aux attaques du dragon grâce à des aptitudes exceptionnelles.

Incapable d'abandonner son amie alors que le danger est aussi grand, Gérard achève la bête avant de quitter la forêt. Désespérée d'avoir perdu celui qu'elle aime, Euriaut s'évanouit sous un peuplier blanc (« aubiel », v. 1112) et sa « chars blanche » (v. 1115), qui devient très pâle, lui donne une allure cadavérique. Ces deux indices, qui colorent la scène de blanc, tendent à renforcer l'appartenance d'Euriaut au monde féérique<sup>41</sup>. Lorsque le duc de Metz découvre Euriaut étendue à côté du dragon que Gérard a abattu, « [h]e sees what appears to be a *fée* sitting under a tree awaiting the arrival of a knight to whom she will offer herself<sup>42</sup> ». Ce qui rapprochait la jeune fille du monde de la féerie disparaît cependant de la réécriture en prose. Euriaut est « moult pale et descoulouree » (f° 22v), mais on n'insiste jamais sur la *blancheur* de sa chair. De la même manière, elle « chey par terre pasmee » (f° 22v) sans que la présence d'un peuplier *blanc* ne soit signalée.

<sup>41</sup> « [L]a note dominante de la féerie demeure le blanc », écrit Laurence Harf-Lancner (*Les Fées au Moyen Âge : Morgane et Mélusine, la naissance des fées*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1984, p. 91).

<sup>42</sup> Kathy M. Krause, « The Material Erotic : The Clothed and Unclothed Female Body in the *Roman de la Violette* », dans Chris Perry (dir.), *Material Culture and Cultural Materialisms in the Middle Ages and Renaissance*, Turnhout, Brepols, coll. « Arizona Studies in the Middle Ages and the Renaissance », 2001, p. 32.

En parsemant son roman de touches de féerie, d'« effets de merveilleux<sup>43</sup> », l'auteur de la *Violette* entend mettre à nu la fée « traditionnelle » qui circule dans les lais et les romans courtois, comme en témoigne le récit qu'Euriaut fera de sa vie au duc de Metz. Pour décourager le duc de l'épouser, la jeune fille lui fait savoir qu'elle est une « femme legiere » (v. 1199) dont il ne veut certainement pas s'approcher. Fille d'un « caretier » (v. 1201), ancienne compagne d'un voleur de grands chemins (v. 1203), le passé « fictif » d'Euriaut n'a donc rien de reluisant. Or le narrateur n'interviendra jamais pour déterminer si le récit de la pucelle est vrai ou faux. Comme le propose Isabelle Arseneau, « il joue des ambiguïtés et laisse entendre que, sous ces pucelles *faées* qui offrent leur corps, sans trop de scrupule, aux heureux chevaliers qui les surprennent nues à la fontaine, se cachent peut-être de simples femmes aux mœurs (trop) légères<sup>44</sup> ». Ce désamorçage du merveilleux ne prend plus place dans la mise en prose, qui évite constamment de s'aventurer sur le terrain de la féerie.

Vers la fin du *Roman de la Violette*, Gérard obtient par hasard des nouvelles d'Euriaut par l'entremise d'un chevalier, qui lui raconte que le duc de Metz a, deux ans auparavant, trouvé « en un parfont boschage / La plus biele creature / Que onques mais formast nature » (vv. 5137-5139). La « beauté supranaturelle<sup>45</sup> » de la femme, de même que sa présence dans un lieu reculé propice aux aventures surnaturelles<sup>46</sup>, montrent que le romancier fait toujours planer l'ombre de la fée. Cohérent, le texte en prose gomme à nouveau ces marqueurs de surnaturel, ces « effets de merveilleux » : le chevalier ne se prononce pas sur l'exceptionnelle beauté d'Euriaut et la décrit comme une simple « femme espaysye » (f° 100v). La lecture parallèle du texte-source et de la réécriture fait apparaître deux façons d'aborder le personnage. Gerbert de Montreuil fait d'Euriaut un personnage équivoque dont les nombreuses zones ombragées ne seront pas éclaircies. Le prosateur, en revanche, choisit l'univocité et élimine les ambiguïtés que pouvaient soulever les indices de féerie. En

<sup>43</sup> Isabelle Arseneau, *D'une merveille l'autre...*, *op. cit.*, p. 171.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>45</sup> Laurence Harf-Lancner, *Les Fées au Moyen Âge...*, *op. cit.*, p. 89.

<sup>46</sup> « Frontière incertaine de deux mondes qui n'existent pas l'un sans l'autre, la forêt devait tout naturellement offrir son décor à une aventure placée sous le signe du surnaturel », écrit Laurence Harf-Lancner (*ibid.*, p. 87).

l'ancrant en quelque sorte dans la réalité bourguignonne et en en faisant la fille du comte de Savoie – la Bourgogne, on le sait, entretenait des liens privilégiés avec la Savoie<sup>47</sup> –, il avoue préférer modifier la généalogie d'Euriaut plutôt que de se laisser entraîner dans le jeu du romancier du XIII<sup>e</sup> siècle.

Moins les « effets de merveilleux » qui entourent les personnages sont nombreux, moins le prosateur ressent le besoin de modifier le texte-source, ce que confirme l'épisode consacré à la sorcière du *Roman de la Violette*, où une part du ludisme du texte original est conservée. En plus de s'en prendre aux figures du chevalier et de la fée, Gerbert de Montreuil se propose, avec Gondrée, de mettre en scène une sorcière déchu. Celle qui est qualifiée de « desloiaus sorchiere » (v. 505) fait d'abord l'objet d'un portrait terrifiant qui insiste sur sa figure « laide et obscure » (v. 504)<sup>48</sup>. À sa grande laideur s'ajoute l'infanticide qu'elle a commis (v. 514). En mentionnant également qu'elle est née d'un père brigand (v. 507) et d'une mère pécheresse (vv. 508-509), l'auteur suggère que la « maïstresse » d'Euriaut (v. 502) est un personnage particulièrement inquiétant qui saura user des sortilèges les plus malfaisants<sup>49</sup>. Il est d'ailleurs précisé qu'elle dépasse Thessala et Brangien, les deux femmes à l'origine des philtres magiques du *Cligès* et du roman de *Tristan* (vv. 518-519).

Bien que tout permettait à l'auditeur/lecteur de se croire en présence d'une sorcière aux dons exceptionnels, Gerbert de Montreuil s'appliquera très vite à déjouer les attentes et fera de Gondrée une version pour le moins affadie de Médée, connue dans la tradition pour avoir elle aussi commis un infanticide. La célèbre sorcière du *Roman de Troie*<sup>50</sup> se distingue par ses nombreux pouvoirs :

Trop iert cele de grant saveir.  
Mout sot d'engin, de maïstrie,  
De conjure, de sorcerie ;  
Es arz ot tant s'entente mise  
Que trop par iert saive e aprise ;  
Astronomie e nigromance

<sup>47</sup> Pour plus de détails, voir *supra*, chapitre I, p. 25.

<sup>48</sup> « FEMME\_HIDEUSE » (« Un personnage féminin fait l'objet d'un portrait terrifiant »), *Thesaurus informatisé des motifs merveilleux...*, *op. cit.*

<sup>49</sup> « SORCIÈRE\_MAGICIENNE » (« Des pouvoirs magiques sont attribués à une femme »), *ibid.*

<sup>50</sup> Benoît de Saint-Maure, *Le Roman de Troie : extraits du manuscrit Milan, Bibliothèque ambrosienne, D55*, édition et traduction d'Emmanuèle Baumgartner et François Vielliard, Paris, Librairie Générale Française/Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1998.

Sot tote par cuer dé s'enfance.  
*Le Roman de Troie*, vv. 1216-1222.

Le passage permet de mesurer l'étendue des dons de Médée, qui relèvent autant de la magie que des enchantements ou des sortilèges. À l'opposé, l'auteur de la *Violette* procède à une « réduction »<sup>51</sup> de la figure de la sorcière et se limite à décrire Gondrée comme une maîtresse dans l'art de l'« engien » (vv. 518, 643). La réduction, qui provoque une banalisation de la merveille<sup>52</sup>, fait partie des fonctions de la parodie dégagées par Isabelle Arseneau dans sa thèse de doctorat. En banalisant sa sorcière, Gerbert de Montreuil la situe du côté de la ruse plutôt que de celui des enchantements. Ne pouvant plus user de « conjure » ou de « sorcerie » comme les sorcières de jadis, Gondrée se tournera vers des moyens beaucoup plus triviaux pour arriver à ses fins.

Alors qu'elle s'apprête à prendre son bain, Euriaut révèle à Gondrée qu'elle porte sur son corps un signe (« saing », v. 598) singulier que Gérard lui a fait promettre de ne pas montrer (vv. 595-603). Désireuse d'en savoir davantage sur cette mystérieuse marque, Gondrée décide d'épier la demoiselle. Elle ne peut cependant pas profiter d'une meilleure ressource que son « percheoir » (v. 638) pour connaître le secret de la jeune fille. C'est en perçant la cloison qui la sépare d'Euriaut en train de prendre son bain que la « vieille pugnaise » (v. 551) découvre la violette. Le prosateur ne semble pas avoir été gêné par cette sorcière à la vrille, qui n'a en fait aucun pouvoir surnaturel. Comme dans le roman en vers, la Gondrée de la réécriture est « moult laide » (f<sup>o</sup> 9r) et a tué ses deux enfants (f<sup>o</sup> 9r). En mentionnant qu'elle sait de « sorcheryes [...] autant ou plus que oncques avoit fait Ascarot » (f<sup>o</sup> 9r) – une comparaison absente du texte original –, le prosateur crée des attentes chez le lecteur, qui anticipe une efficace et redoutable sorcière. Or c'est pourvue d'une « tarelle » (f<sup>o</sup> 11v) que Gondrée « percera » le secret d'Euriaut dans l'*Histoire de Gérard de Nevers*. Là comme dans le texte-source, les pouvoirs de la sorcière n'ont absolument rien de surnaturel et ne laissent affleurer aucun mystère. Une illustration du manuscrit *B* montre d'ailleurs avec

<sup>51</sup> « S'attachant à « réduire » la matière à laquelle il s'en prend, le parodiste fournira à son auditeur/lecteur l'occasion de mesurer l'étendue des pouvoirs de sa sorcière », écrit Isabelle Arseneau (*D'une merveille l'autre...*, op. cit., p. 114).

<sup>52</sup> Voir *ibid.*, p. 276.

éloquence l'impuissance de Gondrée, qui n'effectue rien de plus qu'un travail de menuiserie<sup>53</sup>. Puisqu'elle est immédiatement banalisée dans le roman en vers et que son potentiel merveilleux n'est jamais appelé à se développer, Gondrée n'a pas posé problème au remanieur, qui y a certainement vu davantage une vieille traîtresse rusée qu'une sorcière.

Dans la réécriture, plusieurs indices confirment cette tendance du prosateur à renforcer le rôle de traîtresse qu'assume Gondrée dans le récit. Au moment de la présenter, il insiste sur sa « faulseté » (f° 9r), qui est réitérée par la série de qualificatifs qui se rattachent au personnage. Gondrée apparaît tour à tour comme une « faulse vielle » (f° 8r, 10r, 10v, 11r, 11v, 13r), une « tres orde vielle » (f° 9v, 10v), une « vielle punaise » (f° 10r), une « desloyale vielle » (f° 11r, 12r) et une « male vielle » (f° 11v). S'il est précisé que la vieille s'y connaît en « sorcheryes », ce ne semble que pour faire savoir au lecteur que le personnage est particulièrement rusé. Les rubriques, quant à elles, ne cessent de souligner la trahison que machine la maîtresse d'Euriaut : « *la faulse vielle qui tray sa maistresse* » (f° 8r), « *Comment la faulse vielle tray* » (f° 11r). Fidèle à lui-même, le prosateur élucide les motivations du personnage et remplit un blanc laissé par Gerbert de Montreuil. Dans le texte en prose, on ressent le besoin d'expliquer pourquoi la sorcière déchue cherche à attirer l'opprobre général sur Euriaut. Maciej Abramowicz fait remarquer que la « méchanceté "génétique" »<sup>54</sup> de la vieille cède la place à un « calcul »<sup>55</sup> : « Moul't fort prist a regarder le conte, sy pensa que tel service luy feroit dont a tous jours mais le tenroit come sa mere ou sa femme espouzee » (f° 9r-9v). La mise en prose rappelle constamment au lecteur que Gondrée, qui trahit Euriaut, n'est qu'une vieille mégère menaçante qui cherche à éloigner Gérard de son amie.

Chacun à leur façon, Gerbert de Montreuil et Chrétien de Troyes, pour reprendre une expression de Milan Kundera, travaillent à « déchirer le rideau<sup>56</sup> » derrière lequel se cachait le merveilleux. Tandis que le premier met en scène des

<sup>53</sup> Bibliothèque royale de Belgique, *Bibliothèque virtuelle de la Bibliothèque royale de Belgique* (manuscrit en ligne [B] du *Roman de la Violette* en prose), f° 11, p. 28 numérique.

URL : [http://lucia.kbr.be/multi/ms\\_9631Viewer/imageViewer.html](http://lucia.kbr.be/multi/ms_9631Viewer/imageViewer.html)

<sup>54</sup> Maciej Abramowicz, *op. cit.*, p. 123.

<sup>55</sup> *Idem*

<sup>56</sup> Voir Milan Kundera, *Le Rideau*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006 [2005], pp. 114-115.

personnages dont le potentiel merveilleux est constamment miné, le second intègre des personnages qui *créent* des merveilles. Avec Jehan et Thessala, le maître champenois se propose en effet d'infiltrer les coulisses du merveilleux afin d'en dévoiler les mécanismes. La réécriture des personnages de Jehan et de Thessala, qui se posent comme des figures d'auteur dans le texte-source, participe de l'évacuation de la dimension autoréflexive qui caractérisait le roman en vers.

Bien que Jehan appartienne à une classe populaire et qu'il soit le serf de Cligès, Chrétien de Troyes n'hésite pas, comme l'a souligné Per Nykrog, à en faire un héros<sup>57</sup>. « L'écrivain a voulu manifestement nous présenter Jean comme un personnage expérimenté, qui possède et qui exerce la pleine maîtrise de son art<sup>58</sup> », affirme Jacques Stiennon dans un article paru en 1968. Les commentaires qui valorisent le travail de l'ouvrier abondent dans le roman. D'abord présenté comme « .I. ovrier / Qui merveilles taille et deboisse » (vv. 5312-5313), Jehan réalise des œuvres supérieures à celles des Anciens (vv. 5323-5325). Il apparaît ensuite comme un maître dans l'art de fabriquer des sépultures (vv. 6029-6031 et 6045-6047). Plus encore, rien ne saurait porter atteinte à son travail, toujours bien scellé et impossible à *desjoindre* (vv. 6079-6082).

Le prosateur insiste quant à lui beaucoup moins sur la qualité du travail de l'architecte. Ainsi, lors de sa première apparition dans le texte, il se présente comme une version moins éclatante du personnage « d'origine », et il est simplement décrit comme un « machon et entailleur » (f° 83v). Rien non plus n'indique que ses œuvres sont exceptionnelles au point de susciter l'envie des Anciens. Enfin, aucune précision n'est donnée quant à la beauté et la solidité de la sépulture qui accueille Fénice. Entre le XII<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècle, le point focal se déplace : Jehan l'artisan du roman de Chrétien de Troyes devient surtout Jehan le serf de Cligès dans la mise en prose. Dans le roman en vers, par exemple, le tombeau qui accueille Fénice avait déjà été fabriqué par l'ouvrier – qui comptait le réserver à des reliques – avant que Cligès ne lui fasse part de son besoin

---

<sup>57</sup> « C'est un serf, presque un esclave, mais totalement dévoué à Cligès son maître et idéalisé comme aucun autre représentant des classes populaires dans les romans de Chrétien. C'est un héros », écrit Per Nykrog à propos de Jehan (*op. cit.*, pp. 83-84)

<sup>58</sup> Jacques Stiennon, « Histoire de l'art et fiction poétique dans un épisode du *Cligès* de Chrétien de Troyes », dans *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, Gembloux, Duculot, 1968, p. 696.

(vv. 6008-6013). Dans la mise en prose, en revanche, Jehan ne se met au travail qu'après avoir entendu la requête de Cligès (f° 84r-84v), comme s'il était impossible qu'un artiste travaille sans avoir été mandaté. À ce propos, Jane Taylor explique que « the system of values operating in the Burgundian universe in not one of art for art's sake<sup>59</sup> ».

C'est précisément cette idée de l'« art pour l'art » qui s'efface dans la réécriture. Dans le texte en prose, il est clairement énoncé que l'homme a construit le « manoir » (f° 85v) pour s'affranchir de Cligès, son maître :

[...] et avec ce avoit il trouvé ce lieu vaulté de prime face, si n'avoit eu a faire sinon a agencyr et a y faire besongnes soubtillez pour soi racheter une fois du servage ou il estoit, ce a quoy il est maintenant parvenu, car son intencion est tournée a bon effect (*Le Livre de Alixandre*, f° 85v).

Jehan avait donc une « intencion » bien définie avant d'entreprendre la construction de l'« habitacle » (f° 85v). En ne se prononçant pas sur les motivations de l'architecte, le narrateur du texte en vers laissait entendre que la tour ne constituait qu'une occasion pour l'artiste d'exprimer tout son talent. Dans la mise en prose, la précision des intentions de l'ouvrier s'accompagne d'un changement dans la nature du travail qu'il accomplit.

On peut dire avec Per Nykrog que Jehan n'est rien de moins qu'un « espri[t] créateu[r]<sup>60</sup> ». En le faisant travailler à partir d'un lieu déjà existant, *Le Livre de Alixandre* réduit cependant la place accordée à la créativité du personnage, de sorte qu'il s'agira moins de concevoir un tout nouvel espace que d'améliorer ce qui était déjà en place ou, pour reprendre le vocabulaire du prosateur, d'« agencyr » (f° 85v). Dans le *Cligès*, Jehan se montrait capable, par son art, de faire naître ce qui n'existait pas. Maître de l'illusion, l'architecte, qui peut autant dissimuler des portes que construire un verger à l'apparence naturelle (vv. 6320-6335), se pose comme un magicien qui « gives us what we cannot have in reality<sup>61</sup> ». À la lecture de la mise en prose, où l'homme est plus un simple ouvrier qu'un mystérieux créateur, il devient davantage difficile de rapprocher l'artisan du romancier qu'à la lecture du texte-source. Dans le *Cligès*, le

<sup>59</sup> Jane H. M. Taylor, art. cit., p. 187.

<sup>60</sup> Per Nykrog, *op. cit.*, p. 84.

<sup>61</sup> Peter Haidu, *Aesthetic Distance in Chrétien de Troyes...*, *op. cit.*, p. 102.

personnage fait partie des stratégies autoréflexives que développe Chrétien de Troyes. La réécriture tend pour sa part à réduire le rôle de l'homme à celui d'adjuvant qui, grâce à ses réalisations, participe au dénouement du récit.

L'autoréflexivité du *Cligès* se manifeste tant à travers la figure de l'architecte qu'à travers Thessala<sup>62</sup>, un personnage par lequel Chrétien de Troyes révèle aussi sa propre pratique. À deux reprises, les manœuvres de la duègne de Fénice sont à l'origine d'un important changement de focalisation que le narrateur ne manquera pas d'accentuer. La fête suivant le mariage entre Fénice et Alis est brusquement interrompue dans le roman par la description de la préparation du premier philtre par Thessala :

Li dui empeoreor ensemble  
 Que li mariages assemble,  
 Et la joie el palés comence.  
 Mais n'i vueil fere demorance  
 A parler de chascune chose :  
 A Thessala, qui ne repose  
 De poison fere et atorer,  
 Vueil ma parole retourner.  
*Cligès*, vv. 3197-3204.

Ainsi, les célébrations, qui se déroulent en quelque sorte à l'« avant-scène », sont abandonnées pour permettre une entrée dans les « coulisses », où la maîtresse met tout son savoir à profit. Le même procédé est repris lorsque vient le temps de concocter la deuxième « poison » (v. 5692). Tous les gens du palais, qui croient que Fénice est morte, sont profondément désespérés. Très vite cependant le narrateur coupe court à la scène pour mieux attirer l'attention sur Thessala, en train de brasser le breuvage qui sera servi à Fénice :

Einc nules genz tel duel ne firent  
 Com lors ot par tout le palais.  
 La parole de[l] duel vos lais,  
 S'orroiz que Thessala porchace  
 Qui la poison destrempe et brace.  
*Cligès*, vv. 5688-5692.

Ces changements de focalisation permettent non seulement l'accès à l'atelier de la duègne, mais aussi à celui du romancier.

---

<sup>62</sup> « SORCIÈRE\_MAGICIENNE » (« Des pouvoirs magiques sont attribués à une femme »), *Thesaurus informatisé des motifs merveilleux...*, op. cit.

La recette du premier breuvage du *Cligès* peut en effet se lire comme la recette romanesque qu'exécute Chrétien de Troyes. Michelle A. Freeman a bien vu que « [t]he making of the philter is not a matter of a brief incantation, but rather of an entire day's work which requires careful application of a complicated skill<sup>63</sup> ». Thessala fait subir plusieurs opérations – « trible » (v. 3205), « fist batre » (v. 3208), « destremper » (v. 3208) – aux différents ingrédients qu'elle mélange. En se présentant comme un acte calculé qui requiert minutie et précision, la préparation du breuvage peut se lire comme un commentaire sur la pratique du romancier, qui apporte un soin particulier à la composition de son œuvre. Le philtre se veut de surcroît l'incarnation de la *conjointure* si chère à l'auteur champenois. Selon Michelle Freeman, Thessala « does not simply add one to another, but, since the mixture is *clers* and well filtered, she makes one ingredient adhere to and blend with the other<sup>64</sup> ». Ainsi, « she performs a *conjointure* of her own<sup>65</sup> ». L'insistance sur la limpidité du breuvage (v. 3209), où les ingrédients doivent parfaitement se mêler les uns aux autres, rappelle inévitablement la poétique de l'écrivain, qui lie subtilement les différentes parties de son roman pour en faire un tout bien soudé.

Force est de constater que la dimension autoréflexive du *Cligès* en vers est évacuée de la réécriture en prose. Si le premier changement de focalisation que provoquait Thessala n'est plus aussi appuyé dans le texte du XV<sup>e</sup> siècle – il est seulement précisé que « nous vendrons a parler de Thessala » (f<sup>o</sup> 53r) –, le second est tout simplement supprimé. Le rôle de « personnage en coulisse » que tient la maîtresse dans le roman en vers n'est ainsi pas conservé. Dès lors, l'association entre les manipulations du personnage et celles de l'écrivain s'affirme de moins en moins. Abrégée, la préparation du premier philtre ne renvoie plus à l'idée de *conjointure*. Délaissant les indications sur la limpidité du breuvage, le prosateur ne s'intéressera qu'à son goût.

On ne retrouve donc plus la réflexion sur la fiction que nourrissait Chrétien de Troyes dans son roman. Diana L. Murphy a bien vu que le *Cligès*

---

<sup>63</sup> Michelle A. Freeman, *The Poetics of Translatio Studii and Conjointure...*, *op. cit.*, p. 119.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>65</sup> *Idem*

porte sur « the illusory nature of fiction itself<sup>66</sup> ». En intégrant des créateurs d'illusions, le romancier met en scène sa pratique et souligne le caractère fictif de sa propre œuvre. Derrière le merveilleux se cache toujours un maître d'œuvre qui en tire les ficelles, semble dire l'auteur champenois, qui s'amuse ainsi de l'artificialité de ce qu'il propose à l'auditeur/lecteur. Le prosateur du XV<sup>e</sup> siècle affiche très peu d'intérêt pour cette dimension de l'œuvre de Chrétien de Troyes, de sorte que la plupart des indications qui permettraient de rapprocher le romancier de Jehan et Thessala ont été élaguées. De roman sur la fiction, le texte du XII<sup>e</sup> siècle tend à devenir, au XV<sup>e</sup> siècle, un récit plus conventionnel sur les aventures et les amours d'Alexandre et de Cligès.

L'analyse du « personnel-type » du merveilleux (le géant, la fée, la sorcière) révèle le malaise du prosateur du *Roman de la Violette* à l'égard des « effets de merveilleux » qui entourent les personnages. Puisque son caractère surnaturel était déjà plutôt faible (voire inexistant) dans le texte-source, Gondrée ne subit que de légères modifications entre le XIII<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècle. En revanche, le géant Brudaligan, qui souffre d'une maladie dans la réécriture, et Euriaut, qui n'est plus du tout associée à la figure de la fée, font l'objet d'une rationalisation qui les rend de moins en moins mystérieux. L'élimination de ces « effets de merveilleux » fait tomber à plat la parodie qui avait cours dans le roman original, où l'auteur se servait de ses personnages pour critiquer ses prédécesseurs. On remarque l'atténuation de la force parodique dans le traitement réservé à Gérard de Nevers – un personnage plus ou moins associé au merveilleux –, qui n'est plus le chevalier problématique de l'original, mais aussi dans la scène de combat entre Gérard et Brudaligan, qui a désormais pour fonction de « grandir » le héros plutôt que de le ridiculiser. De la même manière, Euriaut, privée de la part féérique que lui conférait l'œuvre en vers, ne permet plus de révéler ce qui se cache sous les fées qui circulent dans les lais et les romans courtois et devient, avec sa généalogie modifiée, un personnage à teneur plus « historique » que « fictive ». Dans les mises en prose, il s'agit donc d'évacuer la fiction plutôt que de travailler à la « déplier » et à la mettre à nu, comme en témoignent les personnages de Jehan

---

<sup>66</sup> Diana L. Murphy, art. cit., p. 74.

et Thessala dans *Le Livre de Alixandre*, qui n'assument plus le rôle de figures d'auteur que leur avait attribué Chrétien de Troyes au XII<sup>e</sup> siècle.

### **De merveilleux accessoires : efficacité et rationalisation**

Dans une étude sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge, Edmond Faral mentionne plusieurs accessoires qui portent en eux des merveilles : « Comme les objets d'art, comme les armes, les vêtements et les étoffes ont souvent une origine et une histoire merveilleuse<sup>67</sup> ». Le merveilleux a infiltré la sphère des accessoires dont se servent les personnages pour accomplir une action qui nécessite le recours au surnaturel. Chrétien de Troyes et Gerbert de Montreuil ne se sont pas contentés d'exploiter passivement le potentiel merveilleux que possédaient ces accessoires magiques, et ont choisi de s'attaquer aux fonctions que ceux-ci étaient censés assumer. Moteurs de la parodie dans les romans en vers, les accessoires tendent à être rationalisés dans les mises en prose, qui s'intéressent d'abord à l'efficacité de ces objets.

Edmond Faral a remarqué que la plupart des objets qui circulent dans le corpus narratif médiéval « doivent leur caractère exceptionnel aux circonstances de leur fabrication<sup>68</sup> ». De la même manière que les plus belles et les plus rares étoffes sont « considérées comme d'origine orientale<sup>69</sup> », une corrélation est souvent établie entre les vertus des armes des chevaliers et leur origine lointaine. Dans le roman de *Cligès*, le héros éponyme se présente à son combat contre le duc de Saxe sur un cheval arabe blanc (v. 3976) avec un écu en « os d'olifant » (v. 3979) qui se démarque des écus « traditionnels ». Tout blanc, sans couleur ni peinture, l'écu de Cligès est infaillible : « Tel qu'il ne brise ne ne fent » (v. 3980). Le prosateur ne conserve cependant pas les précisions sur l'armure de Cligès et concentre toute son attention sur le combat : « Quant les deus chevaliers se voient prestz de commencer les armes, chascun ampoigne la lance » (f<sup>o</sup> 64r). Le caractère hors du commun et infaillible de cet écu semble donc avoir gêné le prosateur, qui gomme les traces merveilleuses de l'arme.

<sup>67</sup> Edmond Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*, Genève/Paris, Slatkine Reprints, 1983 [1967], p. 345.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 342.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 345.

Cette tendance à l'effacement se répète dans la réécriture en prose du *Roman de la Violette*, qui élimine une longue digression consacrée à l'épée Fine Guerre (vv. 1771-1829). Dans son roman, Gerbert de Montreuil retrace l'histoire de l'épée que Gérard utilise pour se défendre contre Galeran. Celle-ci aurait appartenu au roi de la cité de Bagdad, qui l'aurait tirée d'une rivière après qu'elle y soit demeurée 61 ans. En se limitant à indiquer que Gérard ceint une « moult belle et bonne » épée, « la millieur que on seust querre » (f° 34r), le prosateur renonce à mettre de l'avant les origines mystérieuses de l'arme et remplace l'histoire extraordinaire de l'épée par un bref commentaire sur son efficacité.

La suppression du passage rend compte de l'inconfort du prosateur par rapport au résidu merveilleux de l'épée. De plus, elle entraîne la disparition de plusieurs jeux intertextuels. En convoquant à la fois le *Conte du Graal* et les romans arthuriens en prose, la séquence consacrée à l'épée Fine Guerre appelle une lecture intertextuelle<sup>70</sup> et permet au romancier de se positionner par rapport à ses prédécesseurs. On peut supposer que cette forte dimension intertextuelle n'a pas trouvé écho chez le prosateur du XV<sup>e</sup> siècle, qui n'a peut-être pas reconnu les sources auxquelles s'alimente le romancier du XIII<sup>e</sup> siècle. L'évacuation de la digression, un passage qui ralentit le cours des aventures, rappelle également que le remanieur privilégie l'économie du récit. Pour Gerbert de Montreuil, qui construit son récit à partir d'emprunts à une sorte de « bibliothèque du merveilleux<sup>71</sup> », l'épée sert de prétexte à un jeu intertextuel. Le remanieur évite quant à lui de conserver les traces merveilleuses et intertextuelles de l'épée, qu'il réduit à un simple accessoire qu'utilise Gérard pour vaincre Galeran. Tant la mise en prose du *Cligès* que celle du *Roman de la Violette* se gardent d'inscrire les armes dans un rapport au merveilleux. Dans ces textes du XV<sup>e</sup> siècle, l'efficacité de l'arme n'est plus associée à son origine lointaine et mystérieuse.

---

<sup>70</sup> Voir la thèse d'Isabelle Arseneau pour une analyse complète des échos intertextuels donnés à lire dans l'histoire de l'épée Fine Guerre (*D'une merveille l'autre...*, *op. cit.*, pp. 174-176).

<sup>71</sup> L'expression est empruntée à Elisabeth Gaucher (« La parodie du fantastique dans *Richard sans peur* », dans Francis Gingras, Françoise Laurent, Frédérique LeNan et Jean-René Valette [dir.], « *Furent les merveille pruvees et les aventures truvees* », *Hommage à Francis Dubost*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 254).

On a déjà montré que la réécriture du *Roman de la Violette* proposait une version réduite du portrait d'Euriaut<sup>72</sup> qui, dans le roman en vers, prend la forme d'une *ekphrasis*. En voulant à tout prix éviter de « faire lonc conte » (f° 15r) – une formule d'abrègement que le narrateur répète à trois reprises au cours du passage descriptif (f° 15r, 15v) –, le portrait en prose se défait non seulement d'une série de références intertextuelles<sup>73</sup>, mais il tait également le potentiel merveilleux de la tenue de l'héroïne. Dans la *Violette*, Gerbert de Montreuil « prend un curieux plaisir à [...] allonger la description<sup>74</sup> » du manteau qui recouvre les épaules d'Euriaut et multiplie les « effets de merveilleux ». Ainsi, chaque petite fleur qui orne l'étoffe du manteau d'Euriaut renferme une clochette invisible : « K'il ot en chascune flourete / Atachie une campenete / Dedans, si que riens n'i paroît » (vv. 846-848). Avec la description des vêtements d'Euriaut disparaissent, dans la réfection en prose, les clochettes invisibles, qui signalaient une forme de surnaturel. Surtout, Euriaut ne possède plus cette broche singulière ayant appartenu à Florence de Rome que lui avait remise sa tante, Marguerite de Hongrie (vv. 821-882, 826-828).

Au-delà des pierres précieuses qui l'ornent (v. 820), c'est la fonction protectrice de la broche d'Euriaut qui en fait un objet magique<sup>75</sup> : « Qui l'a au col, chou est la somme, / Ja par homme n'ert vergondee » (vv. 823-824). Grâce à cette broche, Euriaut est assurée de demeurer protégée du *vergondeage*, qui est à rattacher, précise Kathy M. Krause, à une forme de déshonneur<sup>76</sup>. Or la broche ne remplit visiblement pas ses promesses et Euriaut n'a d'autre choix que d'utiliser sa force physique pour se défendre face de Méliatir, qui menace de la violer (vv. 3977-3985). Ce qui devait être le support de pouvoirs magiques, devient dès lors ce que Max Lüthi nomme un « motif tronqué », soit un « element that, while not entirely lacking a function, remains unconnected in one or another essential

<sup>72</sup> Voir *supra*, chapitre II, pp. 69-70.

<sup>73</sup> Voir *supra*, chapitre I, pp. 33-34.

<sup>74</sup> Isabelle Arseneau, *D'une merveille l'autre...*, *op. cit.*, p. 171.

<sup>75</sup> « MAGIE\_OBJET » (« Un objet est la source (ou le support) de pouvoirs magiques ») et « SAUF\_CONDUIT » (« Un objet permet d'échapper à divers périls »), *Thesaurus informatisé des motifs merveilleux...*, *op. cit.*

<sup>76</sup> Voir Kathy M. Krause, « L'héroïne et l'autorité du discours... », *art. cit.*, p. 207.

respect<sup>77</sup> ». La présence de cette broche dysfonctionnelle participe du courant parodique qui traverse l'œuvre de Gerbert de Montreuil, qui s'amuse à empêcher le potentiel merveilleux du bijou de se réaliser.

Comme on l'a observé pour les armes des chevaliers, le résidu merveilleux de la broche semble avoir gêné le prosateur, qui choisit d'ignorer l'objet. Ce choix témoigne aussi du souci de l'efficacité du rédacteur du XV<sup>e</sup> siècle, qui privilégie des accessoires « dynamiques » – les armes, par exemple – à un accessoire « éteint » comme l'est cette broche inutile qui, somme toute, ne modifie en rien le déroulement du récit. Tandis que Gerbert de Montreuil introduit un objet magique dysfonctionnel pour mettre à mal le merveilleux et en faire dérailler la mécanique, le prosateur se montre davantage intéressé par l'efficacité des accessoires. Impuissant, le bijou n'a donc pas su trouver sa place au sein du texte remanié.

À la différence de la broche, la violette dessinée sur le sein droit d'Euriaut<sup>78</sup> se pose comme un élément crucial dont le récit ne peut se passer. Le *Roman de la Violette* appartient à un ensemble de textes narratifs que Gaston Paris a nommé le « cycle de la gageure<sup>79</sup> ». Dans ces récits,

[...] un homme se porte garant de la vertu d'une femme à l'encontre d'un autre homme qui se fait fort de la séduire ; par suite d'apparences trompeuses, la femme semble avoir en effet cédé au séducteur, mais enfin son innocence est reconnue<sup>80</sup>.

S'il veut remporter la gageure, le « séducteur » dont parle Gaston Paris doit fournir une preuve qui confirme qu'il a bel et bien obtenu les faveurs de la femme. Dans l'œuvre de Gerbert de Montreuil, c'est grâce à un stratagème mis en œuvre par Gondrée, la *maïstresse* d'Euriaut (v. 502), que Lisiart découvre la marque imprimée sur le sein de la jeune fille. Il s'en sert donc pour remporter la gageure qu'il avait faite avec Gérard, qui vantait justement la loyauté de son amie (vv. 231-233). En déclarant avoir fait *tout son bon* (vv. 963-968) d'Euriaut, Lisiart

<sup>77</sup> Max Lüthi, *The European Folktale: Form and Nature*, traduction de John D. Niles, Philadelphie, Institute for the Study of Human Issues, coll. « Translations in Folklore Studies », 1982, p. 61.

<sup>78</sup> « SIGNE\_CORPS » (« Un signe est inscrit dans la chair d'un personnage »), *Thesaurus informatisé des motifs merveilleux*, *op. cit.*

<sup>79</sup> Gaston Paris, art. cit.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 481.

provoque la perte de Gérard, qui doit lui céder le comté de Nevers. Kristin L. Burr a raison de soutenir que la violette « provides the impetus for action in the romance and is the source of Euriaut's misfortunes<sup>81</sup> ». Elle agit en effet comme un véritable catalyseur : tous les obstacles auxquels sont confrontés Gérard et Euriaut au cours du roman n'auraient pas existé sans la découverte de cette tache singulière.

La violette sur le sein d'Euriaut fait évidemment surgir le souvenir de la rose sur la cuisse de Liénor du *Roman de Guillaume de Dole* de Jean Renart, auquel le roman de Gerbert de Montreuil fait directement écho. La tonalité ludique du *Roman de la Violette* le distingue toutefois de son prédécesseur et on remarque qu'« [à] l'opposition traditionnelle du “vermeil” et du blanc se substitue celle, beaucoup moins courante, entre l'indigo de la violette et le sein blanc d'Euriaut<sup>82</sup> » :

Ja mes nuls hom qui parler puisse  
Ne verra si fete merueille  
Come de la rose **vermelle**  
Desor la cuisse **blanche** et tendre.  
*Le Roman de la Rose* ou de  
*Guillaume de Dole*, vv. 3362-3364.

Et voit sor sa destre mamiele  
Une violete nouvele  
**Inde** paroir sor la car **blanke**.  
*Le Roman de la Violette*, vv. 648-650.

Bien conscient de la tradition, Gerbert de Montreuil travaille à en proposer une variation qui trahit une fois de plus son dessein parodique. « Dans l'herbier de l'imaginaire lyrique, la rose a depuis longtemps fait fortune<sup>83</sup> », écrit Brigitte Cazelles dans un article qui compare les caractéristiques de la rose à celles de la violette. Tandis que la rose est étroitement associée à la *fin'amors*<sup>84</sup>, la violette renvoie plutôt à la « simple amourette<sup>85</sup> ». Dans la tradition lyrique, la violette a donc davantage été rattachée au ludisme que la rose.

Ainsi, Gerbert de Montreuil s'amuse à mettre au jour la fleur tatouée sur la peau de l'héroïne. Ce qui ne dépassait jamais le stade du récit dans le roman de

<sup>81</sup> Kristin L. Burr, « Re-Creating the Body : Euriaut's Tale in *Le Roman de la Violette* », *Symposium : A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. LVI, n° 1, 2002, p. 4.

<sup>82</sup> Isabelle Arseneau, *D'une merueille l'autre...*, *op. cit.*, p. 133.

<sup>83</sup> Brigitte Cazelles, « La rose et la violette », *Poétique*, vol. XVII, 1986, p. 405.

<sup>84</sup> *Ibid.*, pp. 417-418.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 417.

Jean Renart (la rose est décrite, mais elle n'est jamais vue) s'offre ici au regard de Gondrée, puis de Lisiart<sup>86</sup> :

A lués mis son oel au pertruis ;  
 Sa damoisele esgarde el baing,  
 Et tantost a coisi le saing,  
 Et voit sor sa destre mamiele  
 Une violete nouvele  
 Inde paroir sor la car blanke.  
 La vielle vit cele samblanche,  
 Molt par li vint a grant merveille. [...]  
 Li quens i met son oel et voit  
 Desor sa destre mamelete  
 Indoier cele violete

*Le Roman de la Violette*, vv. 645-652 ; 665-667.

Dans ce passage, qui met en scène la double vision de Gondrée et de Lisiart, l'auteur développe un important champ lexical de la *vue* – « oel » (vv. 645, 665), « esgarde » (v. 646), « coisi » (v. 647), « voit » (v. 648, 666), « vit » (v. 651) – qui se veut une réponse aux merveilles « auditives » de *Guillaume de Dole*, où il s'agit d'« oïr dire sanz veoir » (v. 3374)<sup>87</sup>.

Bien qu'elle se donne à voir, cette merveille conserve une part d'insaisissabilité en taisant son origine. Dans son *Index des motifs narratifs*, Anita Guerreau-Jalabert ne recense qu'une occurrence du motif nommé « Birthmarks » (T 563)<sup>88</sup>, qui apparaît dans le lai du *Bisclavret* de Marie de France<sup>89</sup>, où les filles d'une femme qui a trahi son mari sont « esnasees » (v. 314). Si le roman de Gerbert de Montreuil multiplie les non-dits, le lai de Marie de France explique le signe particulier que portent les filles d'un lignage par la trahison sexuelle de leur mère. À l'inverse du lai, le roman s'applique à envelopper la marque d'Euriaut d'un mystère qui ne sera jamais dissipé. Quoique la mise en prose retienne la violette pour assumer une fonction diégétique, elle semble éprouver un certain malaise à l'idée de mettre la fleur indigo à l'avant-plan.

<sup>86</sup> « Au récit de la rose Gerbert substitue la vision, et la connaissance, de la violette », écrit Kathy M. Krause (« L'héroïne et l'autorité du discours... », art. cit., p. 216).

<sup>87</sup> À ce propos, voir Isabelle Arseneau, « Oïr dire sanz veoir. La merveille comme prétexte à la narration dans les romans dits réalistes », dans Francis Gingras (dir.), *Motifs merveilleux et poétique des genres au Moyen Âge*, Paris, Garnier, à paraître.

<sup>88</sup> Anita Guerreau-Jalabert, *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, Genève, Droz, 1992, p. 202.

<sup>89</sup> Marie de France, *Bisclavret* dans *Lais*, édition de Karl Warnke et traduction de Laurence Harf-Lancner, Paris, Librairie Générale Française/Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1990.

Alors que le texte en vers se présente dès le prologue comme le « Roumanch de la Violette » (v. 45), le texte en prose cherche à se détourner de la violette d'Euriaut pour se concentrer sur le personnage de Gérard de Nevers, qui donne son nom au titre de la réécriture. Certes, l'*explicit* du manuscrit *A* du roman de Gerbert de Montreuil inclut Gérard et désigne l'œuvre comme « li Roumans de Gerart de Nevers et de la Violette », mais aucun des quatre *explicit*s n'écarte la violette :

Chi define li Roumans de Gerart de Nevers  
et de la **Violette** qui fu escriis l'an de  
l'incarnation Nostre Signour Jhesu Crist  
Mil. cc. et. iiij. xx. et quatre el moys de  
fevrier.

*Le Roman de la Violette*, ms. *A*.

Ci fenist li Romans de la **Violette**  
Qui si estoit et pure et net.  
*Le Roman de la Violette*, ms. *B*.

Cy fine le Rommant de la **Violette**.  
*Le Roman de la Violette*, ms. *C*.

Amen. Explecit le Roment de la **Violette**.  
*Le Roman de la Violette*, ms. *D*.

C'est le caractère indélébile de ce dessin de violette tatoué sur le sein droit de l'héroïne qui en fait un indicateur de surnaturel. La fleur indigo traverse, du prologue à l'*explicit*, le roman de Gerbert de Montreuil. Dans le roman du XV<sup>e</sup> siècle, en revanche, la violette n'infiltré que les épisodes où elle infléchit le cours de l'action – la découverte de la marque par Gondrée et Lisiart (f<sup>o</sup> 11r-12r) et le moment où Lisiart affirme à la cour avoir vu une violette sur le sein d'Euriaut (f<sup>o</sup> 17v) – et disparaît des désignations paratextuelles de l'œuvre.

On peut dire avec David J. Wrisley que le texte en prose cherche par là à se défaire de ce qui est « playful and problematic about romance<sup>90</sup> ». Le substantif « enseigne » (f<sup>o</sup> 11r, 11v, 12r) est d'ailleurs plus fréquemment employé que le substantif « vyolette » (f<sup>o</sup> 11v). Quand Gondrée aperçoit le sein droit d'Euriaut, par exemple, c'est une « enseigne [...] en samblant d'une vyolette » (f<sup>o</sup> 11v) qui suscite son émerveillement, soit une marque qui *ressemble* à une violette, qui en a la *semblance*. En moyen français, le mot *enseigne* renvoie à tout signe matériel, indice, trace concrète ou marque<sup>91</sup>. La façon dont la violette d'Euriaut est

<sup>90</sup> David J. Wrisley, art. cit., p. 129.

<sup>91</sup> Sens donnés par le *Dictionnaire du Moyen Français*  
URL : <http://www.atilf.fr/dmf/>

présentée laisse entendre que Gondrée voit simplement une tache de naissance, une trace, à la forme particulière.

La *semblance* sur laquelle insiste d'entrée de jeu la mise en prose clarifie ce qui était brouillé dans le roman en vers, où on décrivait d'abord la marque comme une violette fraîchement éclos (v. 649) *avant* de parler de sa « samblanche » (v. 651). À première vue, la marque d'Euriaut correspond en tout point à une véritable violette. L'effacement partiel de la violette réduit, donc, l'aura mystérieuse qui l'entourait dans le roman en vers, mais il élimine également le rapport intertextuel au *Roman de la Rose* ou de *Guillaume de Dole* qu'énonçait dès son prologue le texte du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>92</sup>, signalant une fois de plus que la mise en prose ne partage pas la dimension intertextuelle et hypertextuelle de son modèle.

L'écriture parodique de l'auteur de la *Violette* se laisse à nouveau saisir lorsque Gérard est très mal en point à la suite de son combat contre Galeran. Sous les ordres d'Aigline, le chevalier est transporté au château de Vergy pour être soigné au moyen d'un « onghement » (v. 2119)<sup>93</sup> qui est conservé dans une boîte odorante (vv. 2119-2220). Cet épisode fait surgir le souvenir du *Chevalier au Lion* où, pour mettre fin à la démence d'Yvain, la Dame de Noroison enduit le chevalier d'un onguent magique (vv. 2964-2973, 2991-3005) qui appartenait à « Morgue la sage » (vv. 2952-2953). Gerbert de Montreuil prend cependant ses distances par rapport au roman de Chrétien de Troyes. S'il permet la guérison complète d'Yvain dans *Le Chevalier au Lion* (vv. 3002-3005), l'onguent voit son efficacité réduite dans la *Violette* et ne parvient pas à refermer les plaies les plus profondes : « Mais les grans [plaies] ouvertes se tinrent » (v. 2126). Non content d'avoir limité les pouvoirs du remède, le romancier procède également à une christianisation de la merveille et associe les vertus de l'onguent au surnaturel chrétien plutôt qu'à la féerie : « Tel **vertu** a et tel **miracle** / Que quant ses plaies li ont ointes, / De tels i a qui sont rejointes » (vv. 2123-2125). Poursuivant son

<sup>92</sup> Dans son prologue, Gerbert de Montreuil annonce un « Roumanch de la Violette » (v. 45) qui prouve hors de tout doute son intention de répondre au « Romans de la Rose » (v. 11) de Jean Renart.

<sup>93</sup> « GUÉRISON\_OBJET » (« Un objet permet une guérison inattendue ») et « MAGIE\_OBJET » (« Un objet est la source (ou le support) de pouvoirs magiques »), *Thesaurus informatisé des motifs merveilleux...*, *op. cit.*

désamorçage, il évite enfin de reconduire l'association entre médecine et féminité<sup>94</sup> et donne à la « gent » (v. 2129) du château, plutôt qu'à Aigline, le rôle d'appliquer l'onguent sur les plaies de Gérard.

Cette double mise en question des pouvoirs féminins et de l'onguent est évacuée de la réécriture en prose, qui n'attribue pas la guérison de Gérard à un onguent miraculeux. Plutôt que de désamorcer le merveilleux comme le faisait Gerbert de Montreuil, le prosateur demeure vague quant à la façon dont Gérard a été soigné : « Puis par tout le corps le fist viseter toutes ses playes et les appareillier de tout ce que mestier luy fu » (f° 38v). « Viseter » et « appareillier » sont deux termes « neutres » qui n'entretiennent aucun rapport avec le surnaturel. Certes, Aigline soigne le comte de Nevers dans la mise en prose, mais elle ne le fait pas grâce à des moyens exceptionnels. Il ne s'agit donc plus de conserver le merveilleux pour le mettre à mal ; il s'agit de l'évacuer, d'en effacer les traces pour rechercher une plus grande rationalisation.

Dans le *Cligès* de Chrétien de Troyes, Thessala recourt à ses onguents<sup>95</sup> à deux reprises : avant (vv. 5984-5987) et après (vv. 6216-6219) que Fénice est mise au tombeau. Le texte du XV<sup>e</sup> siècle ne mentionne pas que la servante enduit d'« un molt precios uingnement » (v. 5985) les plaies de Fénice avant qu'elle ne soit placée dans sa sépulture. Le désir de rationalisation que laisse entrevoir l'élimination du premier onguent est réitéré un peu plus loin. Quoique la mise en prose spécifie cette fois que ce sont les « onguemens » (f° 98v) de Thessala qui permettent la guérison de Fénice, l'ajout de plusieurs détails rend compte d'une volonté d'« encadrer » la présence du merveilleux et de le rapprocher de la médecine, moins énigmatique. On insiste d'abord sur les connaissances médicinales de la duègne : « se ma maistresse pouoit jusques cy venir pour moy medeciner, elle scet tant bien le stille de medecine qu'il n'est mire au monde qui en sçache plus d'elle » (f° 98v). Le texte-source se montrait beaucoup plus imprécis à ce chapitre et ne cherchait pas à convaincre outre mesure

<sup>94</sup> À ce propos, voir le chapitre intitulé « L'amour-médecin » dans *Érotisme et merveilles* de Francis Gingras (*op. cit.*, pp. 433-453).

<sup>95</sup> « GUÉRISON\_OBJET » (« Un objet permet une guérison inattendue ») et « MAGIE\_OBJET » (« Un objet est la source (ou le support) de pouvoirs magiques »), *Thesaurus informatisé des motifs merveilleux*, *op. cit.*

l'auditeur/lecteur des compétences de la maîtresse de la jeune fille : « Et neporquant, s'il poet estre / Qu'avec vos fust çaienz ma mestre, / Cele me feroit tote sainne » (vv. 6197-6199). La réécriture en prose porte également une attention particulière à la conclusion de l'épisode. Dans le *Cligès*, la servante promet que Fénice recouvrera la santé avant quinze jours (vv. 6233-6234), mais aucun commentaire n'explicite la guérison complète de la demoiselle, qui demeure sous-entendue. Le texte en prose est pour sa part beaucoup plus explicite et fait savoir que Thessala a tenu sa promesse : « au XIII<sup>e</sup> jour Fenice fu saine et entiere » (f<sup>o</sup> 98v). En clôturant une séquence que Chrétien de Troyes laissait ouverte, le prosateur manifeste le besoin de confirmer l'efficacité de la médecine de la duègne, dont les remèdes peuvent certes guérir – ce qui n'a rien de surnaturel – mais certainement pas ramener à la vie la « fausse morte ».

En plus de guérir l'épouse de l'empereur d'Allemagne à l'aide de ses onguents, Thessala concocte deux breuvages qui provoqueront respectivement l'illusion de l'amour charnel<sup>96</sup> et celle de la mort<sup>97</sup>, motifs plus « directement » merveilleux que décline le roman médiéval depuis les premiers romans de *Tristan*. Procédant à une « détristanisation<sup>98</sup> », Chrétien de Troyes répond ainsi au célèbre philtre qui a provoqué la perte des amants de Cornouailles dans les romans de *Tristan*. Dans son *Roman de la Violette*, Gerbert de Montreuil reprend à son tour le motif du philtre : Gérard de Nevers ingère en effet un breuvage trompeur préparé par la duègne d'Aiglente, une jeune fille qui ne sait plus comment s'attirer les bons sentiments du chevalier. À l'instar du clerc champenois, Gerbert de Montreuil s'attache à dénoncer le statut problématique du motif du philtre magique, tel qu'on le décline depuis les romans tristaniens.

Obsédé par la matière tristanienne<sup>99</sup>, l'auteur du *Cligès* fait subir une série d'opérations de transformation au philtre tel qu'il se donnait à lire dans les romans de *Tristan*. « Chrétien de Troyes s'attaquera au philtre non pas en l'éliminant,

<sup>96</sup> « ENCHANTEMENT\_MALÉFIQUE » (« Un personnage est victime d'un enchantement ») et « IMPUISSANCE\_OBJET » (« Un objet empêche une relation sexuelle »), *Thesaurus informatisé des motifs merveilleux...*, *op. cit.*

<sup>97</sup> « MORT\_APPARENTE » (« Une femme est plongée dans un état de mort apparente par une opération magique »), *ibid.*

<sup>98</sup> Francis Gingras, *Érotisme et merveilles...*, *op. cit.*, p. 418.

<sup>99</sup> À ce propos, voir *supra*, chapitre I, pp. 39-40.

mais en le dédoublant<sup>100</sup> », écrit Francis Gingras. Pour permettre à Fénice de se garder pour Cligès malgré son mariage avec Alis, Thessala prépare un premier breuvage qui procurera à l'empereur l'illusion de la jouissance (vv. 3298-3300). Désireuse de fuir Alis afin de vivre son amour pour Cligès, Fénice en vient à élaborer une stratégie qui la force à jouer la fausse morte. Thessala se propose donc de préparer un breuvage qui rendra Fénice « froide, / Descolorée et pale et roide / Et sanz parole et sanz aleinne » (vv. 5393-5395). Les deux philtres s'avèrent un moyen pour Cligès et Fénice de vivre leur relation adultère. Dès qu'ils se retrouvent à l'écart, le couple se livre en effet à la *joie* et au *delit* (v. 6338).

Qu'il s'agisse de donner l'illusion du plaisir charnel ou l'illusion de la mort, les substantifs employés pour désigner le breuvage sont les mêmes. Le premier se présente comme « bevrage » (v. 3220), « boivre » (vv. 3155, 3229, 3237, 3242, 3259, 6258) et « poison » (vv. 3203, 3205, 3213, 3270, 3294, 3318, 6550, 6688), tandis que le second apparaît sous les noms de « boivre » (v. 5393) et de « poison » (vv. 5692, 5698). En désignant le plus souvent ces philtres hautement magiques comme de simples breuvages, le romancier tend à banaliser la potion en lui faisant perdre son caractère exceptionnel. Ce jeu sur les substantifs annonce les intentions de l'auteur, pour qui il s'agira de s'attaquer au philtre tristanien. Comme l'a bien vu Francis Gingras, « Chrétien de Troyes tente de [...] dévitaliser [le philtre], de le réduire à une vulgaire opération de sorcellerie<sup>101</sup> ».

En plus de banaliser le philtre, l'auteur procède à une inversion. Plutôt que d'être, comme dans les romans de *Tristan*, à la source du malheur qui accable les amants<sup>102</sup>, les philtres de l'œuvre du clerc champenois se posent comme la solution aux conflits que vivent Cligès et Fénice et permettent à cette dernière de ne pas se partager entre deux hommes : « Vostre est mes cuers, vostre est mes

<sup>100</sup> Francis Gingras, *Érotisme et merveilles...*, *op. cit.*, p. 418.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 419.

<sup>102</sup> Chez Bérout, on peut lire : « Il ne m'aime pas, ne je lui / Fors par un herbé dont je bui / Et il en but : de fu pechiez » (vv. 1413-1415) alors que chez Thomas, on lit : « Del beivre qu'ensemble beümes / En la mer quant surpris en fumes / El beivre fud la nostre mort » (vv. 1223-1225) (Bérout, *Le Roman de Tristan*, dans *Tristan et Iseut. Les poèmes français, la saga norroise*, *op. cit.*, pp. 23-227).

cors » (v. 5186). L'inversion à laquelle procède l'auteur révèle sa conception de l'amour, très différente de celle véhiculée par les romans tristaniens, où on laissait au philtre « le soin de faire naître l'amour<sup>103</sup> ». Dans l'œuvre de Chrétien de Troyes, la naissance de l'amour n'est pas liée à l'intervention du merveilleux, de sorte qu'« entre Cligès et Fénice il n'y a pas de magie, mais un amour naturel et spontané<sup>104</sup> ». La position qu'adopte le clerc champenois se retrouve aussi dans une chanson qu'il a composée, où l'amour librement consenti supplante une fois de plus l'amour né d'un artifice :

Onques du buvrage ne bui  
 Dont Tristan fu enpoisonnez ;  
 Mes plus me fet amer que lui  
 Fins cuers et bone volentez.  
*D'Amors, qui m'a tolu a moi*<sup>105</sup>, vv. 28-31.

Au « buvrage » s'oppose donc la « bone volentez », apte à faire naître le véritable amour. En évitant d'associer le philtre à la naissance du sentiment amoureux, l'auteur répond directement aux romans tristaniens et condamne l'amour qui ne naît pas naturellement.

Quoique Fénice n'ait pas cessé de vouloir se distancier d'Iseut (vv. 3099-3105 ; 5195-5199), rien n'a pu l'empêcher de se retrouver dans la même situation que sa prédécesseure. Puisqu'elle a voulu « decevoir » (v. 6685) son mari, le souvenir de Fénice demeurera à jamais gravé dans les mémoires :

Por ce ainsi com an prison  
 Est gardee an Constantinoble,  
 Ja n'iert tant riche ne tant noble  
 L'empererriz, quex qu'ele soit,  
 Que l'empereres ne la croit  
 Tant com de cesti li remambre.  
*Cligès*, vv. 6690-6695.

Malgré tous ses efforts, Fénice sera toujours, comme l'a été Iseut, associée à une histoire d'adultère, et elle ne sera jamais tout à fait blanchie, au contraire. C'est là

<sup>103</sup> Francis Gingras, *Érotisme et merveilles...*, *op. cit.*, p. 48.

<sup>104</sup> Cristina Noacco, « *Par nigromance et par enchantement* : niveaux et nuances du magique dans les romans de Chrétien de Troyes », dans *Magie et illusion au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, CUERMA, coll. « Senefiance », 1999, p. 392.

<sup>105</sup> Chrétien de Troyes, *D'Amors, qui m'a tolu a moi*, présentation, édition et traduction de Marie-Claire Gérard-Zai, dans *Cligès*, *op. cit.*, pp. 460-462.

que réside toute l'ironie du roman de Chrétien de Troyes, qui met en scène un personnage qui subit le sort qu'elle cherchait à tout prix à éviter.

Bien qu'il se conforme généralement au texte-source, le prosateur du *Cligès* affiche néanmoins une indéniable volonté explicative. Pour désigner les philtres, le roman en vers privilégie un vocabulaire varié qui insiste peu sur la dimension magique, une façon de s'attaquer à la potion qui a rendu célèbres les amants de Cornouailles. La mise en prose fait l'inverse de Chrétien de Troyes et ressent le besoin d'insister sur le caractère magique des breuvages. Ainsi, au substantif « buvrage » (f° 52v, 53r, 53v, 54r, 82v, 88r, 88v), que l'on retrouvait déjà dans le texte du XII<sup>e</sup> siècle, s'ajoutent le « beuvrage enchanté » (f° 53r), l'« enchantement » (f° 53r) et le « vin enchanté » (f° 53v). Une telle attitude est contraire à ce qui a été observé jusqu'ici, alors que les « effets de merveilleux » étaient le plus souvent éliminés. Il semble donc y avoir eu nécessité pour le remanieur de confirmer hors de tout doute que le premier breuvage préparé par Thessala est bel et bien une potion magique. La présence d'un « philtre magique » est peut-être susceptible d'indiquer clairement au lecteur l'hypotexte principal, tant cette « merveille à boire » est associée aux romans tristaniens.

Certes, le prosateur désigne le philtre comme un « beuvrage enchanté » (f° 53r), mais il n'en demeure pas moins que les éléments surnaturels sont accompagnés de précisions et d'explications qui annulent le ludisme de la version originale. Le texte du XII<sup>e</sup> siècle s'attarde longuement sur la préparation du philtre par Thessala, qui broie herbes et épices en vue d'obtenir une mixture limpide (vv. 3205-3209). À la fin de la description, on indique que le breuvage n'est ni aigre ni amer grâce aux épices qui le composent (vv. 3210-3212). Le texte du XV<sup>e</sup> siècle ne s'intéresse pour sa part qu'au goût du mélange qui sera servi à Alis : « Thessala [...] appresta son beuvrage enchanté et confict de douces espices pour estre plus delicieux au boire » (f° 52v-53r) et ne relate aucune autre étape préparatoire. En dirigeant l'attention sur le goût du philtre, on cherche à s'assurer que le lecteur comprendra pourquoi les personnages sont tombés dans les pièges tendus par la duègne. Alis, par exemple, ne se doutera pas qu'il devrait se méfier d'un aussi délicieux breuvage. Tant dans le roman en vers que dans le roman en prose, il revient à Cligès de servir le mystérieux vin à son oncle. Dans le

roman du XII<sup>e</sup> siècle, la servante de Fénice demande d’abord à Cligès de taire l’origine du breuvage à Alis (« Et ce meïsmes vos reloi / Qu’il ne sache ja dont il vint », vv. 3246-3247) et de lui dire qu’il l’a trouvé « par aventure » (v. 3248). Consciente d’avoir été plutôt énigmatique, elle rassure immédiatement Cligès et lui promet que « li boivres est boens et sains » (v. 3259). La réécriture resserre la scène et travaille à rendre le discours de Thessala plus limpide. Dans le texte du XV<sup>e</sup> siècle, rien ne pourrait semer le doute chez Cligès. D’une part, « Thessalla [...] l’endoctrina tresbien » (f<sup>o</sup> 53v) et d’autre part, elle lui apprend que le breuvage « estoit fait pour gens nouveaux mariés » (f<sup>o</sup> 53r-53v). Plus encore, elle goûte au breuvage, ce qu’elle ne faisait pas dans le texte en vers : « Thessalla en essaia, conme celle qui bien sceut pourveior a la vertu du buvrage » (f<sup>o</sup> 53v). Le prosateur n’a visiblement pas adhéré à la pleine confiance que Cligès témoignait à la duègne dans l’œuvre de Chrétien de Troyes.

La volonté explicative du remanieur se manifeste à nouveau lorsque Fénice ingère le philtre qui doit lui donner l’apparence d’une morte. Dans le *Cligès* en vers, Thessala donne tout simplement à boire à Fénice : « Un petit einz hore de none, / La poison a boivre li done », vv. 5697-5698). Le *Cligès* en prose, lui, précise qu’« en la presence de l’empereur, Fenice demande a le boire » (f<sup>o</sup> 88r). Puisqu’Alis est inclus dans la scène, il ne pourra croire qu’un évènement se soit produit à son insu. Pour accroître la crédibilité de ce qu’il donne à lire, le prosateur s’autorise un ajustement supplémentaire. Alors que dans le texte-source l’effet du breuvage sur Fénice est immédiat (« Et lors quant ele l’a beüe / Li est troublee la veüe », vv. 5699-5700), la version remaniée laisse s’écouler « environ demi heure » (f<sup>o</sup> 88r-88v) avant qu’elle ne prenne l’allure d’une morte. En multipliant les « effets de réel<sup>106</sup> », le remanieur semble vouloir fournir des réponses aux questions qu’il s’est posé en lisant le roman du XII<sup>e</sup> siècle.

Dans la réécriture, les philtres se posent clairement comme un moyen qu’emploient Cligès et Fénice pour faire régner le « bon droit ». Dès lors, la relation illicite qu’entretiennent les deux protagonistes dans le roman en vers devient licite dans le roman en prose. Dans un article paru en 2005, Catherine

<sup>106</sup> Expression empruntée à Roland Barthes (« L’effet de réel », dans *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1984 [1968], pp. 179-187).

Deschepper s'est intéressée au traitement que réserve le prosateur aux principaux personnages du *Cligès* :

D'un point de vue thématique, l'inscription des personnages dans une perspective dichotomique renforcée constitue la première et la plus évidente des distorsions effectuées par le prosateur sur le texte-source. Pour ce faire ce dernier s'attache essentiellement à blanchir les amants de leurs fautes, en même temps qu'il procède à un dénigrement renforcé du mari trompé, Alis<sup>107</sup>.

Ainsi, les allusions à l'usurpation sont beaucoup plus fréquentes dans la réfection en prose que dans le texte-source. Il s'agit constamment de rappeler qu'Alis n'aurait pas dû épouser Fénice. Conséquemment, cette dernière n'a pas à s'empêcher d'éprouver des sentiments pour un autre. Lorsque la demoiselle révèle à Cligès qu'elle a pu demeurer chaste grâce au breuvage qu'a ingéré Alis le jour de son mariage, elle rappelle aussitôt à Cligès que l'empire lui revient « par juste droit » (f° 80r), un commentaire que ne formulait pas le texte en vers et qui tend à justifier la conservation du philtre dans la mise en prose.

À force de vouloir légitimer la relation entre Cligès et Fénice, le prosateur fait disparaître l'ombre des amants de Cornouailles, ce qui appelle, presque naturellement, une redéfinition de la fonction du philtre. Chrétien de Troyes répond « hypertextuellement » aux romans tristaniens et cherche à atténuer le merveilleux. Le prosateur semble quant à lui vouloir constamment motiver la présence des mystérieux breuvages dans le roman, qui sont réduits à des instruments destinés à rétablir l'ordre dans l'empire. Grâce à ces philtres, les amants sont en mesure d'échapper à l'époux et finissent par se trouver dans la situation qui aurait toujours dû prévaloir : Cligès est au pouvoir et il est marié à Fénice. La force de contestation qui animait le roman du clerc champenois se laissait saisir jusqu'aux tout derniers vers, qui rappelaient que l'histoire de Fénice en serait toujours une d'adultère, comme l'avait été celle d'Iseut. La fin du texte en prose témoigne une fois de plus de l'évacuation de la dimension subversive du roman : « Il espouse Fenice et est couronné et elle ausi a grant gloire, car il ne y a nul qui ne soit bien comptend de Fenice » (f° 104v-105r). Puisqu'il choisit

---

<sup>107</sup> Catherine Deschepper, « De l'adultère comme résistance à l'empereur usurpateur. La convergence des intrigues amoureuses et politiques dans le *Cligès* en prose », *Le Moyen Français*, n<sup>os</sup> 57-58, 2005-2006, p. 72.

d'ignorer toutes les pointes ironiques que Chrétien de Troyes avait dirigées à l'égard de Fénice, le remanieur ne trace aucun parallélisme entre Fénice et Iseut.

Comme dans le *Cligès* en vers, la merveille acquiert une valeur adversative dans le *Roman de la Violette* de Gerbert de Montreuil, qui se positionne tant par rapport au philtre des romans de *Tristan* qu'à ceux du roman de Chrétien de Troyes. Amoureuse de Gérard de Nervers, qui est toujours épris d'Euriaut, Aiglente reçoit l'aide de sa duègne<sup>108</sup>, qui lui propose de concocter une « puison » (v. 3412) qui saura renverser la situation<sup>109</sup>. Le romancier mène une véritable entreprise de réduction, qui se fait sentir jusque dans la place qu'occupe le motif dans la diégèse. Dans la légende tristanienne, le philtre n'est rien de moins que le moteur de l'action car sans lui, l'histoire d'amour tragique n'aurait jamais eu lieu. Dans le *Roman de la Violette*, en revanche, le philtre est réduit à un court épisode du parcours du chevalier. En effet, seulement 672 vers (le roman en compte 6654) séparent le moment où Gérard boit la *puison* de celui où les effets du philtre se dissipent (vv. 3557-4229). Il s'agit également d'une réduction par rapport au *Cligès*, où Alis ingère le philtre au vers 3270 et n'est mis au courant de l'existence du breuvage qu'au vers 6529.

L'apparence du breuvage fait aussi l'objet d'une banalisation. À ce propos, Mireille Demaules écrit :

L'astuce à laquelle recourt Aiglente pour capter l'amour de Gérard est le philtre qui repose sur l'art de la dissimulation : breuvage toxique, la *puison* se présente sous l'apparence anodine et trompeuse d'un *mouré* (v. 3460), c'est-à-dire d'un vin de mûres, qu'on offre par courtoisie à l'hôte venu prendre congé (vv. 3549-3565)<sup>110</sup>.

En comparant le philtre à un simple vin de mûres, Gerbert de Montreuil annonce qu'il entend s'amuser du breuvage rendu célèbre par Tristan et Iseut, certes, mais aussi par Fénice et Thessala. Le breuvage ingéré par Gérard « se présente comme

<sup>108</sup> « SORCIÈRE\_MAGICIENNE » (« Des pouvoirs magiques sont attribués à une femme »), *Thesaurus informatisé des motifs merveilleux...*, *op. cit.*

<sup>109</sup> « AMNÉSIE\_OBJET » (« L'amnésie est provoquée par un agent merveilleux »), « DÉSIR\_OBJET » (« Le désir est provoqué ou accentué par un agent merveilleux »), « ENCHANTEMENT\_MALÉFIQUE » (« Un personnage est victime d'un enchantement ») et « SÉDUCTION\_MAGIE » (« Une femme use de magie pour séduire un homme »), *ibid.*

<sup>110</sup> Mireille Demaules, « L'art de la ruse dans le *Roman de la Violette* de Gerbert de Montreuil », *Revue des Langues Romanes*, vol. CVII, n° 1, 2003, p. 148.

l'exact contraire du premier philtre thessalien<sup>111</sup> », note Isabelle Arseneau. À l'illusion de la jouissance que procurait le philtre du Cligès se substitue la possibilité pour Aiglente de disposer de Gérard comme elle le souhaite (vv. 3406-3410).

Il est cependant possible de rapprocher Chrétien de Troyes et Gerbert de Montreuil. Les effets du philtre que boivent Gérard et Aiglente se font rapidement sentir, sauf chez Aiglente qui est, de toute façon, déjà éprise du chevalier. Une fois que Gérard a bu la potion, elle feint l'orgueil et le dédain pour accroître le désir qu'il pourrait avoir d'elle (vv. 3578-3579). Le plan fonctionne : Gérard s'éprend d'elle et craint désormais d'être éconduit (v. 3591). Les effets du philtre se dissipent cependant tout aussi rapidement qu'ils sont apparus : il ne faudra rien de plus à Gérard que la vue d'un anneau ayant appartenu à Euriaut pour que le souvenir de son amie revienne en force (vv. 4227-4229) et lui fasse perdre tout intérêt pour Aiglente. Une longue intervention du narrateur (vv. 4289-4300) vient ensuite opposer les « caraudes et sorcherie » (v. 4291) au « fine loiaus amors » (v. 4294). Comme l'a fait remarquer Renée L. Curtis, « [t]he magic here is opposed to the central theme of the story, which is the love of Gerart and Euriaut<sup>112</sup> ». En faisant des « sorcheries et carnins » (v. 4298) des expédients tout à fait impuissants pour empêcher les amours qui viennent naturellement (v. 4299), l'auteur de la *Violette* critique, à l'instar de Chrétien de Troyes, l'amour tel qu'il apparaissait dans les romans tristaniens. Mais surtout, il ne pourrait affirmer plus clairement son désir de mettre à mal le merveilleux qui n'a, ici, aucun effet pérenne. Ce faisant, il vient jeter le doute sur les véritables pouvoirs du philtre qu'ingèrent les amants dans le roman de Béroul, où le breuvage devait cesser d'agir sur Tristan et Iseut après trois ans. Puisque les sentiments qu'éprouvent les deux protagonistes demeurent bien vivants après le passage de ces trois années<sup>113</sup>, la potion magique se pose davantage comme une sorte de « placebo ». Il ne semble en effet qu'avoir servi d'alibi aux amants qui cherchaient à cautionner leur

<sup>111</sup> Isabelle Arseneau, *D'une merveille l'autre...*, *op. cit.*, p. 139.

<sup>112</sup> Renée L. Curtis, *Tristan Studies*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1969, p. 25.

<sup>113</sup> Chez Béroul, on peut lire : « Qant ce vendra au departir, / Ge vos dorrai ma drüerie, / Vos moi la vostre, bele amie » (vv. 2686-2688), « Je vos pramet par fine amor » (v. 2721), « De son doi l'oste, met u son / Tristan en bese la roïne, / Et ele lui, par la saisine » (vv. 2730-2732).

relation adultère<sup>114</sup>, ce que prend plaisir à rappeler de façon détournée l'auteur du *Roman de la Violette*.

Le jeu parodique orchestré par Gerbert de Montreuil ne s'articule plus avec autant de vigueur dans la réécriture en prose. En précisant que le breuvage a la « samblanche de mouré » (v. 3460), le roman en vers entend surtout s'amuser de l'apparence anodine de la potion, qui n'a rien d'inquiétant. Par cette comparaison, l'écho tragique du philtre tristanien fait place au ton ludique du romancier du XIII<sup>e</sup> siècle. Il est toujours question d'un *vin* dans le texte du XV<sup>e</sup> siècle, mais sa présence sert surtout à rendre l'épisode plus crédible. Puisque le breuvage qu'on lui offre est bien « meslé » avec le vin, Gérard ne s'en méfie pas : « Puis les mist en ung pot d'argent sy soubtillement meslé avec le vin que nulz ne s'en eüst seu prendre garde » (f<sup>o</sup> 61v). Il s'agit là d'une façon de faire accepter au lecteur que Gérard ingère la « poison » (f<sup>o</sup> 61v) sans se questionner. Plutôt que de jeter un regard amusé sur les failles du philtre, le prosateur préfère consolider le caractère déceptif du breuvage.

Si le texte du XIII<sup>e</sup> siècle se contentait de présenter la duègne d'Aiglente comme sa « maïstresse » (vv. 3381, 3395, 3405, 3418, 3453, 3551, 3562), le texte du XV<sup>e</sup> siècle franchit un pas supplémentaire et se permet de prendre position. La « maïstresse » devient dès lors une « vielle » (f<sup>o</sup> 58v), une « vielle maïstresse » (f<sup>o</sup> 63r, 65r) ou une « male vielle » (f<sup>o</sup> 62v). Le prosateur s'attache à mettre en évidence la trahison que commet la « vielle ». Les rubriques ne pourraient être plus claires à cet effet. Une première insiste sur la « déception », c'est-à-dire la tromperie : « *Comment Gerart beu la poison que la vielle avoit faite pour le dechevoir* » (f<sup>o</sup> 61r). La rubrique suivante vient à nouveau rappeler au lecteur que Gérard est « *empoisonné* » (f<sup>o</sup> 63r). Le traitement ludique que l'auteur du *Roman de la Violette* réservait au philtre ne semble donc pas avoir séduit le rédacteur du XV<sup>e</sup> siècle.

L'analyse du sort réservé aux accessoires merveilleux dans les mises en prose fait apparaître que la réinterprétation qu'on en a fournie suppose d'abord une forte atténuation de la part du surnaturel dans le récit. Par exemple, si les

---

<sup>114</sup> Chez Bérout, on peut lire : « Q'el m'aime, c'est par la poison » (v. 1384), « Il ne m'aime pas, ne je lui / Fors par un herbé dont je bui / Et il en but : ce fu pechiez » (vv. 1413-1415).

armes et armures remplissent toujours les mêmes fonctions (offensive et défensive), les narrateurs ne font cependant plus le récit de leurs origines merveilleuses. De la même façon, la violette qui orne le sein d'Euriaut – qui n'est plus du tout mise en rapport avec l'intertexte principal que constitue le *Roman de la Rose* de Jean Renart – n'est plus mentionnée que dans les deux seuls épisodes où elle joue un rôle dans le récit (lorsque Gondrée la montre à Lisiart et lorsque celui-ci en dévoile l'existence à la cour). À côté de cette « réduction », on remarque aussi, chez les prosateurs, une volonté d'explication et de rationalisation : l'onguent du *Roman de la Violette* est remplacé par une guérison plus rationnelle qui n'implique aucun moyen surnaturel et si les onguents et les philtres thessaliens ont été retenus par le remanieur du *Cligès*, ils ont néanmoins subi quelques ajustements visant à clarifier les scènes leur étant consacrées. Lorsqu'elles ne sont pas purement éliminées de la version en prose (comme la broche dysfonctionnelle d'Euriaut ou l'onguent « odorant »), les merveilles qui persistent ne sont donc plus soumises au traitement intertextuel et ludique de jadis.

### **Des lieux merveilleux : de la dissimulation à l'exposition**

La tour de Jehan<sup>115</sup> est riche en indices qui orientent l'interprétation dans le sens du surnaturel. Dans *Le Conte du Graal ou l'Art de faire signe*, Francis Dubost trace la « topographie imaginaire du merveilleux<sup>116</sup> », qui se répartit selon deux axes : l'axe horizontal (ou « axe de l'immanence<sup>117</sup> ») et l'axe vertical (ou « axe de la transcendance<sup>118</sup> »). Le chercheur explique que l'axe horizontal est à rattacher à la « causalité naturelle<sup>119</sup> », alors que l'axe vertical, qui descend du

---

<sup>115</sup> « CONSTRUCTION\_EXTRAORDINAIRE » (« Un édifice présente une particularité extraordinaire dans son architecture ou dans son origine »), *Thesaurus informatisé des motifs merveilleux*, *op. cit.*

<sup>116</sup> Francis Dubost, *Le Conte du Graal ou L'Art de faire signe*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp », 1998, p. 132.

<sup>117</sup> Isabelle Arseneau, *D'une merveille l'autre...*, *op. cit.*, p. 55.

<sup>118</sup> *Idem*

<sup>119</sup> Francis Dubost, « Merveilleux, fantastique et ironie dans *Le Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes », dans Jean Dufournet (dir.), *Le Chevalier au Lion de Chrétien de Troyes : approches d'un chef d'œuvre*, Paris, Honoré Champion, 1988, p. 71.

Ciel vers l'Enfer, représente la « causalité surnaturelle<sup>120</sup> ». Tout en hauteur et en verticalité, la tour du roman de Chrétien de Troyes incarne cet axe du surnaturel dont parle Francis Dubost, qui rattache les hauteurs célestes aux profondeurs infernales. Le narrateur et Jehan, qui mène Cligès du haut vers le bas de la tour (v. 5497), ne cessent d'insister sur les profondeurs de la construction, qui s'étend « desoz terre » (v. 5508.14). Les soubassements correspondent à la partie inférieure de l'axe vertical, où se trouve la part la plus inquiétante de la merveille, qui tend vers l'Enfer. À plusieurs reprises, l'auteur rappelle également l'isolement de la tour. Construite dessous la ville, à l'écart (vv. 5489-5490), elle n'est habitée par personne (vv. 5498-5499), une caractéristique indispensable au fantastique<sup>121</sup>.

Le prosateur travaille pour sa part à annuler les « effets de merveilleux » et de fantastique que Chrétien de Troyes multiplie dans son roman. Excepté l'occurrence unique du terme « messon » (v. 5498), la construction est toujours désignée comme une « tor » (vv. 5490, 5509, 6140) dans le roman en vers. La réécriture, en revanche, affiche une nette préférence pour les substantifs « meson » (f° 84v), « manoir » (f° 85v) et « habitacle » (f° 85v) pour décrire l'espace. Dès lors, l'effet de verticalité recherché dans le texte en vers est « aplati » dans le texte en prose qui, en se débarrassant des soubassements de la tour « originale » de Jehan, se rapproche davantage de l'axe horizontal. En mentionnant brièvement que le « manoir » est situé aux murz de la ville (f° 84v) et en ne précisant jamais que personne n'y séjourne, le remanieur atténue aussi l'effet d'isolement sur lequel insistait le clerc champenois. Là où le romancier du XII<sup>e</sup> siècle cédait à l'attrait du surnaturel, le prosateur du XV<sup>e</sup> siècle s'applique à banaliser l'espace, qui devient une simple maison peu inquiétante.

Cligès et l'auditeur/lecteur sont peu à peu informés des particularités de cette construction que Chrétien de Troyes, par l'entremise de Jehan, se plaît à dévoiler au compte-gouttes afin de créer des effets de surprise. Alors que Cligès croit avoir tout vu, Jehan lui apprend qu'il y a encore « de tels reduiz / Que nus hom n'i porroit trover » (vv. 5508.1-5508.2) et lui fait découvrir les subtilités de

---

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>121</sup> Voir Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale...*, *op. cit.*, p. 286.

son travail. L'ouverture d'une porte invisible (« sans jointure », v. 5514), qui met fin au scepticisme que manifestait Cligès (vv. 5529-5530), conduit les deux hommes dans l'atelier de Jehan, un lieu hautement secret auquel personne n'a eu accès à part eux (« fors que [eux] deus », vv. 5542-5543).

L'isolement de la tour, le soin esthétique apporté aux nombreuses pièces (vv. 5493-5495), la présence d'un étage souterrain (vv. 5508.14-5509) et, surtout, la dissimulation de toute *jointure*<sup>122</sup> (vv. 5524-5525) confèrent à l'œuvre de Jehan un caractère insaisissable que ne manquera pas de souligner le narrateur, dont les moyens s'avèrent parfois insuffisants pour rendre compte de cette réalisation peu commune. Le narrateur se dira en effet incapable de décrire la porte invisible donnant sur le verger merveilleux :

Lors va Johan ouvrir un huis  
 Tel que je ne vos sai ne puis  
 La façon dire ne retraire.  
 Nus fors Johan nel seüst faire  
*Cligès*, vv. 6303-6306.

Le roman se charge ainsi de rappeler que la merveille a quelque chose d'indicible et le commentaire calque la réaction du spectateur qui assiste à la merveille et qui reste sans voix.

Dans le texte du XII<sup>e</sup> siècle, la tour suscite l'émerveillement de Cligès, qui s'exclamera : « Or oi merveille » (v. 5515). On se serait attendu à ce que le personnage insiste plutôt sur le fait qu'il *voit* des merveilles, lui qui participe activement à la visite de la tour avec son architecte. Mais bien que toutes ces merveilles soient à la portée de son regard, il préfère retenir la dimension auditive pour rendre compte de son émerveillement, de sorte qu'il apparaît comme un auditeur plutôt qu'un spectateur. Un tel choix est significatif et révèle que ce que lui raconte Jehan importe davantage que ce qui lui est donné à voir. En privilégiant le *récit* au *spectacle*, le caractère profondément littéraire de la merveille est mis en évidence, ce que conforte la présence d'images « enluminees » sur les murs de la tour (v. 5495), renvoi à peine détourné aux

---

<sup>122</sup> « SUTURE\_INVISIBLE » (« Un objet comporte plusieurs éléments dont la suture est invisible »), *Thesaurus informatisé des motifs merveilleux*, *op. cit.*

enluminures qui ornent le livre médiéval et qui signale à lui seul la dimension *livresque* du merveilleux.

Si le roman en vers s'attache à présenter la tour comme une source inépuisable de subtilités qui ne cesse de révéler des détails surprenants, le roman en prose élimine ces effets de surprise pour proposer une description linéaire, sans suspense, de la « meson » que visitent les personnages : « Lors entrèrent ils en la maison » (f° 84v), « Jehan le mena és sales verrés » (f° 84v), « puis il le mena en ung reduit par ung estroit passage » (f° 85r). Le dévoilement mis en scène par Chrétien de Troyes dans le *Cligès* prend la forme d'une simple visite dans *Le Livre de Alixandre*, qui cherche une fois de plus à rationaliser le merveilleux. Quoique la réaction du protagoniste soit toujours aussi vive dans la mise en prose (« Cligés s'esmervilla », f° 85r), la source de l'émerveillement n'est plus la même. En effet, la merveille *littéraire* du *Cligès* en vers cède la place à une merveille *mécanique* dans le *Cligès* en prose.

Dans l'œuvre du Champenois, la visite de la tour culmine avec l'entrée dans l'atelier de l'artisan (vv. 5536-5545). La réécriture en prose évacue cependant cette incursion dans les coulisses de la création pour se concentrer sur la qualité du travail d'ingénierie. Le prosateur décrit longuement les installations hydrauliques qui, dans le roman en vers, se limitaient aux « estuves » (v. 5549) :

Toutesvoiez Jehan l'ouvri, dont Cligés s'esmervilla et, quant ilz furent entrés dedens, ilz trouverent belles fontaines, douceez et cleres comme argent, machonnees de porfïre a manierez de pipez, entailliez de plus de cent façons, de diverses bestez et oiseaux, qui par leurz gueulez rendoient l'eaue de cez fontainez, et d'illeuc venoit une petite riviere qui par dessoubz terre s'en alloit rendre a une aultre. Après ilz trouverent baingz, estuves, piscines [...] (*Le Livre de Alixandre*, f° 85r).

Jane Taylor a bien montré que les ducs de Bourgogne étaient fascinés par les installations hydrauliques<sup>123</sup>, ce qui explique sans doute la présence d'un tel développement dans la description de la construction. Au XV<sup>e</sup> siècle, la *machine* se substitue donc au *récit* : la richesse mécanique est désormais plus apte à convaincre du caractère exceptionnel du lieu que la richesse artistique et littéraire.

<sup>123</sup> « [A] writer patronized by the Dukes of Burgundy could not but be aware of their fascination with water and hydraulics », écrit Jane H. M. Taylor (art. cit., p. 185).

Pour accroître la crédibilité de ce qu'il énonce, le prosateur ressent également le besoin de fournir à Jehan des conditions qui lui ont permis de mener à bien son projet :

Et qui ja me demanderoit comment cest homme avoit peu fere ce lieu si plaisant tout seul sans ayde de personne, voire et l'avoit tant richement orné que nul plus beau ne pourroit estre fait, respond l'istoire que l'ouvrier, qui estoit subtil, avoit trouvé en ceste maison une miniere d'argent, par la vendicion de laquelle il s'estoit gouverné bien VIII ans sans entendre se non a son ouvrage [...] (*Le Livre de Alixandre*, f° 85v).

Toujours soucieux de rendre son récit plus « crédible », le narrateur explique le luxe de l'espace par la découverte de la « miniere d'argent », que vient d'ailleurs cautionner un renvoi à la source (« respond l'istoire »). Il s'agit cependant d'un véritable subterfuge d'auteur, car le remanieur procède en fait à un remplissage des blancs que Chrétien de Troyes avait pris soin de laisser dans son roman, où on ne remonte jamais aux origines du travail de l'« ovrier » (v. 5312). Ce silence du romancier, qui contribuait à faire de la tour un « *locus magicus*<sup>124</sup> », est brisé dans la réécriture, qui cherche à saisir ce que le lieu pouvait avoir de fuyant.

Si Chrétien de Troyes crée une construction tout à fait singulière autour de laquelle il s'amuse à cultiver le mystère, Gerbert de Montreuil, lui, préfère prendre ses distances par rapport aux conventions et s'attaquer aux châteaux, éléments de décor que l'on rencontre fréquemment dans les textes narratifs du Moyen Âge. Ceux-ci deviendront souvent l'occasion pour l'antiromancier qu'est Gerbert de Montreuil de critiquer ce « lieu d'épreuves redoutables qui peuvent prendre un caractère surnaturel<sup>125</sup> ». En baptisant les châteaux de toponymes vagues, l'auteur fait surgir le souvenir des romans bretons, où l'on retrouve des lieux aux dénominations indéfinies telles que le « Val ténébreux » (*Artus de Bretagne*) et le « Val sans retour » ou des « Faux-Amants » (*Lancelot propre*). Le château « Bien Asis » (v. 4686), par exemple, prendra le nom du château des « Illes Pertes » (v. 4699) après le passage du géant Brudaligan. Le romancier semble ainsi vouloir entretenir une filiation avec le roman breton. Mais à l'image du commentaire que formule le narrateur lors du tournoi de Montargis, qui

<sup>124</sup> Peter Haidu, *Aesthetic Distance in Chrétien de Troyes...*, op. cit., p. 102.

<sup>125</sup> Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale...*, op. cit., p. 363.

apparaît comme un affrontement entre les deux directions que peut emprunter l'écriture romanesque – le comte de Bretagne (v. 5914) s'oppose au seigneur de Beaujeu (v. 5942) –, la veine parodique sera préférée à la veine conventionnelle. L'insistance sur l'audace du chevalier de Beaujeu (« Si fu li sires de Biaugiu / N'ot chevalier dusch'a Mongiu / Plus hardi, che tiesmoigne l'on », vv. 5942-5944) – en qui on peut lire une allusion à Renaud de Beaujeu, auteur du roman parodique *Le Bel Inconnu* – suggère que Gerbert de Montreuil se rapproche davantage du camp des parodistes que de celui des représentants du roman breton. La mise en prose, en revanche, évacue la réflexion sur l'écriture romanesque que dissimulait le face-à-face entre le comte de Bretagne et le seigneur de Beaujeu et organise les deux camps autour du comte de Montfort et de Lisiart (f° 115r).

L'auteur du *Roman de la Violette* recourt au *topos* du monde renversé<sup>126</sup> et fait subir une série d'inversions aux châteaux que l'auditeur/lecteur avait l'habitude de fréquenter dans les romans conventionnels. Le château fort d'Aiglente devient le théâtre d'une vie de château en déclin, où les chevaliers montent des juments (v. 1530) et les soldats se déplacent à pieds (vv. 1534-1535). Le portrait brossé est particulièrement terne : les « chevaliers maigres et pailles » (v. 1571) côtoient une pucelle dont la blancheur de la peau (« Que la fache ot et pale et tainte », v. 1578) sert moins à souligner la beauté exceptionnelle<sup>127</sup> que le jeûne auquel elle est contrainte (v. 1577). Les accessoires ne sont pas plus éclatants que les personnages : les armes rouillées des chevaliers (v. 1567) et les vêtements déchirés (v. 1569) sont devenus chose commune au château d'Aiglente<sup>128</sup>.

L'*Histoire de Gérard de Nevers* est loin de minimiser la grande pauvreté dans laquelle sont plongés les habitants du châteaux, qui provoque « grant merveilles » chez Gérard (f° 31r). À la différence du texte en vers, toutefois, le texte en prose ne s'attache pas à maintenir le souvenir de l'« ancien » monde chevaleresque. Dans le roman en vers, la soie, le satin, le taffetas et l'argent

<sup>126</sup> Sur le *topos* du monde renversé, voir Ernst Robert Curtius, *op. cit.*, pp. 170-176

<sup>127</sup> « Whiteness is the most important characteristic of a beautiful forehead », affirme Alice Colby lorsqu'elle décrit la beauté idéale des héroïnes du XII<sup>e</sup> siècle (*op. cit.*, p. 37).

<sup>128</sup> À propos du tableau renversé de cette vie de château, voir Isabelle Arseneau, *D'une merveille l'autre...*, *op. cit.*, pp. 232-233.

(vv. 1572-1573, 1584), qui appartiennent à un monde révolu, ont cédé la place au lin déchiré, au laiton et au cuivre (vv. 1581, 1585). En juxtaposant les étoffes et les matériaux luxueux et les matières moins nobles, l'auteur attire l'attention sur la distance qui sépare le passé glorieux de la chevalerie et le déclin auquel elle fait maintenant face. La mise en prose accumule les indications de pauvreté (« Puis se vestirent de leurs robes, vieilles, rompues et deschirees », f° 31r ; « moult povrement vestus », f° 31r ; « il apparoit assés que pas n'estoit de grant richesse », f° 31r), mais ne les oppose à aucune forme de richesse. En n'effectuant pas de va-et-vient entre le passé et le présent, l'*Histoire de Gérard de Nevers* cherche moins à montrer la dégradation d'un lieu caractéristique de la chevalerie qu'une vie de château tout simplement atypique.

La critique qu'émet Gerbert de Montreuil à l'endroit de l'« ancienne » chevalerie prend un tournant ludique au moment où Gérard arrive au château de Vergy, où il est accueilli par Aigline, qui fait l'objet d'une « masculinisation de la figure traditionnelle de la Dame<sup>129</sup> ». En effet, la demoiselle multiplie les initiatives et, ce faisant, joue un rôle davantage masculin : elle fait coucher Gérard sur un écu après son combat contre Galeran (« En un escu le fait couchier », v. 2102) et pousse l'audace jusqu'à proposer au comte de Nevers de devenir son épouse ou son amante (« De moi meïsmes vous faich don, / Volés a femme ou a amie », vv. 2187-2188). La réécriture en prose atténue cette masculinisation et ne mentionne jamais que la jeune fille a pris le contrôle de la ville après le décès de son père comme le faisait le roman en vers : « Toute Biaune doit estre acline / A moi, que elle fu mon pere » (vv. 2171-2172). On peut même déceler dans le texte du XV<sup>e</sup> siècle une volonté de redonner un peu de féminité à Aigline, dont la main est désormais « moult blanche » (f° 39v)<sup>130</sup>, un détail absent du roman en vers. Défraîchis et désorganisés, les châteaux du *Roman de la Violette* mettent au jour une chevalerie dépassée et éclatée à propos de laquelle la mise en prose demeure plus discrète. En procédant à plusieurs petits ajustements, l'*Histoire de Gérard de*

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>130</sup> Alice Colby écrit que « [w]hite hands [...] are characteristics of both handsome men and beautiful women » (*op. cit.*, p. 57). L'ajout de ce détail dans le texte en prose peut tout de même se lire comme une accentuation de la féminité d'Aigline, qui rappelle notamment Iseut aux Blanches Mains (que le prosateur avait peut-être rencontrée dans le *Tristan* en prose).

*Nevers* tend à en faire des lieux (un peu) plus conventionnels de moins en moins soumis aux intentions parodiques. Le château de Vergy du roman en vers n'est d'ailleurs pas nommé dans le roman en prose, le remanieur ne voulant sans doute pas associer Vergy – une possession bourguignonne – à cette curieuse vie de château.

Autour de ces lieux *construits* que sont la tour de Jehan et les châteaux se déploient des lieux *naturels*. Dans le *Cligès*, Chrétien de Troyes joue d'ailleurs de la distinction entre les deux types d'espaces. Certes, l'arbre, le pré et le soleil (vv. 6329-6331) du verger où séjournent Cligès et Fénice peuvent être rangés dans la catégorie des éléments « naturels », mais Chrétien de Troyes s'applique à brouiller les pistes et révèle que l'arbre a été fabriqué par Jehan : « Si le sot Johan compasser / Et les branches mener et duire » (vv. 6334-6335). Malgré des apparences de lieu naturel, le verger est en fait une pure construction, une illusion qu'a créée Jehan grâce à son art. En mettant en scène un architecte qui fabrique des arbres, le *Cligès* rapproche une fois de plus Jehan de la figure de l'auteur, qui rivalise avec Dieu et se pose non seulement comme un créateur, mais aussi comme un Créateur. *Le Livre de Alixandre* se garde bien de maintenir la confusion et évite de faire intervenir l'art de Jehan dans la description du verger. La « nature illusoire » du roman en vers devient, en prose, une nature qui se démarque par le degré de perfection qu'elle atteint. Les fleurs, par exemple, « descendent par compas jusques a terre » (f° 100v). Sans chercher à réduire les attraits exceptionnels du verger, le prosateur s'abstient néanmoins d'associer nature et artifice. Il prive du même coup Jehan du rôle de figure d'auteur qu'il assumait dans le texte original.

L'ambiguïté entre lieu *construit* et lieu *naturel* que présente le verger du *Cligès* de Chrétien de Troyes fait contraste avec l'indéniable dimension sauvage du motif de la *terre gaste*<sup>131</sup> que module le *Roman de la Violette*. À la suite d'une longue chevauchée, Gérard se retrouve devant une forteresse d'une rare somptuosité : « Onques empereres ne prinches / N'ot si biel ne si deliteus » (vv. 4651-4652). Mais la richesse de l'endroit se limite à la citadelle, qui ne

---

<sup>131</sup> « TERRE\_GASTE » (« Une terre est mystérieusement dévastée »), *Thesaurus informatisé des motifs merveilleux...*, *op. cit.*

protège que des terres ravagées : « Defors ne puet riens remanoir, / Qui tout ne soit ars et destruit » (vv. 4657-4658). Un véritable mystère entoure l'espace *gasté* qui, parce qu'il ne correspond pas à un état originel, « porte témoignage d'une décadence<sup>132</sup> ». Selon Francis Dubost :

[l]e thème de la *Terre gaste* intéresse le fantastique dans la mesure où l'espace romanesque visé par cette notion ne devient jamais terre dévastée et stérile à la suite d'une catastrophe naturelle, mais toujours à cause d'une guerre, d'une catastrophe ou d'un événement surnaturel<sup>133</sup>.

La vue de ces ruines calcinées fait naître l'étonnement de Gérard, qui « s'en va molt mervillant » (v. 4661). Très vite cependant, la frayeur que devrait appeler un tel lieu sera remplacée par l'insouciance du jeune chevalier, qui se montre bien peu sensible aux menaces que pourrait représenter la *terre gaste* : « Certes, je ne voi pas de coi / Nus hom se doie espoënter / Que il ne puist chi arester » (vv. 4677-4679).

Avant de passer aux réactions pour le moins inattendues de Gérard, la mise en prose évoque l'étonnement du chevalier à deux reprises, ce que le texte en vers ne faisait qu'une seule fois : « Gerart ne se peult assés esmervellier » (f<sup>o</sup> 90r) et « il fu moult esbahy que ce pouoit estre d'une telle place estre esseullee et que tout autour estoit gaste » (f<sup>o</sup> 90v). Malgré tout, rien ne saurait empêcher Gérard de s'aventurer dans ce lieu inquiétant : « Je ne voy ne ne say riens pour coy je me doye espanter » (f<sup>o</sup> 91r). Dans le *Roman de la Violette*, le désamorçage du potentiel effrayant de la *terre gaste*<sup>134</sup> culmine avec l'inversion d'une convention géographique. Un écuyer que Gérard rencontre sur sa route lui conseille de tourner à gauche s'il veut échapper aux périls du château des « Illes Pertes » : « Aler, si tournés a senestre, / Se fors de peril volés estre » (vv. 4704-4705). Selon les « conventions héroïques<sup>135</sup> », la *senestre* voie (la voie sinistre) est pourtant celle que l'on cherche à éviter. Marie-Luce Chênerie explique que « dans la mentalité commune, c'est en effet la gauche qui est dangereuse<sup>136</sup> ». *L'Histoire de*

<sup>132</sup> Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale...*, op. cit., p. 405.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 400.

<sup>134</sup> Voir Isabelle Arseneau, *D'une merveille l'autre...*, op. cit., p. 230.

<sup>135</sup> Marie-Luce Chênerie, *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Genève, Droz, 1986, p. 214.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 224

*Gérard de Nevers* réordonne la cartographie du roman et remplace la *senestre* voie par la *destre* voie, soit celle qu'il faut choisir en regard de la convention<sup>137</sup> : « il vous couvient prendre le chemin a destre adfin d'eschiewer le peril et dangier » (f° 91r). Cette substitution, qui pourrait paraître anodine, vient pourtant signaler la nécessité qu'il y a, pour le texte du XV<sup>e</sup> siècle, de s'« aligner » sur la convention, de retrouver la *destre* voie que Gerbert de Montreuil refusait d'emprunter dans son roman.

Les différents espaces où se déroulent les aventures du *Cligès* et du *Roman de la Violette* sont révélateurs de la pratique des romanciers. Dans le passage consacré à la tour de Jehan, Chrétien de Troyes dissimule son art poétique et parsème la description d'indications herméneutiques. Non seulement la construction sans *jointure* de la tour se veut le reflet de la structure du roman, mais les subtilités que ne cesse de découvrir Cligès lors de sa visite laissent entendre que le sens du roman se trouve dans des « pièces souterraines » dont l'existence était insoupçonnée. Ce ne sont pas, tout compte fait, les jolies « imaiges » (v. 5494) peintes sur les murs des pièces du haut de la tour qui en constituent l'attrait le plus remarquable, mais plutôt l'atelier de Jehan, une pièce voûtée à laquelle on ne peut accéder qu'en descendant un escalier à vis (v. 5537). S'il fascinait Cligès au XII<sup>e</sup> siècle, l'atelier secret de Jehan ne fait plus le poids au XV<sup>e</sup> siècle et le prosateur lui préfère les « fontainez », les « baingz », les « estuves » et les « piscines » (f° 85r). La réécriture de la description de la construction de Jehan à laquelle procède le remanieur fait apparaître un déplacement de l'esthétique de la dissimulation vers une esthétique de l'exposition, ce que conforte l'ajout de précisions concernant les ressources dont a profité Jehan pour réaliser son œuvre. Il s'agit donc moins d'un jeu de voiles et de dévoilements que d'une présentation « sans détours » de l'espace. Les nombreux châteaux du *Roman de la Violette* permettent pour leur part à l'auteur de parodier ces lieux trop souvent fréquentés par les héros arthuriens. En mettant en scène un personnage indifférent aux dangers inhérents à la *terre gaste*, Gerbert de Montreuil poursuit sa réécriture amusée de motifs maintes fois repris par ses

---

<sup>137</sup> « [I] faut la choisir », écrit Marie-Luce Chênerie à propos de la *destre* voie (*ibid.*, p. 226).

devanciers. Le roman en prose atténue cependant la tonalité ludique qui caractérisait le roman en vers et opère moins de renversements que sa source, rappelant à nouveau que la critique de la chevalerie ne serait pas bien accueillie dans cette cour de Bourgogne, qui cherche au contraire à l'idéaliser.

Dans les romans en vers du Moyen Âge central, le merveilleux apparaît comme un puissant générateur de jeux littéraires et parodiques. Les merveilles alimentent les romanciers, qui ne cessent d'en révéler la profonde littéarité. Il en va tout autrement dans les mises en prose, où l'on cherche plutôt à s'éloigner du terrain de la fiction. Dès lors, les traces du merveilleux sont appelées à être effacées : Euriant n'emprunte plus les traits de la fée, Jehan devient un simple ouvrier, les armes perdent leurs caractéristiques merveilleuses, Gérard n'est plus soigné au moyen d'un onguent et la tour de Jehan devient une simple maison. Lorsque le merveilleux est conservé, il fait généralement l'objet d'une rationalisation : le géant anthropophage souffre d'une maladie, les épisodes consacrés aux philtres magiques sont remplis de précisions absentes des textes originaux et la merveille de la construction de Jehan est « mécanisée ». À force de justifier, d'expliquer, de combler les blancs et d'éviter de laisser le lecteur dans le doute, les remanieurs en sont venus à évacuer la part ludique et parodique des œuvres du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle. Même si elle se rattache à des motifs moins « directement » merveilleux, la parodie semble également poser problème. Ainsi, la réécriture amusée du personnage du chevalier et des châteaux dans le *Roman de la Violette* n'a pas remporté l'adhésion du rédacteur du Moyen Âge tardif, qui doit répondre aux attentes de la cour de Bourgogne, où l'on désire lire des exploits plutôt que des déconfitures. Comme s'il s'agissait de faire des romans « délinquants » de Chrétien de Troyes et de Gerbert de Montreuil des romans « obéissants » qui proposent des récits plus conventionnels.

## CONCLUSION

Dans *La Lettre et la Voix*, Paul Zumthor affirme que depuis ses origines, « le roman a suscité en lui-même et à propos de lui-même, au moins de façon embryonnaire, une réflexion qui n'existait pas ailleurs<sup>1</sup> ». Ce mémoire a tenté de montrer comment, chacun à leur manière, Chrétien de Troyes et Gerbert de Montreuil questionnent le fonctionnement du roman. En se présentant comme un « literary creator<sup>2</sup> » (« Cil qui fist d'Erec et d'Enide », v. 1) dès les premiers vers du *Cligès*, le clerc champenois fait de son œuvre un véritable « romancier's romance<sup>3</sup> ». Loin de se limiter à un récit relatant les aventures et les amours d'Alexandre et de Cligès, le singulier roman du XII<sup>e</sup> siècle démonte et dévoile la mécanique romanesque afin de mettre au jour, comme l'a exprimé Diana L. Murphy, « the illusory nature of fiction itself<sup>4</sup> ».

On a vu que c'est principalement à travers les personnages de Jehan et de Thessala que le romancier réfléchit à son art. L'architecte de Cligès et la duègne de Fénice se posent comme des créateurs de merveilles qui savent construire une tour sans *jointure*, fabriquer un verger à l'apparence naturelle et concocter des breuvages magiques capables de produire l'illusion de la jouissance ou de la mort. En infiltrant les « coulisses de la création » – qui se trouvent notamment dans les soubassements de la tour construite par Jehan (vv. 5536-5540) – dans lesquelles s'activent ces figures d'auteur, Chrétien de Troyes vient rappeler que les merveilles ne sont rien de plus que des récits. Tant la préparation minutieuse du premier philtre que la dissimulation des portes de la tour illustrent la poétique du romancier et renvoient à l'idée de *conjointure*, le procédé de composition qui a orienté l'organisation du texte. Plus encore, avec ses images « enluminees » (v. 5495), la tour incarne le livre médiéval et révèle la dimension profondément *livresque* du merveilleux.

Chrétien de Troyes affiche donc un surplus de conscience quant à sa pratique. Bien conscient des codes qui régissent l'écriture romanesque, il

---

<sup>1</sup> Paul Zumthor, *La Lettre et la Voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 307.

<sup>2</sup> Peter Haidu, *Aesthetic Distance in Chrétien de Troyes...*, *op. cit.*, p. 26.

<sup>3</sup> *Idem*

<sup>4</sup> Diana L. Murphy, art. cit., p. 74.

s'autorise à les mettre à nu. Plutôt que de dissimuler les ficelles qu'il tire, il s'amuse à les montrer, de sorte que le portrait de Cligès, par exemple, devient l'occasion pour lui de signaler la littérarité du morceau descriptif, notamment par l'insertion d'un commentaire sur le travail de l'écrivain (vv. 2715-2717). À côté de ce travail de dévoilement, on observe aussi un goût pour le détournement. Ainsi, le *topos* du *locus amœnus* s'éloigne de la grande tradition antique et se distingue par son caractère éminemment subversif. Mais c'est dans son rapport aux romans de *Tristan et Iseut* que le *Cligès* emprunte clairement les traits de l'antiroman. Obsédé par la matière tristanienne, l'auteur champenois parodie le motif du breuvage fatal tel qu'il se donne à lire chez ses prédécesseurs en le banalisant et en l'inversant. Il répond dès lors aux romans de *Tristan* et condamne l'amour qui ne naît pas naturellement.

Cette « déviation » que l'on remarque chez Chrétien de Troyes s'affirme avec encore plus de force chez Gerbert de Montreuil, qui multiplie les cibles auxquelles il s'attaque. On ne pourrait trouver de preuve plus éloquente que les vers du prologue qui annoncent que le *Roman de la Violette* s'écrit « contre » Arthur et sa Table Ronde (vv. 34-35) pour le qualifier d'antiroman. Cette force de contestation traverse toute l'œuvre. Le récit s'ouvre d'ailleurs « un jour de Pasques en avril » (v. 79), ce qui le place « sous le signe de la résurrection<sup>5</sup> ». On ne peut nier l'importance de la dimension intertextuelle du roman du XIII<sup>e</sup> siècle, qui entend faire table rase de ce qui l'a précédé. Tout d'abord, le *Roman de la Violette* ne peut que rappeler le *Roman de la Rose* de Jean Renart, auquel il ne cesse de répondre. Les hypotextes de l'œuvre de Gerbert de Montreuil sont cependant loin de se limiter au texte de Jean Renart, et s'étendent des romans d'Antiquité aux romans de *Tristan*, en passant par les matières arthurienne, épique et lyrique, comme en témoigne le long portrait d'Euriaut (vv. 812-894), qui fait appel à une longue série de figures littéraires.

Or si le romancier fait intervenir ses prédécesseurs dans son œuvre, ce n'est que pour les mettre à mal. Les différentes traditions font tour à tour les frais de l'auteur qui n'hésite pas, par exemple, à critiquer le monde chevaleresque tel

---

<sup>5</sup> Isabelle Arseneau, *D'une merveille l'autre...*, op. cit., p. 83.

qu'il se donnait à lire chez ses devanciers. Affichant parfois une préférence pour le chant plutôt que pour la chevauchée (vv. 4481-4482), Gérard s'avère un chevalier pour le moins problématique qui n'a plus la stature des héros conventionnels. Les châteaux apparaissent quant à eux comme des lieux dégradés qui ont perdu leur lustre d'autrefois. Bien qu'il entrelace le chant et le récit dans son roman, Gerbert de Montreuil n'épargne pas pour autant la tradition lyrique, ce dont rend bien compte l'inversion du *topos* de la reverdie.

Ce sont toutefois les merveilles qui subissent le traitement le plus virulent du parodiste, qui fait intervenir le surnaturel dans son récit pour mieux le désamorcer. Ainsi, malgré son apparence terrifiante, Gondrée, la sorcière du *Roman de la Violette*, ne s'avère rien de plus qu'une simple menuisière qui doit utiliser une vrille si elle veut arriver à ses fins. Plus loin, l'auditeur/lecteur ne peut que constater l'inefficacité de la broche supposément magique d'Euriaut. La jeune fille, qui est censée être protégée du déshonneur grâce à son bijou, n'a d'autre choix que de recourir à sa force physique pour échapper à Méliatir. Plutôt que de posséder, comme dans *Le Chevalier au Lion*, des origines féériques inquiétantes, l'onguent « odorant » qui sert à soigner Gérard après son combat contre Galeran est associé à la sphère du surnaturel chrétien. Qui plus est, le remède ne parvient même pas à refermer les plaies les plus profondes, une autre façon pour l'auteur d'amenuiser les pouvoirs du merveilleux. Lorsque Gérard se retrouve sur des terres ravagées, il n'éprouve non pas de l'effroi mais bien de l'indifférence. L'insensibilité du chevalier témoigne à nouveau de la volonté de l'auteur de désamorcer la merveille, qui n'arrive plus à inquiéter outre mesure ceux qui y sont confrontés.

Tant la pratique de Chrétien de Troyes que celle de Gerbert de Montreuil pourrait être décrite comme une entreprise de « déstabilisation » du roman. En intégrant des métaphores sur le travail du romancier (la tour de Jehan, les personnages de Jehan et de Thessala) et en parodiant les différents lieux communs et motifs de la tradition (la reverdie, le philtre, l'onguent, par exemple), les auteurs offrent une réflexion sur l'art de fiction, qu'ils s'amusent à déconstruire pour en montrer les rouages. Au terme de ce mémoire qui a comparé les stratégies autoréflexives, intertextuelles et parodiques des romans en vers à celles des mises

en prose, il apparaît possible d'avancer que les textes du XV<sup>e</sup> siècle cherchent pour leur part à « reconstruire » et à « stabiliser » ces romans que les auteurs du Moyen Âge central cherchaient à démonter et à faire dévier.

Dans *Le Livre de Alixandre*, les portes des « coulisses de la création » que Chrétien de Troyes s'amuse à ouvrir demeurent fermées. On a d'abord remarqué que la particulière construction de Jehan perd son sens poétique et ne métaphorise plus le travail de composition de l'auteur. La mise en prose évacue également les éléments qui rapprochaient les personnages de Jehan et Thessala du romancier. Il est par ailleurs hautement significatif que la « meson » (f<sup>o</sup> 84v) que construit Jehan dans le texte du XV<sup>e</sup> siècle n'abrite plus l'atelier du créateur. S'il tient le rôle d'artiste dans le texte en vers, l'architecte de Cligès tend à devenir un simple exécutant dans la réécriture. Ce qui permettait de dévoiler le fonctionnement du roman est appelé à disparaître de la mise en prose, qui ne montre plus ce qui se trame derrière le récit qui est donné à lire.

L'analyse comparative des portraits fait elle aussi état de l'élimination de cette « arrière-scène ». Alors que dans le texte-source, le portrait du héros éponyme met en valeur le travail de descripteur du narrateur, le prosateur s'attache à fournir une image « canonique » du portrait et camoufle la présence de l'auteur pour se concentrer sur le contenu de la description. Là où Chrétien de Troyes maîtrisait les techniques littéraires à un point tel qu'il pouvait en jouer, le remanieur ajoute dans le passage un certain nombre de lieux communs, un peu comme s'il s'agissait d'enseigner l'art de la description. À la transgression des codes à laquelle se livrait l'auteur du XII<sup>e</sup> siècle se substitue, au XV<sup>e</sup> siècle, la réhabilitation de ceux-ci.

Trois siècles plus tard, le roman original est en quelque sorte « fixé » et ne suscite plus les incertitudes d'autrefois. C'est notamment par le sort réservé au merveilleux qu'on est le plus en mesure de percevoir cette « fixation » de l'œuvre. Dans le *Cligès*, le merveilleux génère chez l'auditeur/lecteur des doutes et des hésitations que l'auteur champenois veille à maintenir. *Le Livre de Alixandre*, en revanche, effectue le travail qui incombait jadis à l'auditeur/lecteur et remplit les blancs laissés dans le texte du XII<sup>e</sup> siècle. Ainsi, il fait de la tour de Jehan une banale maison et dissipe le mystère qui entourait l'architecte. Toujours soucieux

de rendre le récit plus crédible, il multiplie aussi les « effets de réel » dans les épisodes consacrés à l'ingestion des philtres.

De façon générale, on constate que les réécritures en prose procèdent à une rationalisation de la merveille qui, contrairement à ce qui se produisait dans les textes-sources, ne provoque plus de jeux littéraires et parodiques. La merveille toute *littéraire* que constituait la tour de Jehan dans le roman en vers est mécanisée dans le roman en prose. L'atténuation de la force parodique se fait encore plus sentir dans l'*Histoire de Gérard de Nevers*, qui ne prend plus part aux nombreux jeux déployés par Gerbert de Montreuil dans son *Roman de la Violette*. Pour éviter les ambiguïtés, le prosateur renonce aux effets de brouillages mis en place par l'auteur du XIII<sup>e</sup> siècle et ne laisse jamais entendre qu'Euriaut possède quelques-unes des caractéristiques de la figure de la fée. Il supprime également le récit des origines de l'épée Fine Guerre qui, dans la réécriture, perd sa mystérieuse histoire – à forte teneur intertextuelle – et son curieux nom. Enfin, incapable de ne pas justifier l'étrange comportement du géant Brudaligan, le remanieur ressent le besoin de préciser que l'être monstrueux souffre d'une cruelle maladie.

Si le *Cligès* et le *Roman de la Violette* se définissent par leur caractère subversif, il en va tout autrement du *Livre de Alixandre* et de l'*Histoire de Gérard de Nevers*, qui procèdent constamment à une sorte de « réalignement ». La relation adultère entre Cligès et Fénice dont s'amusait Chrétien de Troyes est fréquemment légitimée dans la réécriture, qui doit rappeler au lecteur que les amants agissent selon le *bon droit*. Dans le contexte particulier de la cour de Bourgogne du XV<sup>e</sup> siècle, qui encourage les réfections en prose afin d'exalter les valeurs de la chevalerie, le chevalier ne prête plus le flanc à la parodie comme le faisait Gérard de Nevers au XIII<sup>e</sup> siècle. Grâce à une série de petits ajustements, le prosateur rapproche le protagoniste du *Roman de la Violette* des héros conventionnels aptes à susciter l'admiration. On préfère donc insister sur son courage, son habileté au combat et son enviable réputation plutôt que de laisser entendre qu'il ne correspond pas tout à fait aux héros typiques. Le travail de « réalignement » auquel se livre le remanieur de la *Violette* a pour effet de réordonner l'œuvre de Gerbert de Montreuil, dont l'art en est souvent un

d'inversion. Ainsi, dans la mise en prose, on ne conseille plus à Gérard de tourner à *senestre*, mais de « prendre le chemin a destre » (f° 91r). À elle seule, cette substitution fournit la clé du projet poétique du remanieur, qui réoriente ce roman « déviant » pour proposer au lecteur un récit « d'armes et d'amour » conventionnel.

Entre le XII<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècle, la poétique du roman a donc subi d'importantes modifications, signe que l'« horizon d'attente » du public s'est transformé. S'il s'agissait, pour Chrétien de Troyes et Gerbert de Montreuil, de déjouer les attentes de l'auditeur/lecteur et de mettre à mal le roman conventionnel, il s'agit désormais, pour les prosateurs, de satisfaire les exigences de mécènes qui veulent lire les « hauts faits » chevaleresques. Dès lors, la force polémique qui animait les textes-sources tend à disparaître des mises en prose. On a notamment remarqué que dans le *Cligès* en prose, la plupart des comparaisons qui dévalorisaient les prédécesseurs de Chrétien de Troyes sont éliminées. Les « collages de tradition » que donnait à lire le *Roman de la Violette* en vers et qui permettaient à l'auteur de se positionner dans le paysage littéraire sont pour leur part considérablement réduits (le portrait d'Euriaut) ou tout simplement éliminés (l'armure de Gérard).

L'analyse statistique des noms propres a révélé une nette tendance à l'élagage dans sept mises en prose, dont celles du *Cligès* et du *Roman de la Violette*, qui présentent respectivement une réduction de 48 % et de 36 % du nombre total de noms propres par rapport aux versions originales. On retient que la diminution du nombre de références intertextuelles s'effectue surtout en faveur de la matière antique, qui est celle qui a le mieux résisté au passage des siècles. Ainsi, toutes les références au *Roman de Troie* ont été conservées par le prosateur du *Cligès*. De la même manière, l'*Histoire de Gérard de Nevers* privilégie le corpus antique et va jusqu'à ajouter des échos au *Roman de Troie* absents du texte en vers. Les travaux de Chrystèle Blondeau ont d'ailleurs bien montré à quel point Alexandre le Grand était un héros prisé à la cour de Philippe le Bon, qui affichait un net penchant pour les histoires antiques.

L'important élagage des renvois intertextuels vient surtout rappeler que le *Cligès* et le *Roman de la Violette*, qui fonctionnent à partir d'un « jeu sur la

mémoire<sup>6</sup> », nécessitent une connaissance aigüe des différents hypotextes pour survivre dans leur état d'origine. Or les siècles que séparent les textes-sources des réécritures ont rendu les jeux intertextuels et hypertextuels de moins en moins perceptibles<sup>7</sup>. Si, grâce au *Tristan* en prose, les prosateurs XV<sup>e</sup> siècle devaient être bien au fait de la légende de Tristan et Iseut, ils ont semblé plutôt insensibles à la valeur adversative que prenaient les récits tristaniens dans les romans de Chrétien de Troyes et de Gerbert de Montreuil. Ainsi, il n'est plus du tout question du roi Marc ou de la Cornouailles dans le *Livre de Alixandre*, qui réécrit pourtant un « anti-*Tristan* ». L'*Histoire de Gérard de Nevers* évacue pour sa part les prénoms d'Iseut et de Brangien. L'examen des noms propres a également fait apparaître que les références à la matière arthurienne n'ont manifestement plus les mêmes résonances au XII<sup>e</sup> ou au XIII<sup>e</sup> siècle qu'au XV<sup>e</sup>, comme le signalent les précisions apportées par le prosateur du *Cligès*, qui ressent le besoin de rappeler au lecteur que le nom de la femme d'Arthur est Guenièvre (f<sup>o</sup> 10v, 17r). Le remanieur du *Roman de la Violette* – une œuvre qui s'écrit explicitement contre le corpus arthurien – supprime quant à lui toutes les références à Arthur et à sa Table Ronde. Puisque la « bibliothèque virtuelle » des prosateurs n'est pas celle des antiromanciers du Moyen Âge central, qui rivalisaient avec leurs devanciers, la parodie qui avait cours dans les romans en vers s'est épuisée au fil des siècles.

Dès les prologues des mises en prose, on a observé un changement dans les désignations génériques des textes, qui se déplacent du roman vers l'histoire. La disparition de la dimension autoréflexive qui caractérisait les textes-sources, la rationalisation du merveilleux et l'élimination de plusieurs références intertextuelles tendent en effet à sortir la fiction du roman. Les prosateurs ont retenu les récits que donnaient à lire le *Cligès* et le *Roman de la Violette*, auxquels ils ont conféré une valeur nettement plus historique. Ils ont cependant renoncé à démonter et à faire dévier ces romans qui, mis en prose, offrent l'image d'un récit « d'armes et d'amour » conventionnel. S'adressant à un public d'initiés, les

<sup>6</sup> Charles Méla, « Romans et merveilles », dans Daniel Poirion (dir.), *Précis de littérature française du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 214.

<sup>7</sup> C'est ce que remarque Christine Ferlampin-Acher en étudiant *Artus de Bretagne* dans la longue durée. Entre le XIV<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècle, « l'horizon culturel se déplace » (« *Artus de Bretagne...* », art. cit., p. 109). « L'édition de 1584 montre en effet que leur culture ne permet plus aux lecteurs d'être sensibles au jeu intertextuel », écrit-elle (« *Artus de Bretagne...* », art. cit., p. 117).

métaphores sur la création littéraire et les jeux parodiques avec la tradition étaient, au fond, destinés à tomber dans l'oubli et n'ont pas su traverser les siècles.

## BIBLIOGRAPHIE

### I. CORPUS D'ÉTUDE

#### Romans en vers

- CHRÉTIEN DE TROYES, *Cligès*, édition et traduction de Charles MÉLA et Olivier COLLET, Paris, Paris, Librairie Générale Française/Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1994.
- GERBERT DE MONTREUIL, *Le Roman de la Violette ou de Gérard de Nevers*, édition de Douglas LABAREE-BUFFUM, Paris, Honoré Champion, coll. « Société des Anciens Textes français », 1928.

#### Réécritures en prose

- Bibliothèque royale de Belgique, *Bibliothèque virtuelle de la Bibliothèque royale de Belgique* (manuscrit en ligne [B] du *Roman de la Violette* en prose)  
URL : [http://lucia.kbr.be/multi/ms\\_9631Viewer/imageViewer.html](http://lucia.kbr.be/multi/ms_9631Viewer/imageViewer.html)
- Gerard de Nevers, Prose Version of the Roman de la Violette*, édition de Lawrence F. H. LOWE, Princeton, Princeton University Press, coll. « Elliott Monographs in the Romance Languages and Literatures » / Paris, Presses Universitaires de France, 1975 [1928].
- Le Livre de Alixandre empereur de Constantinople et de Cligès son filz : roman en prose du XV<sup>e</sup> siècle*, édition de Maria COLOMBO TIMELLI, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 2004.

### II. CORPUS SECONDAIRE

- BENOIT DE SAINTE-MAURE, *Le Roman de Troie : extraits du manuscrit Milan, Bibliothèque ambrosienne, D55*, édition et traduction d'Emmanuèle BAUMGARTNER et Françoise VIELLIARD, Paris, Librairie Générale Française/Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1998.
- Blancandin et l'Orgueilleuse d'amour : roman d'aventures du XIII<sup>e</sup> siècle*, édition de Franklin P. SWEETSER, Genève, Droz, 1964.
- Blancandin et l'Orgueilleuse d'amours : versioni in prosa del XV secolo*, édition de Rosa Anna GRECO, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002.
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Chevalier au Lion ou Le Roman d'Yvain*, édition et traduction de David F. HULT, Paris, Librairie Générale Française/Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1994.
- *D'Amors, qui m'a tolu a moi*, présentation, édition et traduction de Marie-Claire GÉRARD-ZAI, dans *Cligès*, édition et traduction de Charles MÉLA et Olivier COLLET, Paris, Librairie Générale Française/Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1994, pp. 460-462.
  - *Érec et Énide*, édition et traduction de Jean-Marie Fritz, Paris, Librairie Générale Française/Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1992.
  - *Érec et Énide*, édition et traduction de Peter F. DEMBOWSKI, dans *Œuvres Complètes*, édition dirigée par Daniel POIRION, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, pp. 1-169.
- Le Cycle de Guillaume d'Orange. Anthologie*, édition et traduction de Dominique BOUTET, Paris, Librairie Générale Française/Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1996.

- Extrait du Roman du Prince d'Alexandre, fils d'Alexandre, Empereur de Constantinople, de la belle Sordamours, & de Clygès leur fils*, dans *Bibliothèque Universelle des Romans – 1777*, Genève, Slatkine Reprints, 1969, pp. 51-60.
- Floriant et Florete*, édition et traduction d'Annie COMBES et Richard TRACHSLER, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Classiques », 2003.
- GERBERT DE MONTREUIL, *La Continuation de Perceval*, édition de Marguerite OSWALD et Mary WILLIAMS, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 3 tomes, 1922-1975.
- L'Histoire d'Erec en prose : roman du XV<sup>e</sup> siècle*, édition de Maria COLOMBO TIMELLI, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 2000.
- JAKEMES, *Le Roman du châtelain de Coucy et de la dame de Fayel*, édition de Maurice DELBOUILLE, Paris, Firmin-Didot, coll. « Société des Anciens Textes français », 1936.
- Le livre des amours du chastelain de Coucy et de la dame de Fayel*, édition d'Aimé PETIT et François SUARD, Lille, Presses universitaires de Lille, coll. « Bibliothèque des seigneurs du Nord », 1994.
- MARIE DE FRANCE, *Lais*, édition de Karl WARNKE et traduction de Laurence HARF-LANCNER, Paris, Librairie Générale Française/Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1990.
- PHILIPPE DE RÉMI, *La Manekine*, édition et traduction anglaise d'Irene GNARRA, New York & London, Garland Publishing, 1988.
- RAOUL DE HOUDENC, *La Vengeance Raguidel*, édition de Gilles ROUSSINEAU, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 2004.
- RENART Jean, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, édition de Félix LECOY et traduction de Jean DUFOURNET, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Classiques », 2004.
- Le Roman de Floriant et Florete ou Le Chevalier qui la nef maine*, édition de Claude M. L. LÉVY, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1983.
- Tristan et Iseut. Les poèmes français, la saga norroise*, édition et traduction de Daniel LACROIX et Philippe WALTER, Paris, Librairie Générale Française/Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1989.
- WAUQUELIN Jean, *La Manequine*, édition de Maria COLOMBO TIMELLI, Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. « Textes littéraires du Moyen Âge », 2010.

### III. ÉTUDES

#### Littérature et civilisation médiévales

- ACCARIE Maurice, « Vérité du récit ou récit de la vérité. Le problème du réalisme dans la littérature médiévale », *Razo*, n° 15, 1998, pp. 5-34.
- ANDRIEUX Nelly, « Une ville devenue désir : la *Prise d'Orange* et la transformation du motif printanier », dans ACCARIE Maurice (dir.), *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Alice Planche*, Paris, Les Belles Lettres, 1984, pp. 21-32.
- ARSENEAU Isabelle, « Oïr dire sanz veoir. La merveille comme prétexte à la narration dans les romans dits réalistes », dans GINGRAS Francis (dir.), *Motifs merveilleux et poétique des genres au Moyen Âge*, Paris, Garnier, à paraître.
- BAUMGARTNER Emmanuèle, *La Harpe et l'Épée. Tradition et renouvellement dans le Tristan en prose*, Paris, CDU et SEDES, coll. « Moyen Âge », 1990.
- « Vers, prose et fiction narrative (1150-1240) », dans PRATT Karen *et al.* (dir.), *Shifts and Transpositions in Medieval Narrative : A Festschrift for Dr Elspeth Kennedy*, Cambridge, D. S. Brewer, 1994, pp. 1-9.

- « Le choix de la prose », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n° 5, 1998, mis en ligne le 1<sup>er</sup> octobre 2007.  
URL : <http://crm.revues.org//index1322.html>. Consulté le 3 novembre 2009.
- BUSBY Keith, *Gauvain in Old French Literature*, Amsterdam, Rodopi, 1980.
- CHAYTOR Henry John, *From Script to Print. An Introduction to Medieval Vernacular Literature*, New York, October House Inc., 1967 [1966].
- CHÊNERIE Marie-Luce, *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Genève, Droz, 1986.
- « La dénomination des personnages féminins dans les romans de Hue de Rotelande », dans FAUCON Claude J., LABBÉ Alain et QUÉRUEL Danielle (dir.), *Miscellanea Mediaevalia : mélanges offerts à Philippe Ménard*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1998, pp. 349-359.
- COLBY Alice, *Portrait in the Twelfth-Century French Literature*, Genève, Droz, 1965.
- DRAGONETTI Roger, *Le Mirage des sources : l'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Éditions du Seuil, 1987
- DUFURNET Jean, « Introduction à la lecture de *Jehan et Blonde* », dans DUFURNET Jean (dir.), *Un roman à découvrir : Jehan et Blonde de Philippe de Remy*, Paris, Honoré Champion, 1991, pp. 7-49.
- FARAL Edmond, *Les Arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Genève, Slatkine, 1982 [1924].
- *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*, Genève/Paris, Slatkine Reprints, 1983 [1967].
- FLUTRE Louis-Fernand, *Table des noms propres avec toutes leurs variantes figurant dans les romans du Moyen Âge écrits en français ou en provençal et actuellement publiés ou analysés*, Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1962.
- FRAPPIER Jean, « Le thème de la lumière, de *La Chanson de Roland* au *Roman de la Rose* », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. XX, n° 20, 1968, pp. 101-124.
- GALLAIS Pierre, « Bleheri, la cour de Poitiers et la diffusion des récits arthuriens sur le continent », dans *Actes du VII<sup>e</sup> congrès national de littérature comparée*, Paris, Didier, 1967, pp. 47-49.
- JEAUNEAU Édouard, « Nains et géants », dans DE GANDILLAC Maurice et JEAUNEAU Édouard (dir.), *Entretiens sur la Renaissance du XII<sup>e</sup> siècle*, Paris/La Haye, Mouton, 1968, pp. 21-38.
- JONGKEES A. G., « Translatio Studii : les avatars d'un thème médiéval », dans *Miscellanea Mediaevalia in memoriam Jan Frederik Niermeyer*, Groningen, J. B. Wolters, 1967, pp. 41-51.
- KELLY Douglas, *The Art of Medieval French Romance*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1992.
- KJAER Jonna, « L'épisode de "Tristan ménestrel" dans la *Continuation de Perceval* par Gerbert de Montreuil (XIII<sup>e</sup> siècle). Essai d'interprétation », *Revue Romane*, vol. XXV, 1990, pp. 356-366.
- KOENIG Victor Frederic, « Sur une prétendue reverdie de Gautier de Coinci », *Romania*, vol. XCIX, 1978, pp. 255-263.
- MÉLA Charles, « Romans et merveilles », dans POIRION Daniel (dir.), *Précis de littérature française du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, pp. 214-235.
- PASTOUREAU Michel, « L'«enromancement» du nom. Étude sur la diffusion des noms de héros arthuriens à la fin du Moyen Âge », dans PASTOUREAU Michel (dir.), *Couleurs, images, symboles : études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Éditions du Léopard d'or, 1989, pp. 111-124.

- « Jouer au roi Arthur. Anthroponymie littéraire et idéologie chevaleresque », dans *Une Histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Éditions du Seuil, coll. « La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », Paris, 2004, pp. 293-305.
- « Jouer aux chevaliers de la Table Ronde à la fin du Moyen Âge », dans BOHLER Danielle (dir.), *Le Goût du lecteur à la fin du Moyen Âge*, Paris, Éditions du Léopard d'or, 2006, pp. 65-81.
- PLET-NICOLAS Florence, *La Création du monde. Les noms propres dans le roman de Tristan en prose*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2007.
- POIRIER Roger, *La Bibliothèque Universelle des Romans*, Genève, Droz, 1976.
- SPIEGEL Gabrielle M., *Romancing the Past. The Rise of Vernacular Prose Historiography in Thirteenth-Century France*, Berkeley/Los Angeles/Oxford, University of California Press, 1993.
- STANESCO Michel, « Figures de l'auteur dans le roman médiéval », *Travaux de littérature*, n<sup>o</sup> 4, 1991, pp. 7-19.
- « D'armes et d'amour », dans *D'armes & d'amours. Études de littérature arthurienne*, Orléans, Paradigme, 2002 [1989], pp. 325-347.
- STRUBEL Armand, « L'allégorie et la description : le début du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris », dans MÜHLETHALER Jean-Claude, BILLOTTE Denis et CORBELLARI Alain (dir.), « *Rien ne m'est seur que la chose incertaine* ». *Études sur l'art d'écrire au Moyen Âge offertes à Eric Hicks par ses élèves, collègues, amis et amis*, Genève, Slatkine, 2001, pp. 121-132.
- TYSENS Madeleine, « An avril au tens pascur », dans PIROT François (dir.), *Mélanges de philologie romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière (1899-1967)*, Liège, Soledj, 1971, pp. 589-603.
- VARVARO Alberto, « Élaboration des textes et modalités du récit dans la littérature française médiévale », *Romania*, vol. CXIX, n<sup>os</sup> 1-2, 2001, pp. 1-75.
- WEST Geoffrey D., *An Index of Proper Names in French Arthurian Verse Romances (1150-1300)*, Toronto, University of Toronto Press, 1969.
- *An Index of Proper Names in French Arthurian Prose Romances*, Toronto, University of Toronto Press, 1978.
- ZUMTHOR Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2000 [1972].
- *La Lettre et la Voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987.

### **La pratique de la mise en prose**

- ABRAMOWICZ Maciej, *Réécrire au Moyen Âge. Mises en prose des romans en Bourgogne au XV<sup>e</sup> siècle*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1996.
- BLONDEAU Chrystèle, « Arthur et Alexandre le Grand sous le principat de Philippe le Bon : les témoins d'un imaginaire en mutation », *Publication du Centre Européen d'Études Bourguignonnes*, vol. XLI, 2001, pp. 233-246.
- BOULTON Maureen, « Burgundian Devotional Manuscripts. Philip the Good », dans BUSBY Keith et KLEINHENZ Christopher (dir.), *Courtly Arts and the Art of Courtliness*, Cambridge, D.S. Brewer, 2006, pp. 259-274.
- BRUCKER Charles, « Mises en prose et genres littéraires à la fin du Moyen Âge : la quête du vraisemblable », *Travaux de littérature*, n<sup>o</sup> 13, 2000, pp. 29-47.
- CAZAURAN Nicole, « Les romans de chevalerie en France : entre 'exemple' et 'récréation' », dans JONES DAVIES M.-Th. (dir.), *Le Roman de chevalerie au temps de la Renaissance*, Paris, Touzot, 1987, pp. 29-48.

- CAZANAVE Caroline, « Sur quelques rapports que le roman en prose d'*Huon de Bordeaux* entretient avec son modèle en vers : *mise en prose* et adaptations étrangères », *Littérales*, n° 22, 1998, pp. 95-127.
- COLOMBO TIMELLI Maria, « Sur l'édition des mises en prose de romans (XV<sup>e</sup> siècle) : bilan et perspectives », *Le Moyen Français*, n<sup>os</sup> 44-45, 1999, pp. 87-106.
- « De l'*Erec* de Chrétien de Troyes à la prose du XV<sup>e</sup> siècle : le traitement des proverbes », *Le Moyen Français*, n° 42, 1998, pp. 87-113.
- « Syntaxe et technique narrative : titres et attaques de chapitre dans l'*Erec* bourguignon », *Fifteenth-Century Studies*, n° 24, 1998, pp. 208-230.
- « Expressions de temps et progression de l'histoire dans l'*Histoire d'Erec*, roman en prose du XV<sup>e</sup> siècle », dans FAUCON Jean-Claude (dir.), *Temps et Histoire dans le roman arthurien*, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, 1999, pp. 75-82.
- « Pour une "défense et illustration" des titres de chapitres. Analyse d'un corpus de romans mis en prose au XV<sup>e</sup> siècle », dans BURY Emmanuel et MORA Francine (dir.), *Du roman courtois au roman baroque*, Paris, Les Belles Lettres, 2004, pp. 209-232.
- COLOMBO TIMELLI Maria et FERRARI Barbara, « Refaire Dautrepoint ? Projet pour un nouveau répertoire des mises en prose des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles », *Le Moyen Français*, n° 63, 2008, pp. 109-115.
- « Refaire Dautrepoint ? Projet pour un nouveau répertoire des mises en prose des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles (2<sup>e</sup> partie) », *Le Moyen Français*, n° 64, 2009, pp. 1-7.
- DEVAUX Jean, « L'art de la mise en prose à la cour de Bourgogne. Jean Molinet, dériméur du *Roman de la Rose* », dans THIRY Claude et VAN HEMELRYCK Tania (dir.), *La Littérature à la cour de Bourgogne, actualités et perspectives de recherche. Actes du 1<sup>er</sup> Colloque international du Groupe de Recherche sur le Moyen Français, Louvain-la-Neuve, Belgique, 8-10 mai 2003*, Montréal, CERES, 2005, pp. 87-104.
- « Introduction. L'identité bourguignonne et l'écriture de l'histoire », *Moyen Âge*, vol. CXII, n<sup>os</sup> 3-4, 2006, pp. 467-476.
- DOUTREPONT Georges, *Inventaire de la « librairie » de Philippe le Bon, 1420*, Genève, Slatkine Reprints, 1977 [1906].
- *La Littérature française à la cour des ducs de Bourgogne : Philippe le Hardi, Jean sans Peur, Philippe le Bon, Charles le Téméraire*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 [1909].
- *Les Mises en prose des épopées et des romans chevaleresques des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles*, Bruxelles, Palais des Académies, 1939.
- FOEHR-JANSSENS Yasmina, « La *Manekine* en prose de Jean Wauquelin, ou la littérature au risque du remaniement », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n° 5, 1998, mis en ligne le 1<sup>er</sup> octobre 2007.
- URL : <http://crm.revues.org/index1432.html>. Consulté le 20 mars 2011.
- GAUCHER Élisabeth, « La mise en prose : *Gilles de Chin* ou la modernisation d'une biographie chevaleresque au XV<sup>e</sup> siècle », dans BOUTET Dominique et HARF-LANCNER Laurence (dir.), *Écriture et modes de pensée au Moyen Âge (VIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1993, pp. 195-207.
- *La Biographie chevaleresque. Typologie d'un genre (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Honoré Champion, 1994.
- « *Richard sans peur*, du roman en vers au dérimage : *merveilles* et *courtoisie* au XVI<sup>e</sup> siècle », dans BURY Emmanuel et MORA Francine (dir.), *Du roman courtois au roman baroque*, Paris, Les Belles Lettres, 2004, pp. 123-134.
- « La parodie du fantastique dans *Richard sans peur* », dans GINGRAS Francis, LAURENT Françoise, LE NAN Frédérique et VALETTE Jean-René (dir.), « *Furent*

- les merveilles pruvees et les aventures truvees* ». *Hommage à Francis Dubost*, Paris, Honoré Champion, 2005, pp. 247-261.
- GUIETTE Robert, « Chanson de geste, chronique et mise en prose », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. VI, n° 1, 1963, pp. 423-440.
- HÉRICHÉ-PRADEAU Sandrine, « *Les Faicts et conquestes d'Alexandre* de Jean Wauquelin, un espace de réécritures variées », *Le Moyen français*, n°s 57-58, 2005, pp. 153-175.
- KELLER Hans-Erich, « The *mises en prose* and the Court of Burgundy », *Fifteenth-Century Studies*, n° 10, 1984, pp. 91-105.
- LACAZE Yvon, « Le rôle des traditions dans la genèse d'un sentiment national au XV<sup>e</sup> siècle. La Bourgogne de Philippe le Bon », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, vol. CXXIX, 1971, pp. 303-385.
- MÉNARD Philippe, « La réception des romans de chevalerie à la fin du Moyen Âge et au XVI<sup>e</sup> siècle », *Bulletin bibliographique de la Société internationale arthurienne*, n° 49, 1997, pp. 234-273.
- MONFRIN Jacques, « Le Goût des lettres antiques à la cour de Bourgogne au XV<sup>e</sup> siècle », *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1967, pp. 285-289.
- MORSE Ruth, « Historical Fiction in Fifteenth-Century Burgundy », *The Modern Language Review*, n° 75, 1980, pp. 48-64.
- PETIT Aimé, « L'activité littéraire au temps des ducs de Bourgogne : les mises en prose sous le mécénat de Philippe le Bon », *Synergies Inde*, n° 2, 2007, pp. 59-65.
- QUÉRUEL Danielle, « Des mises en prose aux romans de chevalerie dans les collections bourguignonnes », dans CIGADA Sergio et SLERCA Anna (dir.), *Rhétorique et mise en prose au XV<sup>e</sup> siècle. Actes du VI<sup>e</sup> Colloque international sur le moyen français, Milan, 4-6 mai 1988*, Milan, Vita e Pensiero, 1991, pp. 173-193.
- « La naissance des titres. Rubriques, enluminures et chapitres dans les mises en prose du XV<sup>e</sup> siècle », dans LACHET Claude (dir.), *À plus d'un titre. Les titres des œuvres dans la littérature française du Moyen Âge au XX<sup>e</sup> siècle*, Lyon, CEDIC, 2000, pp. 49-60.
- STRAUB Richard E. F., *David Aubert, escrivain et clerc*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 1995.

### **Le Cligès de Chrétien de Troyes (XII<sup>e</sup> siècle)**

- BLONS-PIERRE Catherine, « L'esthétique de la description des personnages chez Chrétien de Troyes », dans PETIT Aimé (dir.), *La Description au Moyen Âge. Actes du colloque du Centre d'Études Médiévales et Dialectales de Lille III, Université Charles-de-Gaulle — Lille III, 25 et 26 septembre 1992, Bien Dire et Bien Apprendre*, n° 11, 1993, pp. 55-68.
- CARASSO-BULOW Lucienne, *The Merveilleux in Chrétien de Troyes' Romances*, Droz, Genève, 1976.
- FERROUL Yves, « Propédeutique à une lecture du prologue du *Cligès* », *Bien Dire et bien Apprendre : Revue de médiévistique*, n° 5, 1987, pp. 57-71.
- FOURRIER Anthime, *Le Courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Âge. Tome I – Les Débuts (XII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Nizet, 1960.
- FREEMAN Michelle A., *The Poetics of Translatio Studii and Conjointure : Chrétien de Troyes's Cligès*, Lexington, French Forum, coll. « French Forum Monographs », 1979.
- « Transpositions structurelles et intertextualité : le “Cligès” de Chrétien », *Littérature*, n° 41, 1981, pp. 50-61.
- GÉRARD-ZAI Marie-Claire, « La légende de Tristan et Iseut et Chrétien de Troyes », *Tristania : A Journal Devoted to Tristan Studies*, vol. VII, n°s 1-2, 1981, pp. 21-26.

- Haidu Peter, *Aesthetic Distance in Chrétien de Troyes : Irony and Comedy in Cligès and Perceval*, Genève, Droz, 1968.
- « Au début du roman, l'ironie », *Poétique*, n° 36, 1978, pp. 443-466.
- HUNT Tony, « Tradition and Originality in the Prologues of Chrestien de Troyes », *Forum for Modern Language Studies*, vol. VIII, 1972, pp. 320-337.
- MADDOX Donald, « Trois sur deux : Théorie de bipartition et de tripartition des œuvres de Chrétien de Troyes », *Œuvres et critiques*, vol. V, n° 2, 1980-1981, pp. 91-102.
- NOACCO Cristina, « *Par nigromance et par enchantement* : niveaux et nuances du magique dans les romans de Chrétien de Troyes », dans *Magie et illusion au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, CUERMA, coll. « Senefiance », 1999, pp. 383-406.
- MICHA Alexandre, « *Tristan et Cligès* », *Neophilologus*, vol. XXXVI, n° 1, 1952, pp. 1 - 10.
- MURPHY Diana L., « Duelling Mirrors : Specularity in Chrétien de Troyes's *Cligès* », *RLA : Romance Languages Annual*, n° 8, 1996, pp. 74-78.
- POLAK Lucie, « *Cligès, Fénice et l'arbre d'amour* », *Romania*, vol. XCIII, 1972, pp. 303-316.
- SCHULZE-BUSACKER Elisabeth, « La culture littéraire de Chrétien de Troyes », *Romania*, vol. CXXII, 2005, pp. 289-319.
- STIENNON Jacques, « Histoire de l'art et fiction poétique dans un épisode de *Cligès* de Chrétien de Troyes », dans *Mélanges offerts à Rita Lejeune, Professeur à l'Université de Liège*, Gembloux, Duculot, 1968, pp. 695-708.
- UITTI Karl D., « Chrétien de Troyes's *Cligès* : Romance *Translatio* and History », dans BUSBY Keith, KELLY Douglas et LACY Norris J. (dir.), *Conjunctures : Medieval Studies in Honor of Douglas Kelly*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, coll. « Faux titre », 1994, pp. 545-557.
- VAN HAMEL Anton G., « *Cligès et Tristan* », vol. XXXIII, 1904, pp. 465-489.
- WOLFZETTEL Friedrich, « *Cligès*, roman "épiphannique" », dans FAUCON Claude J., LABBÉ Alain et QUÉRUÉL Danielle (dir.), *Miscellanea Mediaevalia : mélanges offerts à Philippe Ménard*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1998, pp. 1489-1507.

### ***Le Livre de Alixandre et de Constantynoble son filz (XV<sup>e</sup> siècle)***

- BAKELAAR Bette Lou, *From Verse to Prose: A Study of Fifteenth-Century Versions of Chretien's "Erec" and "Cliges"*, thèse de doctorat, Columbus, The Ohio State University, 1973.
- « Certain Characteristics of the Syntax and Style in the 15th-Century *mises en prose* of Chrestien's *Erec* and *Cligès* », *Semasia*, n° 3, 1976, pp. 61-73.
- COLOMBO TIMELLI Maria, « *Erec et Cligès* en prose : quelques repères pour une comparaison », *Le Moyen Français*, n°s 51-53, 2002-2003, pp. 159-175.
- « Cherchez la ville. Constantinople à la cour de Philippe le Bon (1419-1467) », dans NISSIM Liana et RIVA Silvia (dir.), *Sauver Byzance de la barbarie du monde : Gargnano del Garda (14-17 maggio 2003)*, Milano, Cisalpino, 2004, pp. 113-130.
- DESCHEPPER Catherine, « De l'adultère comme résistance à l'empereur usurpateur. La convergence des intrigues amoureuses et politiques dans le *Cligès* en prose », *Le Moyen Français*, n°s 57-58, 2005-2006, pp. 67-86.
- DIXON Rebecca, « The Fabric of Society : Textile and Metatextual Imitation in the Burgundian *Cligès* », *Modern Language Review*, vol. CIII, n° 2, 2008, pp. 397-408.
- GRIMBERT Joan Tasker, « The Fifteenth-Century Prose *Cligès* : Better Than Just Cutting to the Chase », *Arthuriana*, vol. XVIII, n° 3, 2008, pp. 68-72.

- LACY Norris J., « Adaptation as Reception : the Burgundian *Cligés* », *Fifteenth-Century Studies*, n° 24, 1998, pp. 198-207.
- SZKILNIK Michelle, « Medieval Translations and Adaptations of Chrétien's Works », dans LACY Norris J. et GRIMBERT Joan Tasker (dir.), *A Companion to Chrétien de Troyes*, Cambridge, D.S. Brewer, 2005, pp. 202-213.
- TAYLOR Jane H. M., « The Significance of the Insignificant : Reading Reception in the Burgundian *Erec* and *Cligés* », *Fifteenth-Century Studies*, n° 24, 1998, pp. 183-197.
- WALLEN Martha, *The Art of Adaptation in the Fifteenth-Century Erec et Enide and Cligès*, thèse de doctorat, Madison, University of Wisconsin, 1972.
- WILLARD Charity Cannon, « The Misfortunes of *Cligés* at the Court of Burgundy », dans TOURNOY Gilbert, VAN HOECKE Willy et VERBECKE Werner (dir.), *Arturus rex. Volumen II*, Leuven, Leuven University Press, 1991, pp. 397-403.

### **Le Roman de la Violette de Gerbert de Montreuil (XIII<sup>e</sup> siècle)**

- BOULTON Maureen, *The Song in the Story : Lyric Insertions in French Narrative Fiction, 1200-1400*, Philadelphie, University of Philadelphia Press, 1993.
- BURR Kristin L., « Re-Creating the Body : Euriaut's Tale in *Le Roman de la Violette* », *Symposium : A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. LVI, n° 1, 2002, pp. 3-16.
- CAZELLES Brigitte, « La rose et la violette », *Poétique*, vol. XVII, 1986, pp. 405-422.
- DEMAULES Mireille, « Présentation », dans Gerbert de Montreuil, *Le Roman de la Violette*, traduction et présentation de Mireille DEMEAULES, Paris, Stock, coll. « Moyen Âge », 1992, pp. 9-24.
- « L'art de la ruse dans le *Roman de la Violette* de Gerbert de Montreuil », *Revue des Langues Romanes*, vol. CVII, n° 1, 2003, pp. 133-152.
- FRANÇOIS Charles, *Études sur le style de la Continuation de Perceval par Gerbert et du Roman de la Violette par Gerbert de Montreuil*, Paris, Droz, 1932.
- KRAUSE Kathy M., « L'héroïne et l'autorité du discours : le *Roman de la Violette* et le *Roman de la Rose* ou de *Guillaume de Dole* », *Le Moyen Âge*, vol. CII, n° 2, 1996, pp. 191-216.
- KRAUSE Kathy M., « The Material Erotic : the Clothed and Unclothed Female Body in the *Roman de la Violette* », dans PERRY Chris (dir.), *Material Culture and Cultural Materialisms in the Middle Ages and Renaissance*, Turnhout, Brepols, coll. « Arizona Studies in the Middle Ages and the Renaissance », 2001, pp. 17-39.
- « Géographie et héritage : les manuscrits du *Roman de la Violette* », *Babel*, n° 16, 2007, pp. 81-99.
- LOUISON Lydie, *De Jean Renart à Jean Maillart : les romans de style gothique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2004.
- MORA Francine, « Mémoire du narrateur et oublis du héros dans le *Roman de la Violette* de Gerbert de Montreuil », *Études de Lettres*, n°s 1-2, 2007, pp. 119-137.
- PARIS Gaston, « Le cycle de la gageure », *Romania*, vol. XXXII, 1903, pp. 481-551.

### **L'Histoire de Gérard de Nevers (XV<sup>e</sup> siècle)**

- ARSENEAU Isabelle, « From Novel to Romance or How Not to Read the *Roman de la Violette* », Kalamazoo, 2008, à paraître.
- CALLAHAN Christopher, « À l'ombre du jongleur disparu : la grammaire de la performance dans deux romans lyrico-narratifs dérimés », *Revue des Langues Romanes*, vol. CI, n° 2, 1997, pp. 211-231.
- DEMAULES Mireille, « Le Cycle de la gageure au XV<sup>e</sup> siècle. L'exemple français et l'exemple italien », dans BOHLER Danielle (dir.), *Le Goût du lecteur à la fin du*

- Moyen Âge*, Paris, Éditions du Léopard d'or, coll. « Cahiers du Léopard d'or », 2006, pp. 85-99.
- FRANÇOIS Charles, « L'épisode interpolé du *Roman de la Violette* en prose », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. XI, 1932, pp. 689-698.
- LOWE Lawrence Francis Hawkins, Gérard de Nevers, *a Study of the Prose Version of the Roman de la Violette*, Princeton, N.J. Princeton University Press, 1923.
- PETIT Aimé, « La chasse à l'octosyllabe dans la mise en prose du *Roman de la Violette*. L'épisode de Marote », dans PETIT Aimé (dir.), *Les Mises en prose*, Lille, Cahiers de la Maison de la Recherche, Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, 2006, pp. 47-53.
- POCOCK Sharon Anne, *Development of Narrative Scope in the "Mises en prose": A Study of Guy de Warwick and Gérard de Nevers*, thèse de doctorat, Chicago, The University of Chicago, 1984.
- WRISLEY David J., « Prosifying Lyric Insertions in the Fifteenth-Century *Violette* (Gérard de Nevers) », dans DIXON Rebecca (dir.), *Poetry, Knowledge and Community in Late Medieval France*, Cambridge, D.S. Brewer, 2008, pp. 125-135.

#### IV. PERSPECTIVES CRITIQUES

- ABASTADO Claude, « Situation de la parodie », *Cahiers du 20<sup>e</sup> siècle. La Parodie*, n° 6, 1976, pp. 9-37.
- ARSENEAU Isabelle, *D'une merveille l'autre. Écrire en roman après Chrétien de Troyes*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2007.
- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduction de Daria OLIVIER, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2006 [1978].
- BARTHES Roland, « L'effet de réel », dans *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1984 [1968], pp. 179-187.
- « L'ancienne rhétorique », dans *L'Aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1985, pp. 85-164.
- BRISSON Marie, « Pastiche, parodie, lecture : notes sur la question des genres vue à travers l'apport lectorial », THOMSON Clive et PAGÈS Alain (dir.), *Dire la parodie. Colloque de Cerisy*, New York, Peter Lang, 1989, pp. 73-88.
- COMPAGNON Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- « Théorie du lieu commun », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 49, 1997, pp. 23-37.
- CURTIUS Ernst Robert, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, traduction de Jean BRÉJOUX, Paris, PUF, coll. « Agora », 1986 [1956].
- DEMBOWSKI Peter F., « Intertextualité et critique des textes », *Littérature*, vol. XLI, 1981, pp. 17-29.
- DIONNE Ugo et GINGRAS Francis, « Présentation : l'usure originelle du roman : roman et antiroman du Moyen Âge à la Révolution », dans DIONNE Ugo et GINGRAS Francis (dir.), *De l'usage des vieux romans, Études françaises*, vol. XLII, n° 1, 2006, pp. 5-21.
- FRYE Northrop, *The Secular Scripture and Other Writings on Critical Theory (1976-1991)*, édition de Joseph ADAMSON et Jean WILSON, Toronto, University of Toronto Press, 2006 [1975].
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1982.
- GOYET Francis, *Le sublime du « lieu commun ». L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 1996.

- GUERREAU-JALABERT, Anita, *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, Genève, Droz, 1992.
- HAMM Jean-Jacques, « Parodie, pastiche : de l'écriture à la lecture », dans GROUPAR (dir.), *Le Singe à la porte. Vers une théorie de la parodie*, New York, Peter Lang, 1984, pp. 105-116.
- HAMON Philippe, *Du Descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, 1993.
- HUTCHEON Linda, « Ironie et parodie : stratégie et structure », *Poétique*, n° 36, 1978, pp. 467-477.
- « Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, n° 46, 1981, 140-155.
- JAUSS Hans Robert, « Littérature médiévale et théorie des genres », *Poétique*, n° 1, 1970, pp. 79-101.
- KELLY Douglas, « The Source and Meaning of Conjointure in Chrétien's *Erec* 14 », *Viator*, vol. I, 1970, pp. 179-200.
- « Topical Invention in Medieval French Literature », dans MURPHY James J. (dir.), *Medieval Eloquence : Studies in the Theory and Practice of Medieval Rhetoric*, Berkeley, University of California Press, 1978, pp. 231-251.
- « La spécialité dans l'invention des topiques », dans BRIND'AMOUR Lucie et VANCE Eugène (dir.), *Archéologie du signe*, Toronto, Institut pontifical d'études médiévales, 1983, pp. 101-125.
- KIBÉDI VARGA Aron, « Le roman est un anti-roman », *Littérature*, n° 48, 1982, pp. 3-18.
- KUNDERA Milan, *Le Rideau*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006 [2005].
- PAVEL Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1988 [1986].
- *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Les essais », 2003.
- POIRION Daniel, « Écriture et ré-écriture au Moyen Âge », *Littérature*, n° 41, 1981, pp. 109-118.
- RIFFATERRE Michael, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, 1980, pp. 4-18.
- SAMOYAUULT Tiphaine, *L'Intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, coll. « Littérature », 2001.
- VINCENSINI Jean-Jacques, *Pensée mythique et narrations médiévales*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1996.
- *Motifs et thèmes du récit médiéval*, Paris, Nathan, coll. « Université », 2000.
- WATT Ian, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1964.
- ZUMTHOR Paul, « Topique et tradition », *Poétique*, vol. XI, n° 7, 1971, pp. 355-365.
- « Intertextualité et mouvance », *Littérature*, n° 41, 1981, pp. 8-16.

## V. MERVEILLEUX ET FANTASTIQUE

- DUBOST Francis, « Merveilleux, fantastique et ironie dans *Le Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes », dans DUFOURNET Jean (dir.), *Le Chevalier au Lion de Chrétien de Troyes : approches d'un chef d'œuvre*, Paris, Honoré Champion, 1988, pp. 47-76.
- *Aspects fantastiques de la littérature médiévale (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles) : l'autre, l'ailleurs, l'autrefois*, Paris/Genève, Honoré Champion/Slatkine, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1991.
- *Le Conte du Graal ou L'Art de faire signe*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp », 1998.
- FERLAMPIN-ACHER Christine, *Fées, bestes et luitons. Croyances et merveilles dans les romans français en prose (XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002.

- *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2003.
  - « *Artus de Bretagne du XIV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle : merveilles et merveilleux* », dans BURY Emmanuel et MORA Francine (dir.), *Du roman courtois au roman baroque*, Paris, Les Belles Lettres, 2004, pp. 107-121.
- GINGRAS Francis, « L'anneau merveilleux et les deux versants du désir : présentation du *Thésaurus* informatisé des motifs merveilleux de la littérature médiévale », *Revue des Langues Romanes*, vol. CI, 1997, pp. 163-183.
- *Érotisme et merveilles dans le récit français des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2002.
- HARF-LANCNER Laurence, *Les Fées au Moyen Âge : Morgane et Mélusine, la naissance des fées*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1984.
- LÜTHI Max, *The European Folktale : Form and Nature*, traduction de John D. NILES, Philadelphie, Institute for the Study of Human Issues, coll. « Translations in Folklore Studies », 1982.
- POIRION Daniel, *Le Merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1982.
- TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1970,

**ANNEXE I**  
**RELEVÉS DES NOMS PROPRES**

**TABLEAU I – Nombre de différents noms propres<sup>1</sup> dans les romans en vers et leurs mises en prose<sup>2</sup>**

	TITRE	NOMS DE PERSONNAGES <sup>3</sup>	AUTRES NOMS <sup>4</sup>	TOTAL DES NOMS
<b>Romans en vers</b>	<i>Blancandin et l'orgueilleuse d'amour</i>	46	58	104
	<i>Le Roman du castelain de Couci et de la dame de Fayel</i>	33	51	84
	<i>Cligès</i>	51	48	99
	<i>Érec et Énide</i>	121	73	194
	<i>Florian et Florete</i>	103	55	158
	<i>Le Roman de la Manekine</i>	22	64	86
	<i>Le Roman de la Violette</i>	92	91	183
<b>Mises en prose</b>	<i>Blancandin et l'orgueilleuse d'amour</i>	23 (-50 %)	29 (-50 %)	52 (-50 %)
	<i>Le Livre des amours du chastelain de Coucy et de la dame de Fayel</i>	15 (-55 %)	54 (+6 %)	69 (-18 %)
	<i>Le Livre de Alixandre empereur de Constantinoble et de Cligès son fils</i>	28 (-45 %)	23 (-52 %)	51 (-48 %)
	<i>L'Histoire d'Érec en prose</i>	63 (-48 %)	21 (-71 %)	84 (-57 %)
	<i>Le Roman de Florian et Florete ou le Chevalier qui la nef maine</i>	91 (-12 %)	54 (-2 %)	145 (-8 %)
	<i>La Manequine</i>	26 (+15 %)	43 (-33 %)	69 (-20 %)
	<i>L'Histoire de Gérard de Nevers</i>	41 (-55 %)	77 (-15 %)	118 (-36 %)

<sup>1</sup> Sont exclus : Dieu et ses diverses dénominations, Jésus Christ, Saint Esprit et Vierge Marie.

<sup>2</sup> Le corpus analysé a été établi en fonction de deux critères : le genre (tous les textes retenus sont des romans) et la disponibilité des éditions.

<sup>3</sup> Reprenant la classification établie par Louis-Fernand Flutre dans la *Table des noms propres avec toutes leurs variantes figurant dans les romans du Moyen Âge écrits en français ou en provençal et actuellement publiés ou analysés* (Poitiers, Centre d'Études supérieures de civilisation médiévale, 1962), nous rangeons les personnages dont le nom ne consiste qu'en une indication géographique dans la catégorie des « Autres noms ». Ainsi, le père de Fénice dans *Cligès*, qui est toujours présenté comme l'empereur d'Allemagne, est comptabilisé dans la catégorie des « Autres noms ».

<sup>4</sup> Cette catégorie regroupe tous les noms de lieux et de fêtes qui ne pouvaient appartenir à la catégorie des personnages et des figures. Les noms qui renvoient à un lieu et à un peuple ne sont comptabilisés qu'une seule fois. Par exemple, les mots « Grece » et « Grezois », qui renvoient au même lieu, ont été comptés comme un seul nom.

**TABLEAU II – Noms ajoutés dans *Le Livre de Alixandre empereur de Constantinoble et de Cligés son fils***

NOM	RÉFÉRENCE	NOM	RÉFÉRENCE
Aguichans/ Aguischans	f° 68v, 69r	Guivret le Petit	f° 69r
Archadés / Archadéz	f° 45r, 45v, 46r, 46v, 47r, 47v, 48r, 54v, 55v, 56r, 56v, 57r	Table Roonde	f° 6v, 71r
Gaulle	f° 16v	Terri / Tierri / Thierry	f° 56v, 57v
Genievre	f° 10v, 17r		

**TABLEAU III – Noms ajoutés dans *L'Histoire de Gérard de Nevers***

NOM	RÉFÉRENCE	NOM	RÉFÉRENCE
Aelys (dame)	f° 3v	Gastinois	f° 113r
Anesy (seigneur d')	f° 125v	Lorraine	f° 23v, 23r (bis)
Angarde (chevalier de l')	f° 85v, 87v	Loÿs le Gros	f° 2v
Ascarot	f° 9r	Manny (seigneur de)	f° 120r
Aussoire (comte d')	f° 115r	Marcyilly (seigneur de)	f° 125v
Baudrain d'Appremont	f° 87v	Mont du Chat	f° 109v
Baugensy	f° 23r	Moret	f° 113r
Beaujoloys	f° 5v, 17r, 17v	Nauvy (seigneur de)	f° 102v
Benoit	f° 97r	Nivernois	f° 15r, 25r, 125r
Bourc en Bresse	f° 109v	Orgueilleuse d'amours	f° 15v
Bourgogne (comte de)	f° 115r, 112r	Picardye	f° 30r
Briseida	f° 20v	Primery	f° 6v
Catherine (sainte)	f° 56v	Retel	f° 1r
Chambery	f° 109v	Rochefort (seigneur de)	f° 125v
Champagne	f° 40r, 40v	Roussillon	f° 109v
Charles (monseigneur)	f° 1r	Roye (seigneur de)	f° 117v, 120r
Chastelus (seigneur de)	f° 125v	Saint Omer (chastellaine de)	f° 3v
Corboel	f° 13r	Saint Pol (comte de)	f° 3v
Denise de la Lande	f° 88r	Saint Sire (église)	f° 27r
Donzy	f° 1r	Savoie (comte de)	f° 109r
Fenetreng (seigneur de)	f° 74r	Thibault	f° 101v
Forest d'Orliens	f° 19v, 20r, 23r, 69v, 119v	Troÿlus	f° 20v

France	f° 2v, 3r, 4r, 4v, 111r	Ysabel (damoyselle)	f° 3v
--------	----------------------------	---------------------	-------

**TABLEAU IV – Noms qui n’apparaissent pas dans *Le Livre de Alixandre empereur de Constantinoble et de Cligés son fils***

NOM	RÉFÉRENCE	NOM	RÉFÉRENCE
Acorionde d’Athènes	vv. 1278, 2041, 2417	Marc	vv. 5, 2744
Adam	v. 5175	Maroc	v. 6251
Alixandres (Alexandre le Grand)	v. 6619	Morel	vv. 4599, 4603
Antioche (Antyoche)	vv. 796, 5325	Nabunal de Micenes	vv. 1277, 1926 ... 1965
Athenes	vv. 2403, 2420, 2526	Neriolis	vv. 1283, 2039
Aufrique	v. 1280	Nerius	vv. 1283, 2039
Aumarie	v. 6250	Noire Foreste	v. 3354
Beauvez (Beauvais)	v. 21	Normendie	vv. 5003, 6621
Calcedor (variante de Charquedon)	vv. 1280, 1868	Otovien	v. 3566
Candie	v. 4683	Ovide	v. 2
Cesaie	v. 4682	Pavie	vv. 5136, 6562
Cesar	v. 6619	Pere (saint) (saint Pierre)	v. 21
Cornin (variante de Cornix et Corniex)	vv. 1275, 2039	Pere (saint)	v. 6018
Cornoaille, Cornoalois	vv. 80, 1473, 2386	Permenidos	vv. 1281, 2045
Coron	vv. 1282, 2041	Pinagel	v. 1282
Crestiens	vv. 23, 45, 6702	Plaisence	v. 5136
Dovre (Douvres)	v. 1050	Pol (saint)	vv. 5258, 5261
Énide	v. 1	Polinics / Polynice	v. 2496
Érec	v. 1	Reinneborc	vv. 2624, 3350
Espaigne	v. 6622	Rom(m)e, Romains	vv. 33, 41, 3566, 5325
Étéocle	v. 2495	Salemon	vv. 902-5796
Ferulin de Salenique	v. 1279	Sorhan	v. 2398
Flandres	v. 6620	Sulie	v. 5989
Francagel	v. 1281	Tamise	vv. 1251, 1255, 1476, 1483
Gales, Galois	vv. 1453, 1472, 1786, 2327, 2385	Toulete (Tolède)	v. 4683
Ganelon	v. 1072	Trace	v. 6352
Grifonnie	v. 5052	Tudele	v. 6251
Licoridés	v. 1276	Tyois (Tiois)	vv. 2662, 2919, 3425 ... 3588

TABLEAU V – Noms qui n'apparaissent pas dans *L'Histoire de Gérard de Nevers*

NOM	RÉFÉRENCE	NOM	RÉFÉRENCE
Abiel	v. 4901	Ismaine	v. 877
Absalon	v. 1303	Joifroi	v. 785
Adan (Adam)	vv. 5196, 5203	Joseph	v. 5299
Alain de Grant-Pré	v. 5958	Lansi	vv. 5379, 5384, 5432
Alienor	v. 137	Loeys (Roi Louis VIII)	vv. 78, 724, 5963, 6031
Alis	v. 1760	Longis	v. 5283
Amant (saint)	v. 5635	Luciabel	vv. 5187, 5195
Angiers	v. 2462	Lucifier	v. 5213
Antigone	v. 878	Maianche	v. 2881
Artu(s)	vv. 35, 6588	Marche	v. 1337
Atis	v. 875	Margherite	v. 826
Aude	v. 837	Marie de Pontiu	v. 6643
Audigier	v. 4503	Marote	vv. 2295, 2346, 2421, 2483
Auvergne (comte d')	vv. 5948, 6044	Mongiu	v. 5943
Baudaire / Baudas	vv. 1772, 1782	Monglai	v. 4590
Beaugiu (sire de)	v. 5942	Mont-Ferrant (daufins de)	v. 5950
Bethleem	vv. 5235, 5252	Nichole	v. 5760
Biaune	v. 2171	Nicole	v. 99
Bien Assis	v. 4686	Nicole (evesque de)	v. 100
Bonni	v. 777, 796	Nïor (castelainne de)	v. 136
Boulongne	vv. 5921, 6319	Nivieles	v. 1516
Brainne (chevalier de)	v. 5914	Noël	v. 6589
Brangien	v. 519	Nöés	v. 88
Bretaigne (comte de)	v. 5914	Normendie	v. 143
Carados Briebras	v. 893	Onestasse	v. 5230
Chastele	v. 3792	Parmes	v. 4797
Chastiel-Landon	v. 5855	Pasques	v. 79
Chastillon-sour-Louain	v. 5959	Peviers	vv. 1606, 2461
Clarembaut	v. 2176	Plaisence	v. 820
Clement (saint)	v. 6369	Pol (saint-)	vv. 121, 5928
Covelanche	v. 2690	Pontoise	v. 211
Esclamor de Baudaire	vv. 1782, 1797, 1804, 1807, 1824	Pylate	v. 5299
Esclarmonde	v. 879	Rainschevaus	v. 838
Espaulart de Gormaise	vv. 2780, 2801	Rainse	v. 1763
Eve, Evain	vv. 5197, 5203	Reonde Table	v. 34
Fine Guerre	v. 1828	Renaut	vv. 2306, 2309

Gabriel	v. 5220	Rin	vv. 4176, 4247
Gaïte	v. 875	Saint-Piere	v. 2173
Gales	v. 6588	Salemine	v. 1775
Galienne	v. 879	Sansore (comte de)	v. 5952
Gervaise (saint)	v. 3191	Sathan	v. 5202
Gontacle	v. 507	Seonne (comte d'outre, Saône)	v. 5946
Gontart de Covelanche	vv. 2711, 2754	Sicaut (saint)	v. 1217
Gorgeran	vv. 1840, 2033	Symon (saint)	v. 6248
Guynebaut	vv. 2881, 2891, 2898	Talas	v. 1763
Guyon le Gris	v. 2272	Tessala	v. 519
Gyrbers de Mosteruel	v. 6634	Thumas (saint)	vv. 669, 5312
Habaing	v. 3825	Toste	v. 2455
Herbert	v. 340	Toulouse	v. 834
Herbert (saint-)	v. 5081	Tyr	v. 3954
Herode	vv. 5240, 5247, 5256, 5258	Vaillanche	v. 4843
Hongrie	v. 827	Verdun	v. 5955
Illes Pertes	v. 4699	Vergis	v. 2169
Iseus	v. 878	Yudas	v. 5275