



HAL
open science

Réécritures épiques et historiographiques, Transmission et appropriations

Sarah Baudelle-Michels Michels

► **To cite this version:**

Sarah Baudelle-Michels Michels. Réécritures épiques et historiographiques, Transmission et appropriations. Sciences de l'Homme et Société. Sorbonne université, 2020. tel-04468588

HAL Id: tel-04468588

<https://hal.univ-lille.fr/tel-04468588>

Submitted on 26 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

SARAH BAUELLE-MICHELS

Réécritures épiques et historiographiques
Transmission et appropriations

DOCUMENT DE SYNTHÈSE

présenté en vue du diplôme d'Habilitation à Diriger des Recherches sous la direction de
Madame le Professeur Maria Colombo Timelli, Sorbonne Université

Membres du jury

Monsieur le Professeur Jean Devaux, Université du Littoral-Côte d'Opale

Madame le Professeur Catherine Gaullier-Bougassas, Université de Lille

Madame le Professeur Nadine Henrard, Université de Liège

Madame le Professeur Sylvie Lefèvre, Sorbonne Université

Madame le Professeur Gabriella Parussa, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3

le 8 février 2020

Remerciements

Je souhaite exprimer ici ma profonde gratitude à ma garante, Madame le Professeur Maria Colombo Timelli, pour ses conseils avisés, sa grande disponibilité, la confiance dont elle m'a honorée et ses encouragements constants, sans lesquels ce projet d'Habilitation à Diriger des Recherches n'aurait jamais abouti. Qu'il me soit permis de lui exprimer ici toute ma reconnaissance et mon admiration.

Je souhaite également remercier Mesdames les Professeurs Catherine Gaullier-Bougassas, Nadine Henrard, Sylvie Lefèvre et Gabriella Parussa, ainsi que Monsieur le Professeur Jean Devaux, d'avoir accepté d'être membres de mon jury et de me faire ainsi l'honneur d'évaluer mes travaux.

Enfin, je suis tout particulièrement reconnaissante à Madame Catherine Gaullier-Bougassas pour les relectures attentives et précieuses qu'elle a faites de mon inédit.

STRUCTURATION DU DOSSIER

Le présent dossier est constitué :

- d'une monographie : *Les Avatars d'une chanson de geste : de « Renaut de Montauban » aux « Quatre Fils Aymon »*, Paris, Honoré Champion, « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2006, 535 p.

- d'un recueil de travaux, intitulé *Sélection de publications*, 406 p.

- d'un ouvrage inédit :

« *La Bouquechardière* » de Jean de Courcy, *édition critique du livre IV du manuscrit BnF, fr. 20124*, sous la direction de Catherine Gaullier-Bougassas, Turnhout, Brepols, à paraître [2020], 350 p.

- du présent document de synthèse sur mon travail de recherche.

Les références à mes publications (en dehors de ma monographie), dans le corps du texte, sont signalées par la lettre **P**, en gras et en italiques, suivie du numéro de l'article, tel que ce dernier apparaît dans le sommaire du document intitulé *Sélection de publications*. La pagination (ex : **P 1**, p. 314) est celle de ce recueil de travaux, et non celle des parutions originales.

AVANT-PROPOS

Retracer *a posteriori* son cheminement intellectuel et sa trajectoire de chercheur dans un mémoire de synthèse d'habilitation à diriger des recherches tient de la gageure tant il est vrai qu'un parcours personnel, loin d'être tracé à l'avance, se constitue en partie au gré des hasards propres aux pérégrinations de la recherche.

Sans m'épancher ici dans un long récit autobiographique sans intérêt scientifique, j'évoquerai toutefois en avant-propos quelques moments marquants qui ont déterminé ma décision de me spécialiser dans les études médiévales et de m'intéresser en particulier aux *Quatre Fils Aymon*, nom sous lequel a survécu dans la mémoire populaire la chanson de geste *Renaut de Montauban*.

J'avais huit ans quand notre classe primaire de Charleville-Mézières s'est lancée dans un échange épistolaire avec une classe du pays basque à laquelle nous avons eu pour mission de présenter notre région. En digne enfant ardennais, chacun d'entre nous avait gravi les cinq pointes de schiste surplombant Château-Regnault (devenu Bogny-sur-Meuse) dans les méandres de la Meuse. Et je savais pertinemment qu'elles figuraient les Quatre Fils Aymon sur leur cheval Bayart, venant de franchir le fleuve d'un bond merveilleux mais pétrifiés dans leur fuite par le cri de rage de Charlemagne. Certes la version que nous avons bariolée pour nos petits camarades basques différait quelque peu du récit familial puisqu'il y était aussi question d'une mauvaise querelle aux échecs (représenter le damier sur papier Canson nous avait occupés un bon moment), mais il m'a fallu une décennie de plus pour découvrir que derrière le folklore et le récit fabuleux que j'avais lu dans la collection des « Contes et légendes », chez Nathan¹, existait un autre texte : je venais d'acheter à la braderie de Lille – hasards de la recherche ! – une version populaire du XIX^e siècle intitulée *Histoire des quatre fils Aymon, très-nobles, très-hardis et très vaillans chevaliers*. Un lustre plus tard, je découvrais, grâce à Nicole Cazauran, professeur de littérature française du XVI^e siècle à l'École Normale Supérieure, que la version de colportage

¹ Max Defleur, *Contes et légendes de Wallonie*, Paris, Nathan, « Contes et légendes de tous les pays », 1957.

que j'avais dévorée sans en soupçonner la genèse, était le lointain avatar d'une épopée médiévale. Les quatre frères Aymon étaient en passe pour moi de devenir les Quatre Fils *d'Aymon*, mes toutes fraîches connaissances en ancien français acquises à l'université de Lille auprès d'Annette Brasseur me permettant enfin de comprendre ce complément du nom à construction absolue. J'empruntai le lendemain à la bibliothèque de l'École l'édition de *Renaut de Montauban* procurée par Ferdinand Castets², celle de Jacques Thomas³ n'existant pas encore. Je serais médiéviste.

Est-ce parce que j'avais découvert les réécritures tardives de la légende avant la geste originale ? En tout cas j'ai commencé par m'intéresser à ce qu'on pourrait appeler « l'aval » de *Renaut de Montauban*, travaillant sur la réception du texte et ses multiples réécritures imprimées, depuis la première version incunable de 1483, jusqu'à l'époque contemporaine. Cette approche régressive fit la matière d'un DEA sur *Les Quatre Fils Aymon*, mené à l'Université de Lille sous la direction de François Suard. Travailler alors aux États-Unis, à l'Université Yale – j'y occupais un poste de *lecturer* –, ne fut pas un mince avantage pour butiner d'un texte à l'autre, moi qui n'avais pas encore compris dans quel foisonnant champ de recherches je m'engageais : j'y découvris les bibliothèques néo-gothiques ouvertes la nuit, les photocopies gratuites du département de français et les premiers ordinateurs-cubes. De retour en France, accablée par tout le travail qui restait à faire pour simplement constituer un corpus, à une époque où la numérisation des textes n'existait pas et où il fallait des semaines pour recopier à la main des fascicules, refusant de comprendre les oukases des bibliothécaires de la rue Richelieu décrétant que mon livre était trop détérioré pour être plus longtemps communiqué, il me fallut toute la bienveillance et les encouragements de Danielle Quérueu pour me remettre au travail et achever dix ans plus tard une thèse sur le même sujet, intitulée *De « Renaut de Montauban » aux « Quatre Fils Aymon » : étude littéraire des versions imprimées d'une chanson de geste*.

² Ferdinand Castets, « *La Chanson des Quatre fils Aymon* », d'après le manuscrit *La Vallière*, avec introduction, description des manuscrits, notes au texte et principales variantes, appendice où sont complétés l'examen et la comparaison des manuscrits et des diverses rédactions, Montpellier, Coulet, 1909 ; réimpr., Genève, Slatkine, 1974. Cette édition du manuscrit *L* sera désormais évoquée de son seul sigle.

³ Jacques Thomas, « *Renaut de Montauban* », édition critique du manuscrit *Douce*, Genève, Droz, 1989. Cette édition du manuscrit *D* sera désormais évoquée de son seul sigle.

Sur les recommandations stimulantes d'Alain Labbé, je me suis penchée ensuite sur « l'amont » de mes textes imprimés, sur cette prolifique matrice médiévale, goûtant enfin les œuvres épiques en vers des XIII^e et XIV^e siècles et leurs mises en prose du XV^e, ce qui m'a amenée à réfléchir au passage du vers à la prose avec les estompages de genre et les changements de vision du monde que cela sous-tendait.

Les manuscrits rinaldiens étant loin d'être tous édités, j'ai été conduite à une approche philologique que je pensais subsidiaire et qui s'est avérée de plus en plus centrale dans mes travaux. Le grand projet de « refaire Doutrepoint » porté par Maria Colombo-Timelli, Barbara Ferrari, Anne Schoymann et François Suard et auquel j'ai eu la chance de pouvoir participer, a été à cet égard déterminant : j'ai pris enfin conscience que la matière littéraire ne pouvait être détachée du matériau même qui la transmettait. Un autre événement décisif a été de me retrouver ensuite en possession, grâce à Nadine Henrard et Philippe Verelst qui en avait hérité de Jacques Thomas, d'une copie de grande qualité d'un des trois manuscrits de la grande prose bourguignonne de *Renaut de Montauban*, manuscrit qui est malheureusement devenu inaccessible aux chercheurs depuis qu'il a été vendu par la famille des comtes de Schönborn qui le conservait dans la bibliothèque de leur château de Weissentstein, à Pommersfelden. Ces quatre gros classeurs de photocopies généreusement prêtés par Nadine Henrard m'ont convaincue de me lancer, avec un enthousiasme qui n'a pas faibli, dans un long travail d'édition portant pour le moment sur le *Maugis d'Aigremont* qui ouvre cette mise en prose de 1850 feuillets, travail que je poursuis encore à l'heure actuelle.

C'est cette combinaison entre l'approche éditoriale et l'approche littéraire de textes à dimension historique ainsi que mes travaux sur l'art de la réécriture qui m'ont enfin amenée, plus récemment, à sortir des études rinaldiennes pour aborder l'historiographie, sous l'énergique impulsion de Catherine Gaullier-Bougassas. Celle-ci a bien voulu, en effet, me confier la responsabilité d'éditer le quatrième livre de *La Bouquechardière* de Jean de Courcy, une longue compilation moralisée d'histoire ancienne. C'est cette édition du livre IV, consacré aux Assyriens et aux Perses, que je présente aujourd'hui comme inédit dans le présent dossier, en vue d'obtenir l'habilitation à diriger des recherches. Je justifierai plus loin ce choix qui peut paraître déconcertant dans la mesure où il s'agit d'un travail collectif relevant d'un programme

de recherche mené par Catherine Gaullier-Bougassas dans le cadre de l'Institut Universitaire de France sur la réception de l'Antiquité au Moyen Âge. Ce projet rassemblant une équipe de cinq médiévistes – Catherine Gaullier-Bougassas, Delphine Burghgraeve, Sandrine Hériché-Pradeau, Elena Koroleva, et moi-même –, il me faudra faire très précisément la part qui aura été la mienne dans cette entreprise collégiale. Qu'il me soit permis ici de remercier ces cinq collègues qui, chacune avec des qualités et des compétences propres, m'ont permis d'acquérir, je l'espère, la méthodologie et la rigueur nécessaires à un travail éditorial.

I. LA RÉVOLTE ÉPIQUE

1. « Qui son signor guerroie il ne fet pas reson⁴ [...] »

Si je me suis lancée dernièrement dans une réflexion sur l'historiographie, le cœur de mon travail de recherche est indubitablement la chanson de geste *Renaut de Montauban*. De l'auteur – si tant est que l'on puisse utiliser un singulier pour les manuscrits d'un texte épique constitué de différentes strates –, on ne sait rien de précis, les rédacteurs des premières chansons de geste étant, on le sait, peu enclins à revendiquer la paternité de leur texte⁵. En ce qui concerne la date de l'œuvre, nous n'avons nulle certitude. Un faisceau d'arguments permet toutefois d'en situer la composition, de façon conjecturale, à l'extrême fin du XII^e siècle : alors que Saladin a repris Jérusalem en 1187, la chanson, dans un passé carolingien de convention, montre son héros éponyme, Renaut, reconquérir Jérusalem, en une revanche fictionnelle et une transposition épique compensatoire⁶.

Mais le substrat historique de l'œuvre semble être moins la reconquête de la Terre sainte qu'une interrogation incessante sur la légitimité de la hiérarchie féodale et sur les rapports conflictuels que le pouvoir impérial entretient avec les grands feudataires. De nos jours, la chanson de *Renaut de Montauban* est d'ailleurs moins souvent rattachée au cycle de *Doon de Mayence*, selon l'ancienne classification lignagère de Bertrand de Bar-sur-Aube dans le prologue du *Girart de Vienne*⁷, qu'au cycle thématique des barons révoltés, cycle qui, loin de dépeindre historiquement le conflit entre la noblesse et la puissance régaliennne, évoque une rébellion pouvant

⁴ *D*, v. 284.

⁵ Il ne m'appartient pas de débattre ici de la question des origines et du conflit entre les tenants « néo-traditionalistes » ou « individualistes », « question qu'on déclare aujourd'hui dépassée, faute de l'avoir vidée tout à fait », déclare Madeleine Thyssens dans son historique de la Société Rencesvals (« Historique de la Société », dans Nadine Henrard [dir.], *Cinquante ans d'études épiques. Actes du Colloque anniversaire de la Société Rencesvals* [Liège, 19-20 août 2005], Liège, Presses de l'Université de Liège et Genève, Droz, 2008, p. 26).

⁶ Renaud semble également pouvoir être une projection de Richard Cœur-de-Lion, qui libéra Acre lors de la troisième croisade, en 1191. Le motif des quatre frères sur leur cheval Bayard paraît toutefois antérieur car on le trouve sur un tombeau portugais datant de 1137 ou de 1146. Voir Philippe Verelst, « Vers une nouvelle édition du *Maugis d'Aigremont* ? », *Les Lettres Romanes*, LV, 2001, p. 203.

⁷ Bertrand de Bar-sur-Aube, *Girart de Vienne*, Wolfgang Van Emdem (éd.), Paris, Picard, 1977, v. 8-47. Voir également *Doon de Mayence*, A. M. Peÿ (éd.), Paris, Vieweg, 1859, p. 1.

paraître d'autant plus séditeuse dans l'univers de la fiction carolingienne qu'elle était soigneusement contrôlée dans la réalité capétienne.

De fait, le conflit entre Charlemagne et les Aymonides constitue l'épine dorsale de *Renaut de Montauban*. Non pas la révolte que François Suard qualifie d'« ordinaire », car « le héros épique [...] est inévitablement amené à s'opposer, à dire non à des choix ou à des situations qui mettraient en péril son statut », mais la révolte « où des actes ou des paroles irréparables, rejoignant éventuellement la démesure du héros, entraînent une rupture décisive⁸ ». Et quelle rupture dans *Renaut de Montauban*, où la guerre entre Charlemagne et le clan rinaldien se poursuit sur plusieurs générations ! Bien plus, à un moment ou un autre, durablement ou ponctuellement, tous les acteurs de premier plan de la geste sont amenés à se rebeller contre le pouvoir central, qu'il s'agisse de Beuves d'Aigremont et de ses frères, Girart de Roussillon, Doon de Mayence et Aymon de Dordonne, de son fils, Maugis d'Aigremont, ou des quatre frères, Renaut, Aalart, Guichart et Richart, ses neveux. L'ensemble des vassaux de Charlemagne finissent même par manifester clairement leur opposition à leur *droiturier seigneur* pour pouvoir enfin obtenir la résolution d'un conflit qui court sur deux décennies. Paradoxalement, les seuls fidèles inconditionnels de l'empereur sont les traîtres du lignage de Ganelon. Or, de la réprobation à la sécession pouvant aller jusqu'à la prise d'armes, la gamme des comportements hostiles des vassaux envers leur souverain est infiniment variée. On comprend dès lors pourquoi j'ai emprunté la voie ouverte par d'illustres médiévistes⁹ et réfléchi à mon tour à la thématique de la révolte, thématique qui sous-tend bon nombre de mes travaux.

Cela a donné lieu notamment à une journée d'études que j'ai organisée à l'Université de Lille en 2006 sur le thème des rebelles et des rébellions dans la

⁸ François Suard, « Rebelles, rébellions dans les chansons de geste », dans Sarah Baudelle-Michels (dir.), *Rebelles et rébellions dans la littérature médiévale, Bien dire et bien apprendre*, 25, 2007, p. 111.

⁹ William C. Calin, *The Old French Epic of Revolt : « Raoul de Cambrai », « Renaut de Montauban », « Gormont et Isembard »*, Genève, Droz et Paris, Minard, 1962 ; Alfred Adler, *Rückzug in epischer Parade. Studien zu « Les Quatre fils Aymon », « La Chevalerie Ogier », « Garin le Loherain », « Raoul de Cambrai », « Aliscans », « Huon de Bordeaux »*, Francfort-sur-le-Main, V. Klostermann, « Analecta romanica », 2, 1963 ; Micheline de Combarieu du Grès, *L'Idéal humain et l'expérience morale chez les héros des chansons de geste*, Université de Provence, 1979, t. 1, p. 134-177 et p. 203-216 ; Dominique Boutet, *Charlemagne et Arthur, ou le roi imaginaire*, Paris, Champion, 1992, p. 368-424 ; Joël H. Grisward, « Le thème de la révolte dans les chansons de geste : éléments pour une typologie du héros révolté », dans Philippe Bennett, Anne Cobby et Runalls-Graham (dir.), *Charlemagne in the North*, Actes du XII^e congrès international de la Société Rencesvals (Édimbourg, 4-11 août 1991), Édimbourg, 1993, p. 399-416.

littérature médiévale, journée publiée dans la revue lilloise *Bien dire et bien apprendre* dirigée par Marie-Madeleine Castellani. Dans l'introduction (**P 31**, p. 385), je me demande s'il peut y avoir au Moyen Âge une réelle grandeur dans l'insoumission, laquelle transgresserait avec superbe la loi du père, du roi ou même de Dieu, ou si elle relève de l'aporie de l'inexpiable.

La chanson de *Renaut de Montauban*, pour sa part, reprend implicitement l'avertissement de saint Paul dans l'Épître aux Romains déclarant irrévocablement que « celui qui résiste à l'autorité se rebelle contre l'ordre voulu par Dieu¹⁰ ». Cet avertissement est en effet donné à plusieurs reprises dans la geste :

Qui son seignor guerroie, c'est granz inicuitez,
Et s'em pert Damedeu le roi de maïsté. (*D*, v. 652-653)

Qui son segnor guerroie il ne fet pas reson,
Il em pert Damedeu et son seintieme non,
Et s'il crie merci ja n'en avra pardon. (*D*, v. 284-286)¹¹

En m'interrogeant sur le statut de la rébellion dans cette chanson de geste, il m'a fallu nuancer le terme de « barons révoltés », en particulier en ce qui concerne son héros éponyme, réflexion que je mène dans le premier article de mon dossier : « *Renaut de Montauban*, une chanson de révolte ? » (**P 1**, p. 5). Le point d'interrogation de son titre peut sembler déconcertant car on ne saurait nier la réalité de cette rébellion effectivement inscrite dans les péripéties du récit. Mais si la révolte est bien le thème central du poème épique, il convient toutefois d'en mesurer les différentes modulations. De fait, l'accusation de subversion n'est pas également pertinente pour chacun des si nombreux opposants au pouvoir mis en scène dans la geste. C'est cette multiplication de situations conflictuelles qui permet d'explorer sans relâche tous les aspects du lien féodal, de sorte qu'il convient de faire la différence entre la légalité et la légitimité de la contestation.

Celui qui occupe la position la plus extrême dans l'échelle de la révolte est incontestablement Beuves d'Aigremont, lui qui refuse délibérément d'honorer le *service d'ost* dû à Charlemagne dont il va jusqu'à tuer le fils, Lohier. La rébellion de ce « traïtor felon » (*D*, v. 1082) est dépeinte comme aussi vaine que condamnable et il

¹⁰ Épître aux Romains, 13, 2.

¹¹ Voir également les vers 1315-16 et 3220.

paiera de sa vie son insubordination : Charlemagne le laisse traîtreusement assassiner après lui avoir fait miroiter son pardon et alors qu'il bénéficiait d'un sauf-conduit.

Maugis, le fils de Beuves, reprend l'étendard de la révolte pour venger la mort ignominieuse de son père, et ce « héros du désordre¹² » va jusqu'à remettre en cause le pouvoir impérial en le ridiculisant à plusieurs reprises. Prompt à venir au secours de ses quatre cousins en leur faisant bénéficier de sa maîtrise de la magie acquise à Tolède, cet enchanteur irrévérencieux est pour sa part rejeté dans un univers surnaturel à la marge du monde carolingien, sorte de fiction dans la fiction, ce qui décrédibilise sa conduite subversive qui est ainsi historiquement décontextualisée.

Renaut, enfin, est moins un révolté qu'un fugitif tenaillé par une conscience malheureuse. Léon Gautier le soulignait déjà en 1894 : « En réalité, Renaut n'a que l'apparence, et non pas le cœur d'un rebelle¹³ ». Le héros accorde ainsi, en dépit de la vive réticence de ses frères, un secours inconditionnel à celui par qui il a été vilement trahi, son beau-frère Yon, qui lui avait permis d'ériger la place forte de Montauban dont il tire son nom. Ce faisant il prouve, certes sur le tard, son respect scrupuleux de la parole donnée, restant fidèle en dépit de tout à son nouveau suzerain, fût-il injuste et condamnable.

Mais qu'en est-il des rapports de Renaut avec son seigneur-lige, Charlemagne, à qui, dans sa juvénile superbe, il demande des comptes pour le meurtre de son oncle Beuves d'Aigremont et dont il tue le neveu Bertholais¹⁴ au cours d'une mauvaise querelle aux échecs ? Le héros se heurte alors à un déni de justice, ce qui renforce légitimement ses griefs et son ressentiment. Mais, comme Philippe Haugeard le souligne pour d'autres rébellions épiques, « si la responsabilité du conflit est d'abord, indiscutablement, du côté du souverain, la question juridique des droits et des torts se complique par la suite, le baron révolté commettant à son tour, lui ou ses alliés, des crimes qui le condamnent et qui ne font qu'attiser la haine du souverain¹⁵ ».

¹² Pour reprendre une expression d'Alain Labbé (« Enchantement et subversion dans *Girart de Roussillon* et *Renaut de Montauban* », dans *Chant et enchantement au Moyen Âge*, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, 1997, p. 141).

¹³ Léon Gautier, *La Littérature catholique et nationale*, Paris, Desclée de Brouwer, 1894, XI, p. 114.

¹⁴ J'unifie dans cette synthèse la graphie de l'anthroponyme, les textes présentant des divergences (*Bertolais* dans le ms. *D*, *Bertelos* dans le ms. *L*). Les imprimés utiliseront généralement le nom de « Berthelot ».

¹⁵ Philippe Haugeard, « Un baron révolté est-il un hors la loi ? Droit et violence dans *Girart de Roussillon* », *Cahiers de recherches médiévales*, 18, 2009, p. 279.

Il en va de même pour le fils d'Aymon qui, certes, affiche plusieurs fois sa désinvolte insolence, mais n'est pas animé du même esprit luciférien de rébellion que son oncle Beuves – on l'a vu *a contrario* avec Yon de Gascogne. Cette « espèce de blouson noir¹⁶ », pour reprendre une expression que Joël Grisward lui applique tout en la réfutant à moitié, est au contraire animé de la plus grande des consciences vassaliques. Même s'il attise la haine du souverain par son irréductibilité, il ne cesse pourtant, passée la fronde initiale, de chercher à regagner ses faveurs et, quand l'occasion s'en présente et que Maugis et ses charmes le lui livrent endormi dans sa place forte de Montauban, il refuse de porter la main sur lui, glacé d'effroi par ce crime de lèse-majesté qui restera toujours virtuel.

Si l'on souhaite aborder le sujet des liens féodaux à partir d'un axe de réflexion juridico-politique, problématisant la place du droit dans un récit de fiction dans la ligne des travaux menés par Bernard Ribémont et Jérôme Devard autour de l'axe de recherches *juslittera* de l'Université d'Orléans, il apparaît que Renaut est d'ailleurs peut-être plus légaliste qu'on ne le pense, lui qui est présenté par certains manuscrits comme ayant été frappé au sang par Charlemagne (*D*, v. 2792), geste d'*exfestucatio* qui, selon le droit féodal, rompt irrémédiablement le lien vassalique. On pourrait ainsi assurer que la guerre contre Charlemagne tire sa légalité du manquement initial de l'empereur et de son déni de justice. Mais, à vrai dire, Philippe Haugeard rappelle que la pratique juridique dans les premières épopées relève de ce qu'il appelle le « pré-droit », antérieur à la conception moderne du droit :

Le « droit féodal » [est une] expression commode sans doute mais mal adaptée à la pratique réelle d'individus dont les relations, fondées sur une inégalité de statut, étaient davantage commandées par le pragmatisme, l'état de fait et quelques principes généraux assez simples que par des règles clairement définies¹⁷.

Finalement, la question se pose moins en termes juridiques que littéraires. Dominique Boutet le souligne quand il évoque globalement les conflits du cycle des barons révoltés :

¹⁶ Joël H. Grisward, dans son compte rendu d'Alfred Adler, *Rückzug in epischer Parade...* (*op. cit.*), *Cahiers de civilisation médiévale*, 1964, VII-28, p. 500.

¹⁷ Philippe Haugeard, « Formes et enjeux du plaideur épique : pratique du droit et mentalités pré-juridiques (XII^e siècle) », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 25, 2013, p. 34.

En compliquant la question des responsabilités, et en soulignant l'échec des voies judiciaires, les auteurs prouvent qu'ils ne cherchent pas à illustrer des situations emblématiques pour dire le droit ou le tort des parties¹⁸.

Coupables ou non, les Quatre Fils Aymon sont en fait moins des rebelles transgressant intentionnellement le droit que des fugitifs aspirant à être réintégrés dans la société féodale et subissant à leur corps défendant la colère inextinguible de l'empereur ainsi que la guerre qu'il leur inflige. Aussi Renaut manifeste-t-il continûment son désir de faire amende honorable, comme s'attache à le montrer ma contribution à l'ouvrage dirigé par Bernard Ribémont, *La Faute dans l'épopée médiévale* (**P 2**, p. 19), où je m'interroge sur le caractère irrémissible ou non du péché de révolte.

2. « [...] et s'il crie merci ja n'en avra pardon »

Au seuil de la chanson de *Renaut de Montauban* (*D*, v. 286), révolte et miséricorde sont présentées comme antinomiques par Simon, un comparse donné pour un esprit éclairé. Or lorsqu'elle s'achève, au terme des 15000 ou 18000 vers selon les manuscrits¹⁹, Renaut a retrouvé l'*amor* de Charlemagne, l'harmonie politique est rétablie et le héros meurt auréolé de la grâce du martyr tandis qu'une série de miracles autour de sa dépouille le consacre indubitablement comme saint. Y aurait-il donc des degrés dans le crime de rébellion, des faits d'excuse justifiant *in fine* la mansuétude des hommes et de Dieu ?

Ce qui est certain, c'est que le motif de la grâce que l'on implore est récurrent dans la geste rinaldienne puisque l'on en dénombre une dizaine. Chacune de ces demandes faites par Renaut, Yon de Gascogne ou encore Beuves et ses frères, suit un même rituel que je m'attache à dégager dans un premier moment descriptif de mon article (**P 2**, p. 19).

¹⁸ Dominique Boutet, *Charlemagne et Arthur*, *op. cit.*, p. 380.

¹⁹ La description des manuscrits est donnée dans **P 13-14**, p. 171. J'y reviendrai au début de ma deuxième partie.



Regnault de Montauban, Pommersfelden, ms. 312, fol. 3 v

Pour autant, ces demandes topiques de *merci* ne se valent pas car elles sont modulées en fonction de la culpabilité assumée ou non des suppliants. Avec Beuves d'Aigremont, nous avons le rebelle, un temps égaré, qui, comprenant la nature de sa faute, en demande spécifiquement pardon mais qui payera de sa vie sa révolte frontale. Avec Yon et ses arguties cherchant à forcer le pardon de Renaut qu'il a trahi, nous avons le pleutre englué dans ses faiblesses, à la « mauvaise conscience larmoyante²⁰ » et désespérément en quête de circonstances atténuantes qui s'avèrent plutôt accablantes. Avec Renaut enfin, nous avons l'être d'exception frappé d'une malédiction initiale, sans que sa valeur morale en soit atteinte. Il refuse de plaider sa cause en protestant de son innocence, trop conscient qu'il est de n'avoir pas servi son seigneur comme il en aurait été capable, et demande pardon parce que dans l'intérêt du royaume la guerre ne saurait se prolonger. Mais ce qui disculpe le mieux Renaut, c'est l'obstination de Charlemagne à lui refuser la paix, fût-ce au préjudice de l'empire tout entier ; c'est, chez l'empereur, son entêtement de père et d'oncle endeuillé qui préfère assouvir une vengeance personnelle plutôt que de veiller au bien public. En somme, le héros ne se retrouve au ban de la société féodale que parce que la figure impériale se fissure.

Quoi qu'il en soit, de ce conflit où la question des responsabilités reste bien difficile à trancher et se pose, on l'a vu, en des termes littéraires plutôt que juridiques, l'idéologie royale n'est pas compromise : Charlemagne sort en définitive conforté

²⁰ Bernard Guidot, « Illusions, reflets et Providence dans *Renaut de Montauban* », dans Danielle Quérueu (dir.), *Entre épopée et légende : « Les Quatre Fils Aymon » ou « Renaut de Montauban »*, Langres, D. Guéniot, 2000, I, p. 247.

dans son statut régalien après avoir (tardivement) accordé son pardon. L'empereur retrouve alors sa superbe et sa toute-puissance. Philippe Haugeard le remarque :

En dépit de la négativité du souverain en tant que personne, les chansons de révolte ne remettent pas en cause la royauté comme institution, à laquelle elles sont favorables et qu'elles font triompher finalement de la rébellion du vassal²¹.

Aussi *Renaut de Montauban*, qui souligne la légitimité individuelle de la révolte, voire sa légalité, et en dénonce surtout l'illégitimité sociale, ne remet pas en cause la fonction royale, même si l'autorité du souverain est à plusieurs reprises bafouée dans le récit. Il serait dès lors hasardeux de projeter sur le héros une revendication anachronique et subversive contre un ordre féodal qu'il s'agit en fait de maintenir en dépit de tout. La révolte n'est pas une sédition.

C'est ainsi qu'il m'a paru intéressant d'étudier le devenir de cette thématique de la révolte, notamment dans les livrets de colportage, lors d'un colloque organisé à Troyes par Thierry Delcourt (*P 22*, p. 279). Constatant l'immense succès du livret bleu tiré de la chanson de geste – j'y reviendrai lorsque je présenterai dans ma troisième partie la descendance imprimée de la chanson –, je me suis demandé si le thème de la rébellion avait pu contribuer à cet engouement, en ceci qu'il aurait pu séduire un public populaire supposé enclin à la fronde.

Dans cet article, j'analyse, pour commencer, les réécritures d'une scène précise où, au début de la guerre, Renaut et ses frères sont confrontés à Charlemagne sur un champ de bataille et où Renaut envisage avec enthousiasme l'éventualité de lui porter un coup fatal (qui restera virtuel). Il s'écrie alors : « Je voi le roi venir a esperon brochant. / Il nous menace a pendre de desor ce pui grant ; Ja li donrai .I. cop de l'espée tranchant. / Se je le puis ocirre, joie en aurai molt grant » (*L*, v. 2486-89). Dans les différentes éditions « bleues », qui d'ordinaire, on le verra, sont globalement fidèles à leur hypotexte²² épique, le passage édulcore notablement la pulsion meurtrière de Renaut. Pour ne citer qu'un texte, celui qui passe pour le premier des livrets bleus, paru chez Nicolas Oudot en 1630, Renaut s'écrie ainsi : « Tournez

²¹ « Un baron révolté est-il un hors la loi ? », art. cit., p. 279.

²² Ce terme est emprunté à Gérard Genette (*Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Poétique », 1982, p. 13).

arriere, car voicy le roy, ie ne voudrois pas que nul de nous y mist la main a luy²³ ! ». Le duel avec le suzerain est devenu un sacrilège.

Un autre argument mettant à mal cette hypothèse première d'une récupération idéologique du thème de la révolte est la disparition complète d'une scène humiliante pour Charlemagne, celle du vol du trésor impérial. D'autres scènes de rapine bafouant l'autorité royale sont certes conservées, mais il n'est pas anodin qu'elles soient le fait de Maugis, qui recourt pour ce faire à la magie. L'enchanteur appartient à un ailleurs surnaturel qui fascine peut-être, mais qui ne s'inscrit pas dans l'univers de référence des lecteurs : la gesticulation des mages, cette fiction parallèle, parce qu'elle n'est pas sérieuse, n'est finalement pas une vraie menace pour l'ordre établi.

Ainsi, plutôt que d'interpréter trop vite l'argument des *Quatre Fils Aymon*, par une sorte d'illusion rétrospective, comme l'expression d'une contestation de l'institution régaliennne, il importe en réalité de considérer notre récit dans sa dimension littéraire. Charlemagne est moins une puissance à abattre que l'instrument idéal d'une multiplication de situations dramatiques propres à stimuler l'intérêt du public. Nullement sensibles à la dimension idéologique et aux virtualités politiques du motif de la rébellion, les textes bleus, contrairement à certaines réécritures ultérieures nettement engagées, semblent n'y avoir vu qu'un argument romanesque parmi d'autres.

3. « Le fort roi couronné »

Continuant à réfléchir sur la figure impériale, je me suis intéressée aux attributs idéologiques du pouvoir et notamment à la couronne de Charlemagne, évoquée dans bon nombre chansons de geste, cela dans ma contribution à un ouvrage sur la figuration du pouvoir, publié sous la direction de Fiona Mc-Intosh et Marie-Madeleine Castellani (*P 29*, p. 351) chez Peter Lang en 2014, *Représenter le pouvoir. Images du pouvoir dans la littérature et les arts*. La couronne, devenue pour ainsi dire le pictogramme du roi dans le cas d'une représentation iconographique, est le moyen

²³ *L'Histoire des nobles et vaillant chevalliers les quatre fils Aymon. Où y sont adjoutées les figures soubz chacun chapitre*, Troyes, Nicolas Oudot, 1630, [p. 27].

infaillible de l'identifier : on ne saurait au Moyen Âge représenter un souverain sans qu'il la porte, y compris dans son lit lorsqu'il est visité dans ses songes :



Détail de la *Vie de Charlemagne*, cathédrale de Chartres²⁴

ou même lorsqu'il déplore, *courroucié*, le vol... de sa couronne (ici perpétré par Maugis) :



Londres, B.M., Royal 16-G-II, fol. 40 v

Je me suis donc demandé si la représentation littéraire de l'empereur accordait à la couronne une valeur symbolique comparable.

Cette couronne est certainement le signe le plus tangible de la puissance royale dans nos textes épiques, où l'expression « le fort roi couronné », pour désigner Charlemagne, fait largement jeu égal avec l'épithète homérique plus connue « à la barbe fleurie ». Pour formulaire qu'elle soit, cette expression n'en est pas pour autant vide de sens. Cette couronne, qui symbolise la puissance conférée par Dieu, encore

²⁴ Ce vitrail du déambulatoire de la cathédrale de Chartres s'inspire partiellement de la *Chronique du Pseudo-Turpin*.

faut-il que celui qui la porte s'en montre digne et elle devient ainsi l'emblème du bon gouvernement. En acceptant cet insigne de sa fonction, un roi accepte les lourds devoirs qui incombent à sa charge, ce que Charlemagne rappelle avec force à son fils Louis dans *Le Couronnement de Louis*, dans deux laisses parallèles bien connues que j'analyse p. 357-358 de mon recueil de publications.

S'en prendre à la couronne du souverain est donc un acte hautement attentatoire, et nombreux sont les ennemis de Charlemagne à prétendre haut et fort pouvoir le faire, ce qui relève de la posture – sauf dans le cas de *Renaut de Montauban*, on le verra.

Dans *Le Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople*, la couronne de Charlemagne devient un ressort dramatique de premier plan et se transforme même en enjeu géopolitique : la femme de l'empereur déclare en effet publiquement et inconsidérément que l'empereur d'Orient porte sa propre couronne avec plus de prestance que Charlemagne. Au terme de cette chanson fortement parodique, les deux rivaux stéphanophores défilent ensemble dans Constantinople : la supériorité de Charlemagne dans ce concours de port de couronne est alors très concrètement signifiée grâce à leur différence de stature, l'empereur d'occident dominant son rival d'un pied et trois pouces : « Karlemaines portat la grant couronne a or, / Li reis Hugue la sue plus basement un poi » (v. 809-810). Rome a triomphé de Byzance.

Dans *Renaut de Montauban*, la couronne impériale est encore le sujet de plusieurs péripéties : Renaut s'en empare ainsi au terme d'une course de cheval où Charlemagne l'avait imprudemment mise en jeu comme trophée (en échange du cheval victorieux), scène suffisamment emblématique pour être choisie comme illustration frontispice des premiers imprimés, nous en reparlerons. Dans une version cyclique en vers du XIV^e siècle, le manuscrit *R*, Renaut, qui se contentait ailleurs de s'en saisir, va jusqu'à la poser sur sa propre tête pour mieux narguer Charlemagne : « Elle affiert bien au filz Aymon de Dordonne ; / Porter je la voudray bien pres de Carcassone ! (v. 3574-76), geste que la miniature correspondante n'osera toutefois pas représenter jusqu'au bout :



Paris, BnF, fr. 764, fol. 29 r

Quoi qu'il en soit, la chanson, dans sa version courte ou cyclique, ne fera plus jamais mention de ce prix de la course.

Au terme de longues années de combat, la couronne de Charlemagne est à nouveau convoitée par Maugis d'Aigremont qui la dérobe dans la propre tente de Charlemagne, après avoir endormi, grâce à ses charmes, les gardes de l'empereur. Dans un geste carnavalesque, il la remplace, toujours dans le manuscrit tardif *R*, par une dérisoire couronne « d'estrain qui fu toute enfumée » (v. 6532). Là encore, il convient de souligner que seuls les talents de magicien permettent ce geste attentatoire à l'autorité. Or la destitution symbolique de l'empereur par des puissances surnaturelles ne saurait être que temporaire, et Maugis se retire immédiatement après dans un ermitage pour expier ses péchés. Une fois Maugis neutralisé, Charlemagne retrouvera toute sa prestance. Cette couronne cristallise ainsi sur elle toutes les tensions à l'œuvre dans le texte : hésitation entre l'allégeance et l'insoumission, hésitation aussi entre une représentation de la fonction royale en majesté et l'immixtion d'une subversion carnavalesque donnant à voir la fragilité de la toute-puissance temporelle.

4. « *Non furtum facies*²⁵ »

Élargissant ma réflexion sur le politique à tout le cycle des chansons de geste de la révolte, je me suis aussi demandé (*P 30*, p. 369) si une leçon sur les devoirs

²⁵ Ex 20, 15 ; Dt 5, 19.

respectifs des souverains et de leurs feudataires pouvait explicitement y trouver sa place, cela à l'occasion d'un colloque – que j'ai organisé à l'Université de Lille avec Marie-Madeleine Castellani –, sur la tentation du didactique dans la littérature médiévale (*P 30*, p. 360). Certes une *bone chanson*²⁶ « sens point de fauseté » (*L*, v. 2) se donne volontiers à lire comme *essemble*²⁷, mais y trouve-t-on pour autant un discours spécifique pour exposer clairement *coment rois doit tenir sa reauté*²⁸ ou comment servir *son droiturier seignor* ?

On peut penser que ce dernier point aurait lieu d'être évoqué lors des scènes de *chastoiment*, relativement fréquentes dans le cycle de la révolte. Je me suis donc particulièrement intéressée aux enseignements prodigués à un jeune *vaslet* quittant ses parents – et qui sera amené à se rebeller ultérieurement contre l'autorité. Mon hypothèse de départ était que ces propos, explicitement désignés comme des *dotrines*, des *testamens*, ou des *commans*, pouvaient être des moments privilégiés pour la mise en forme d'une réflexion sur les devoirs vassaliques.

L'émetteur de ces discours, figure d'autorité, est le père ou encore plus souvent la mère, ce qui permet d'accroître la charge affective du moment. L'enseignement n'en reste pas moins normatif et s'accompagne de toute une rhétorique du didactique multipliant les procédés injonctifs sur la conduite à tenir. Mais alors qu'on pourrait s'attendre à ce que la matière des *chastoiments* porte sur l'éthique d'un jeune guerrier, force est de constater qu'il n'en est rien. Les conseils donnés aux jeunes rebelles en puissance relèvent pour l'essentiel d'un moralisme assez plat s'apparentant parfois à un manuel de savoir-vivre : outre les consignes sur les devoirs religieux de base, on apprend ainsi, par exemple, qu'il faut saluer les gens, fréquenter les hommes de bien, ne pas se mêler des affaires de son voisin ou tousser pour s'annoncer. Ce n'est qu'à de très rares occasions que la leçon se fait davantage politique et adaptée aux conflits à venir, notamment quand elle est donnée par dame Aalais dans *Raoul de Cambrai* et par les parents des quatre fils Aymon, du moins dans sa version en prose rédigée à la cour de Bourgogne en 1462. Il est alors question de servir honorablement

²⁶ Expression topique des prologues de chanson de geste. Cf. Bertrand de Bar-sur-Aube, *Girart de Vienne*, v. 1 ; *Prise d'Orange*, v. 3 ; *Gaydon*, v. 2 ; *Anseis de Cartage*, v. 3 ; *Aspremont*, v. 1 ; *Girart de Roussillon*, v. 1.

²⁷ Voir *Aymeri de Narbonne* : « A ceste estoire dire me plect entendre / ou l'en puet molt sens et essemble prendre » (L. Demaison [éd.], SATF, 1887, v. 1-2) ; ou encore *Le Couronnement de Louis, chanson de geste du XII^e*, Ernest Langlois (éd.), Paris, Champion, CFMA, 1984 (2^e éd.), v. 10.

²⁸ *Chanson d'Aspremont*, François Suard (éd.), Paris, Champion, 2008, v. 11093.

l'empereur, de se garder de commencer une guerre et de tout comportement outrancier, de ne pas convoiter le bien d'autrui (ce commandement, rappelé par la mère des Aymonides, aura rétrospectivement son importance, nous le verrons plus loin). Mais, comme dit le narrateur de la version bourguignonne, les apprentis chevaliers « mal accomplirent les testamens qu[e leur mere] faisoit, c'est a dire que ilz firent le contraire, par la jeunesse d'eulx qui les mestria » (fol. 7 v).

En fait, ces discours, fort éloignés de l'imaginaire épique et de plus en plus bavards au fil des réécritures, semblent le fait d'une main cléricale souhaitant réinsérer un peu de régulation comportementale dans un univers dominé par l'impétuosité guerrière. Lorsqu'il s'avère, sans surprise, que les héros n'ont pas suivi les prescriptions parentales, ces passages sermonnaires prennent rétroactivement une tonalité amère en rehaussant l'effet de pathétique produit par les erreurs commises. Situé en début de récit, ce discours de la tempérance, qui ne déparerait pas un texte romanesque, souligne ainsi les enjeux du récit, en laissant entrevoir les risques que les héros courent en empruntant la voie de la violence guerrière.

Cette violence guerrière des quatre fils Aymon prend justement une direction bien singulière dans une réécriture médiévale tardive rédigée, selon son colophon, en 1462²⁹. Je m'y suis intéressée pour la première fois à l'occasion d'un colloque organisé par Dominique Boutet autour du cycle de *Doon de Mayence* et de ses manuscrits (**P 7**, p. 77), ainsi que dans ma contribution au volume *Droit et violence dans la littérature du Moyen âge* de Philippe Haugeard et Muriel Ott (**P 8**, p. 95), où j'analyse le thème du brigandage dans le *Regnault de Montauban* en prose. Ce grand remaniement de 1850 folios – qui n'est pas édité sauf en sa toute dernière partie grâce à Philippe Verelst, on y reviendra – est communément attribué à David Aubert, « escripvain » officiel à la cour de Bourgogne, sans que l'on soit certain de la part qui lui soit attribuable : en était-il le copiste, le concepteur, le compositeur, le chef d'atelier ? La piste reste à explorer, comme le souligne Sylvie Lefèvre :

Seule une critique des manuscrits, de leur langue et de leur style permettrait peut-être de trancher la question des attributions. À moins qu'on n'en arrive à entendre David Aubert non comme le nom d'un

²⁹ Colophon des fol. 398 v-399 r : « Ce .v^e. et dernier volume de Regnault de Montauban et de sa lignie, achevé et parfait l'an mil .iiii LXII. ou XII^e jour du mois de novembre ».

personnage mais comme « l'étiquette » de tout un atelier de copie et d'écriture³⁰.

Dans cette version tardive sur laquelle j'aurai l'occasion de revenir à plusieurs reprises car elle est d'une grande richesse, les quatre frères s'enfuient dans la forêt ardennaise pour échapper à l'ire impériale : c'était déjà le cas dans la chanson en vers du XIII^e siècle, qui faisait de cet épisode un moment propre à marquer les esprits. En effet cette relégation dans la forêt était dépeinte dans la version en vers comme une terrible période de dérégulation et d'ensauvagement : les Aymonides, chassés de leur château incendié, y perdent peu à peu leurs compagnons et leurs chevaux – et qu'est-ce qu'un chevalier sans cheval ? –, à l'exception notable du cheval-*faé* Bayart qui, en osmose avec cet univers où *conversent les fees*³¹, reste capable de survivre en se nourrissant de racines tandis que les poils des chevaliers poussent à travers les mailles de leurs hauberts rouillés³². On ne saurait plus clairement signifier la déchéance qui les conduit à un état animal. Ils n'en sortiront que grâce à l'intervention bienfaitrice d'une mère compatissante qui remplit à merveille sa fonction nourricière.

Or dans cette version bourguignonne, les Aymonides subissent un avilissement supplémentaire durant cet « épisode ardennais³³ » : ils y deviennent en effet de véritables hors-la-loi et multiplient des violences de droit commun indignes de leur rang, en s'acoquinant avec une bande de bandits de grand chemin. La troupe rançonne marchands et voyageurs, mettant la contrée à feu et à sang et n'hésitant pas à torturer et tuer³⁴ pour amasser avidement « or, argent et finance », pour reprendre un syntagme nominal maintes fois répété dans la prose.

³⁰ Sylvie Lefèvre, article « David Aubert », *Dictionnaire des lettres françaises*, Monseigneur Grente (dir.), I, *Le Moyen Âge*, Paris, Fayard, 1964. Édition refondue sous la direction de Geneviève Hasenohr et Michel Zink, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de Poche », 1992, p. 373.

³¹ « Gardez vos des espeis ne vos chaut d'aprimier, / Quer fees i conversent, ja celer nel vos quier » (*D*, v. 2297-98), déclare Charlemagne à ses barons.

³² « Et tot parmi les mailles lor est li poil volez » (*D*, v. 3462).

³³ L'expression est de Jacques Thomas qui a édité une version synoptique du passage : *L'Épisode ardennais de « Renaut de Montauban »*. *Édition synoptique des versions rimées*, Bruges, De Tempel, 1962.

³⁴ « [Les quatre enfans Aymon] les emprisonnoient et soubz leur adveu les souffroient prendre, amener, lier, metre en fossez, en gehine et mourir souventes fois s'ilz ne paioient argent a leur plaisir » (*Ars*, 5073, fol. 47 v).

Cet épisode troublant, où les héros dévoyés décident « de corré le pays et faire guerre a Dieu et au dyable » (fol. 47 r), se poursuit sur une soixantaine de folios³⁵, jusqu'à ce qu'ils proposent contre rétribution leurs services à Yon de Gascogne. *Brigandage, roberies et fourreries* en tout genre abondent de plus dans les cinq volumes de la prose bourguignonne, sans que la tonalité jubilatoire des divers larcins de Maugis d'Aigremont – qui n'est plus jamais appelé *bon larron* ou *noble larron* comme dans les textes en vers – ne soit ici de mise.

Le surgissement de ce type d'exactions n'a pas d'équivalent dans la prose vulgate, ni dans le remaniement en vers du XIV^e siècle (*R*) auquel la prose bourguignonne est apparentée, et il convient bien sûr de s'interroger sur les raisons d'un pareil infléchissement. Avec cette thématique appuyée du brigandage, le remanieur fait sans doute écho aux troubles qui se multiplient à l'issue de la guerre de Cent ans, avec les mercenaires des Grandes Compagnies et les criminels en rupture de ban qui ravagent le royaume. J'ai eu l'occasion de le souligner dans ma communication au colloque de Mulhouse en 2012 (*P 8*, p. 95). Mais au-delà de cette contextualisation historique, la question demeure de savoir pourquoi les crimes commis par les quatre frères demeurent ici impunis : aucune véritable réponse judiciaire n'est effectivement apportée aux multiples vols de la grande prose, à une exception près sans réelle importance pour l'économie du récit. Le texte nous rappelle pourtant souvent que celui qui contrevient en toute connaissance de cause au *non furtum facies* commet un péché mortel, et le commandement du décalogue en avait été justement rappelé dans le *chastoiement* de la mère des quatre frères lors de la scène de *departie*. Mais condamner ces actes indignes du rang des héros serait trop transformer l'argument diégétique principal et le remanieur semble n'avoir pu s'y résoudre, quitte à risquer l'incohérence : ainsi quand les Aymonides finissent par gagner la Gascogne, leur réputation les y a précédés, mais non pas celle de dangereux bandits de grand chemin, bien au contraire. Par un stupéfiant retournement, loin d'être déshonorés par leurs exactions, les héros se les voient crédités comme autant de faits de guerre.

Le narrateur apparaît ainsi tenaillé entre sa source épique exaltant le vieil imaginaire patricien pour lequel la raison du plus fort est toujours la meilleure et la

³⁵ Ars, 5073, fol. 37 v-101 v, depuis leur décision de « pillier, rober, destruire, les bons hommes aux vilaiges, espier les chemins, renchonner, laboureurs prendre et amener hommes et chevaulx, rompres coffres, desrober esglises et faire .XIII. pechiez mortelz » jusqu'à leur départ des Ardennes.

revendication déjà moderne d'une société enfin sécurisée où puisse se développer la libre circulation des biens et des personnes. Comptable de l'évolution des mentalités, il a ainsi disséminé le motif du brigandage sans oser faire tomber les héros de leur piédestal. L'aspiration au droit n'a pas encore vaincu le prestige fictionnel des quatre fils Aymon.

Un autre point semble révélateur de l'évolution des mentalités : cette attention constante à « l'or, l'argent et la finance », cette quête assumée de subsides pour vivre et pour livrer une guerre qui coûte cher – l'expression « prix de la révolte » dans le titre de mon article (*P* 7, p. 77) est aussi à prendre dans son sens premier – s'opposent radicalement à l'idéal de largesse prôné par l'ancienne éthique aristocratique exaltée dans la littérature médiévale. Cette insistance sur l'esprit mercantile des quatre frères, qui quitteront les Ardennes pour se vendre au plus offrant, est révélatrice d'un changement d'époque où l'univers chevaleresque fictionnel se trouve brutalement désublimé. Je suis revenue sur cette idée du prosaïque qui accompagne le passage à la prose dans bon nombre de mes travaux, comme je vais à présent l'exposer.

II. « PROSER ET TRANSLATER³⁶ »

1. Les familles de manuscrits

À l'occasion d'une journée d'étude sur les mises en prose organisée par Aimé Petit à l'Université de Lille (*P* 6, p. 65) en 2012, j'ai commencé par étudier la mise en prose courte de *Renaut de Montauban* car c'est elle qui est la plus proche des versions incunables, eux-mêmes source d'une longue série de réécritures. La descendance de la chanson de geste étant assez compliquée, qu'il me soit permis de donner ici, pour commencer, un tableau établi à l'occasion d'une conférence donnée au séminaire du Centre d'Études des Textes Médiévaux de l'Université de Rennes 2 en 2014 et qui portait sur les attestations arthuriennes tardives hors du roman arthurien.

³⁶ Prologue de la prose bourguignonne, Ars. 5072, fol. 4 v.

Ce tableau succinct sera également utile lorsque j'aborderai ce qui a constitué le cœur même de mes premières recherches, à savoir les réécritures imprimées du XV^e siècle à nos jours.

LA TRADITION MANUSCRITE ET IMPRIMÉE DE LA GESTE RINALDIENNE

Version courte	Version longue
<p>- Renaut de Montauban XII²-XIII¹ éd. F. CASTETS (<i>L</i>), éd. J. THOMAS (<i>D</i>)</p> <p>- Maugis d'Aigremont, XIII² éd. Ph. VERNAY</p> <p>- <i>La Mort de Maugis, Vivien de Monbranc, (Beuves d'Aigremont ?)</i></p> <p style="text-align: center;">↓</p> <p>« prose vulgate », XV^e Les Quatre Fils Aymon <i>Maugis d'Aigremont</i></p> <p style="text-align: center;">↓</p> <p>Impressions de la Renaissance</p> <p style="text-align: center;">↓</p> <p>Bibliothèque bleue XVII^e-XIX^e</p>	<p>- Renaut de Montauban, XIV^e « version aristocratique » éd. Ph. VERELST (<i>R</i>)</p> <p style="text-align: center;">↓</p> <p>« prose bourguignonne », 1462 Regnault de Montauban (5 livres, le dernier partiellement édité par Ph. VERELST, Mabrien, 1998)</p> <p style="text-align: center;">↓</p> <p>Impressions de la Renaissance pour Mabrien, [1525] (éd. Ph. VERELST, 2009-2010) La Conquête de Trebisonde, [1517]</p> <p style="text-align: center;">↓</p> <p>Bibliothèque universelle des romans 1778</p>

La chanson de geste *Renaut de Montauban*, au cœur de la geste rinaldienne, nous est parvenue sous plusieurs formes. Du côté des textes en vers, il en existe une version courte, dite aussi « traditionnelle », et une remaniée, beaucoup plus longue et d'esprit cyclique. Dès le XIII^e siècle, on a greffé sur le « *Renaut propre* » des textes satellites pour relater les enfances de Maugis et de son frère Vivien, avec *Maugis d'Aigremont* et sa brève suite, *Vivien de Monbranc*, plus tardive, ou encore pour relater sa mort avec *La Mort de Maugis* (que j'étudie dans ma publication **P 16**, p. 209). Ces textes s'efforcent de répondre à des questions laissées pendantes dans le *Renaut*, et qui portent notamment sur l'origine du pouvoir magique de Maugis ou la provenance du cheval Bayart. Une version remaniée longue, d'esprit cyclique, est composée au cours du XIV^e siècle, version que Philippe Verelst qualifie d'« aristocratique » en raison de son public présumé et de sa préciosité. Il en a édité l'un des deux représentants connus, le manuscrit *R*³⁷ qui, avec ses plus de 28000 vers, est pourtant vraisemblablement incomplet. Sur un *Renaut* fortement abrégé, le narrateur ajoute une matière nouvelle privilégiant des épisodes en Orient marqués par un surcroît d'aventures, le développement d'un romanesque courtois et l'accentuation du surnaturel, de type celtique ou de type chrétien. Renaut, devenant l'aîné des quatre frères, est présenté comme un Élu qui ramène les reliques de la Passion, tandis que ses fils et leur descendance s'installent en Orient.

Les mises en prose de *Renaut de Montauban* se répartissent de même, pour l'essentiel, en deux grandes familles – pour plus de précisions, on se reportera à ma notice du *Nouveau répertoire de mises en prose* (**P 13** et **P 14**, p. 171-200). L'une, la « longue prose », ou « prose bourguignonne », est une réécriture en cinq livres relativement proche de cette version cyclique en vers du XIV^e siècle. Elle développe encore davantage les aventures des descendants de Renaut en Orient, dont celles de Mabrien, son petit-fils. Cette prose amplifiée restera, du moins pour le noyau du récit, le « *Renaut propre* », sans descendance dans les versions imprimées, à l'exception d'une très courte adaptation pour la « Bibliothèque universelle des romans », parue en 1778 (que j'étudie dans ma publication **P 23**, p. 289). Son cinquième et dernier livre,

³⁷ Philippe Verelst, « *Renaut de Montauban* », *édition critique du manuscrit de Paris, BNF fr., 764 (« R »)*, Gand, Rijksuniversiteit te Gent, 1988.

consacré en partie à Mabrien, a été en revanche remanié pour des éditions de la Renaissance (son titre d'usage est *Mabrian*).

L'autre famille de mises en prose, la « prose vulgate », regroupe des manuscrits qui adaptent une version courte de la chanson, dont deux (*D* et *L*) sont intégralement édités³⁸, tandis que nous bénéficions d'éditions synoptiques pour certains passages³⁹. Des sept manuscrits qui nous sont parvenus, seuls deux – Arsenal 3151 (*Ar*) et British Library, Sloane 960 (*Sl*) – comportent ce qu'il est d'usage d'appeler le « prologue »⁴⁰, à savoir l'épisode de Beuves d'Aigremont, l'adoubement par Charlemagne des fils Aymon, la querelle des échecs et la fuite en Ardenne, prologue que l'on retrouve dans les incunables et toute la descendance imprimée de *Renaut de Montauban*, dès lors intitulé *Les Quatre Fils Aymon*. C'est le manuscrit Ars. 3151⁴¹ (*Ar*) qui représente le mieux ce qui pouvait être la matrice des refontes imprimées ultérieures.

Le texte précis ayant servi au travail de mise en prose du manuscrit *Ar* ne nous est malheureusement pas parvenu – comme c'est souvent le cas pour les mises en prose – et il y a une certaine gageure à vouloir le comparer aux seules versions en vers qui nous soient connues (en l'occurrence c'est le manuscrit *L*, édité par Ferdinand Castets, qui s'en rapproche le plus) : aussi ne nous a-t-il pas paru possible d'étudier finement le travail du passage du vers à la prose en réfléchissant, au terme d'un véritable travail de collation, à la disparition du rythme et de la rime, soit ce qu'Annie Combes appelle le *dévers*, « soulignant par ce mot que, pour produire cette forme, il a fallu 'dé-faire' ce qui avait été fait, mais que le dé-vers obtenu est issu d'une dérivation par rapport au vers⁴² ». Il m'a paru plus raisonnable de réfléchir au réagencement général du matériau littéraire et, faute de pouvoir situer une ligne de partage entre la chanson de geste et le roman de chevalerie dans cette prose qui

³⁸ Jacques Thomas (éd. cit.) a édité le manuscrit Douce (*D*), le plus ancien, et Ferdinand Castets (éd. cit.) le manuscrit *La Vallière* (*L*).

³⁹ Jacques Thomas, *L'Épisode ardennais*, éd. cit. ; Antonella Negri, *L'episodio di Vaucouleurs nelle redazioni in versi del « Renaut de Montauban »*. Edizione diplomatico-interpretativa con adattamento sinottico, Bologne, Pàtron, 1996.

⁴⁰ On a envisagé que ce prologue ait pu circuler sous une forme autonome mais cette hypothèse est peu sûre.

⁴¹ Ce manuscrit a fait l'objet d'une édition dactylographiée par Jean-Marcel Léard : *Étude sur les versions en prose de « Renaut de Montauban » et édition du manuscrit Ars. 3151*, thèse de doctorat de 3^e cycle sous la direction de Claude Régner, Université Paris IV, 1974.

⁴² Annie Combes, « L'emprise du vers dans les mises en prose romanesques (XIII^e-XV^e siècle) », dans Laurent Brun et Silvére Menegaldo (dir.), avec Anders Bengtsson et Dominique Boutet, *Le Moyen Âge par le Moyen Âge, même. Réception, relectures et réécritures des textes médiévaux dans la littérature française des XIV^e et XV^e siècles*, Paris, Champion, 2015, p. 117.

gomme les différences génériques et pratique le syncrétisme⁴³, d'observer ce que le renoncement au vers entraîne, à savoir un changement d'univers et de registre.

2. Des jugements sévères

Il me semble en effet que le passage à la prose s'accompagne du choix de tirer la matière épique du côté d'une exactitude référentielle plus littérale que celle qui prévalait à l'origine. Avec l'abandon du caractère formulaire de la chanson épique, le registre du texte change : il perd en poéticité et devient véritablement *prosaïque*.

Une première illustration allant dans ce sens est l'évolution du motif lyrico-épique de la *reverdie*, dont le caractère topique ne doit pas conduire à en négliger la force poétique. Cette séquence, que l'on trouve trois fois dans le manuscrit *L*⁴⁴, est mise à plat dans la prose courte *Ar*, quand elle ne disparaît pas complètement. L'évocation poétique du renouveau printanier, riche en effets visuels et sonores, tourne ainsi au décompte calendaire, se résumant dans la prose à un bref complément circonstanciel comme « le premier jour de mai » (*P 6*, p. 69-71). Le prosateur bascule ainsi dans le référentiel le plus littéral, n'ayant que faire de la joliesse de vers qu'il juge sans doute vieillis et purement décoratifs⁴⁵.

Il s'agit pour lui d'aller droit au but, *prorsum*⁴⁶, quitte à gommer toute la symbolique et la poéticité du motif d'ouverture printanière, si appropriées quand les quatre frères quittent la forêt ardennaise où ils ont connu le temps infini⁴⁷ des paroles gelées et de l'hiver de l'âme, avant de pouvoir renaître en Gascogne.

⁴³ François Suard parle d'une « dissolution de [la tradition épique] dans un romanesque flou » dans son *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire (XI^e-XV^e siècle)*, Paris, Champion, 2011, p. 313.

⁴⁴ « Ce fu el mois de Mai, à l'entrée d'esté, / Que florissent li bois et raverdissent pré / Et cil oisié cantoient parmi le bois ramé, / Que Renaus et si frere sunt par matin levé, / En la fores d'Ardene en sunt chacier alé » (*L*, v. 4081-85) ; « Ce fu el mois de Mai, à l'entrée d'esté, / Ke florisent cil bois et verdoient cil pré. / Dans Renaus et si frere sunt par matin levé / Et Richars et Guichars en sunt cacier alé » (*L*, v. 4223-4236) ; « Ce fu el mois de Mai, à l'entrée d'esté, / Que foillissent cil bos et verdoient li pré, / Li fil Aymon estoient dedens le bos ramé / Or est li jors venus que tant ont desirré ; / Li soleus est levés qui giete grant clarté » (*L*, v. 4790-94).

⁴⁵ À propos de *Gerard de Nevers*, Matthieu Marchal parle de « l'usure' des motifs lyriques, sentis comme archaïques ou stéréotypés à l'époque de Philippe le Bon » (« Le sort du *losengier* dans *Gérard de Nevers*, mise en prose du *Roman de la Violette* », *Le Moyen Français*, 65, 2009, p. 39).

⁴⁶ On sait qu'étymologiquement le mot *prose* vient de la locution *prosa oratio*, « le discours qui va tout droit », par opposition au vers, *versum*, qui « fait des détours ».

⁴⁷ Il dure sept années (*D*, v. 3504) mais ne semble qu'un unique et immense hiver : « Et mult lor ennuia de l'iver qui lons fu » (*D*, v. 3491).

Le ressassement du vers, avec ses subtiles variations et ses chevilles formulaires jugées désormais redondantes, est également laminé dans la recomposition du prosateur⁴⁸. On pourra en juger par les exemples donnés dans les pages 71-73 de mon recueil de publications.

L'un des changements les plus visibles introduit par les mises en prose concerne par ailleurs la structuration des épisodes, qui se fait au détriment de la laisse itérative et de ses procédés épiques de flux et de reflux – notamment lors du passage d'une laisse à l'autre –, pour pouvoir gagner en linéarité, comme dans cet exemple parmi d'autres :

Cele nuit jut Renaust el pales segnoré.

Cele nuit jut Renaus ens el palais plener. (*L*, v. 4132-33)

qui devient : « Et celuy soir lesserent la chose ainsi. Au lendemain... » (*Ar*, fol. 91 v).

Le passage à la prose, à force d'être factuel, supprime ainsi tout l'appareil d'idéalisation, toute l'aura du texte, en privilégiant ce qui ressortit à la diégèse. Cette translation aboutit ainsi à la peinture prosaïque d'un monde en grande partie désublimé.

J'en avais, à l'époque de **P 6**, tiré des conclusions et des formules péremptoires comme « la prose va rase-motte » (p. 74) ou « la technique prévaut sur le sens esthétique », allant même jusqu'à poser la question : « S'agit-il de littérature industrielle, d'une simple vulgarisation ? » (p. 75), autant d'expressions que je ne reprendrais plus à mon compte aujourd'hui, leur virulence et leur charge négative m'apparaissant infondées. S'il est vrai que l'on ne saurait nier, avec Jean-Charles Herbin, qu'« une mise en prose n'est, par nature, qu'un sous-produit⁴⁹ », avec cette nouvelle forme dérivée « il ne s'agit pas tant de 'mettre en prose' que de 'créer en prose'⁵⁰ », pour reprendre une phrase d'Annie Combes. En somme, j'appliquerai à la mise en prose ce que je dirai plus loin des réécritures imprimées des *Quatre Fils Aymon*, elles aussi vilipendées en leur temps : il convient de les appréhender aussi pour ce qu'elles sont et non pour ce qu'elles ne sont plus.

⁴⁸ Bernard Cerquiglini parle à ce sujet de « chasse à la cheville » (*La Parole médiévale*, Paris, Minuit, 1981, p. 39).

⁴⁹ Jean-Charles Herbin, « Approches de la mise en prose de la *Geste des Loherains* par Philippe de Vigneulles », *Romania*, 451-452, 1992, p. 502.

⁵⁰ Annie Combes, « L'emprise du vers... », art. cit, p. 130.

On a longtemps porté un jugement sévère ou condescendant sur les mises en prose. Ainsi Léon Gautier affirmait sans ambages que les « premières presses ont surtout gémi sous le poids des nouveaux romans en prose », « ces récits mal rajeunis » et « d'une ineffable absurdité », au point qu'« il faut quelque courage pour [en] supporter la lecture⁵¹ », jugement que je cite dans mon avant-propos à un numéro du *Moyen français* que j'ai coordonné en 2013 et dont le dossier portait sur les mises en prose, d'un point de vue tant linguistique et philologique que littéraire. Cependant, sous l'impulsion de précurseurs comme Robert Guiette⁵², puis Madeleine Tyssens⁵³ et François Suard⁵⁴ s'attachant à *Guillaume d'Orange*, l'opinion de la critique a évolué ainsi que le rappelle Maria Colombo Timelli :

Traitées d'abord comme les avatars modestes et dépourvus de toute valeur littéraire des grandes œuvres en vers du Moyen Âge, [...] [les adaptations en prose] furent récupérées en tant que « genre littéraire » à part et digne d'attention grâce aux travaux fondateurs de Georges Doutrepon [...]. Mais c'est surtout à partir des années 1970 que ces « réécritures » ont été appréciées enfin comme une manifestation significative du processus d'appropriation culturelle à l'égard de l'ancienne littérature narrative, qui s'est réalisé en milieu bourguignon tout spécialement sous le « règne » de Philippe le Bon. C'est lorsque la perspective critique a finalement changé que les proses ont été lues et éditées distinctement des sources en vers, ce qui a eu comme conséquence ultérieure un jugement plus objectif de leurs qualités⁵⁵.

Les médiévistes portant un regard moins critique sur les mises en prose du Moyen Âge en ont tout d'abord apprécié la valeur patrimoniale, le travail d'actualisation qu'elles impliquaient ayant indéniablement contribué au souvenir des œuvres-sources qui sont d'ailleurs parfois perdues. C'est le point de vue de Georges

⁵¹ Léon Gautier, *Les Épopées françaises. Étude sur les origines et l'histoire de la littérature nationale*, Paris, Palmé, 1867, I, p. 457 et 430.

⁵² David Aubert, *Chroniques et Conquestes de Charlemaine*, Robert Guiette (éd.), Bruxelles, Palais des Académies, 1940-1951.

⁵³ Madeleine Tyssens, « *Le roman de Guillaume d'Orange. Étude d'une mise en prose* », *Société Rencesvals. Proceedings of the Fifth Conference (Oxford, 1970)*, Geoffrey Robertson-Mellor (dir.), Salford, University Press, 1977, p. 45-63, suivi plus récemment de sa collaboration à l'édition critique de Nadine Henrard et Louis Gemenne, *Le Roman de Guillaume d'Orange*, Paris, Champion, 2000-2006.

⁵⁴ François Suard, *Guillaume d'Orange. Étude du roman en prose*, Paris, Champion, 1979.

⁵⁵ Maria Colombo Timelli, « Pour une nouvelle édition de *La Manequine en prose* de Jean Wauquelin : quelques réflexions préliminaires », *La Littérature à la cour de Bourgogne. Actualités et perspectives de recherche : actes du 1^{er} colloque international du Groupe de recherche sur le moyen français, Université catholique de Louvain, Louvain-la Neuve, 8-9-10 mai 2003, Le Moyen Français*, 57-58, p. 46.

Doutrepoint, « le père fondateur⁵⁶ », dont on notera l'éloge mitigé qu'il fait des remanieurs :

À ces Wauquelin et à ces David Aubert, on ne peut dénier un mérite, mérite relatif et même inconscient : c'est d'avoir, dans leurs remaniements, sauvé, pour l'édification de nos modernes érudits, quelques éléments assez précieux (qui sans eux allaient se perdre) des matières de France, de Bretagne et de Rome la Grant⁵⁷.

D'autres tendent à y voir surtout des textes intéressants pour documenter le contexte culturel bourguignon qui a permis leur éclosion. Qu'on en juge par la première phrase du compte rendu, dans *Olifant*, de l'édition partielle par Philippe Verelst du dernier livre du *Regnault de Montauban* bourguignon :

Though they have languished in obscurity since the collapse of the powerful duchy that created them, the prose texts produced for Philip the Good's court are valuable documents for philologists and cultural historians alike⁵⁸.

Sans dénier l'intérêt et la nécessité de cette archéologie textuelle, ainsi que le témoignage indéniable que les mises en prose nous offrent, il convient toutefois de considérer également la valeur intrinsèque de ces réécritures, et d'apprécier à sa pleine mesure la richesse du « phénomène mise en prose⁵⁹ ».

3. Créer en prose

La disposition des sous-parties des notices du *Nouveau répertoire de mises en prose* initié à Milan par Maria Colombo Timelli et Barbara Ferrari est révélatrice de l'évolution des mentalités sur ce point : alors que Georges Doutrepoint allait du texte-source à la prose⁶⁰, ce nouveau répertoire commence par la description

⁵⁶ Jean Devaux, « L'art de la mise en prose à la cour de Bourgogne : Jean Molinet, dérivé du *Roman de la Rose* », *ibid.*, p. 87.

⁵⁷ Georges Doutrepoint, *La Littérature française à la cour des ducs de Bourgogne, Philippe le Hardi, Jean sans Peur, Philippe le Bon, Charles le Téméraire*, Paris, Champion, 1909, p. 504.

⁵⁸ Sara Crisler, *Olifant*, 23-1, 2004, p. 111.

⁵⁹ Expression empruntée à Maria Colombo Timelli (« Refaire Doutrepoint ? Projet pour un nouveau répertoire des mises en prose des XV^e et XVI^e siècles », *Le Moyen Français*, 63, 2008, p. 110), qui la reprenait elle-même à Claude Thiry évoquant « l'énorme phénomène des mises en prose » (« Une esthétique de la traduction vers le moyen français ? », dans Claudio Galderisi et Cinzia Pignatelli [dir.], *La Traduction vers le moyen français*, Turnhout, Brepols, 2007, p. 15). Cette même expression est le titre du chapitre 4 du livre de François Suard, *Guide de la chanson de geste, op. cit.*, p. 313.

⁶⁰ « L'examen des trois mises en prose [de *Renaut de Montauban*] nous paraît devoir être précédé d'une vue d'ensemble des dites légendes dans la forme que leur ont d'abord donnée les œuvres rimées »

minutieuse de la prose⁶¹, ce qui montre bien que les adaptations en prose ne sont plus seulement ressenties « comme la manifestation de la fortune de la source⁶² » et donc comme des textes dont la valeur ne pourrait être estimée qu'à l'aune de leurs hypotextes, mais aussi comme des créations à part entière, ainsi que Maria Colombo Timelli le souligne :

Sans négliger le rapport avec les modèles, certes inévitable, on lit désormais les « mises en prose » comme des témoignages d'une réception renouvelée des œuvres du Moyen Âge « classique », ainsi que du goût et des attentes des lecteurs de leur propre temps⁶³.

C'est avec cette volonté de voir dans le texte de la grande prose bourguignonne, non pas tant une compilation qui serait le témoignage de strates antérieures versifiées – soit, selon leur chronologie fictionnelle, *Maugis d'Aigremont*⁶⁴, *Vivien de Monbranc*⁶⁵, *Beuves d'Aigremont*⁶⁶, *Renaut de Montauban*, *La Mort de Maugis*⁶⁷ et *Mabrien*⁶⁸ –, qu'une œuvre intéressante en soi, que j'ai travaillé sur la *conjointure* de cette grande prose bourguignonne, dans un article paru dans *Le Moyen Français*, à la suite d'une journée d'étude que j'avais organisée à l'Université de Lille en 2012. Robert Guiette, évaluant en 1963 la prose bourguignonne *Regnault de Montauban*, écrivait en effet à son sujet :

Oserais-je dire que, si David Aubert a recueilli la *matière* et les *sujets*, il n'a point vu le sens ni l'importance de la *conjointure* ? Il a tout décoloré parce qu'il n'a pas la foi chevaleresque⁶⁹.

L'affaire semblait entendue. Loin de m'en tenir à ce jugement, je me suis attachée à examiner de près la composition générale du texte, laquelle, au terme de cette étude, m'a parue au contraire parfaitement maîtrisée.

(*Les Mises en prose des épopées et des romans chevaleresques du XIV^e au XV^e siècle*, Paris, 1939, p. 184).

⁶¹ Voir *P 13* et *P 14*, p. 171-200.

⁶² Comme le souligne Paola Cifarelli dans son compte rendu de ce nouveau répertoire (*Studi Francesi*, 178 [LX-I], 2016, p. 2).

⁶³ « Le lexique de la Troisième Continuation de Perceval en prose », *Le Moyen Français*, 72, p. 20.

⁶⁴ *Maugis d'Aigremont*, Philippe Vernay (éd.), Berne, Francke, « Romanica Helvetica », 93, 1980.

⁶⁵ *Vivien de Monbranc*, Wolfgang Van Emden (éd.), Genève, Droz, 1987.

⁶⁶ *Beuves d'Aigremont* est le prologue de *Renaut de Montauban*, mais certains y voient un texte ayant pu circuler seul. Voir Wolfgang Van Emden, *Vivien de Monbranc*, Genève, Droz, 1987, p. 17.

⁶⁷ *La Mort de Maugis*, Ferdinand Castets (éd.), *Revue des langues romanes*, 36, 1892, p. 281-314.

⁶⁸ Faute de manuscrit spécifique parvenu jusqu'à nous, nous ne pouvons que supposer l'existence d'une chanson en vers antérieure à la prose.

⁶⁹ Robert Guiette, « Chanson de geste, chronique et mise en prose », *Cahiers de civilisation médiévale*, 6-24, 1963, p. 440.

a. La composition de la prose bourguignonne

Il est déjà notable que chacun des cinq livres de cette longue prose porte un même et unique titre : *Regnault de Montauban*, titre qui apparaît dans tous les prologues et *explicit*⁷⁰. Les inventaires et les livres de comptes reprennent cet intitulé qui révèle d'emblée la volonté du prosateur de donner une unité à cette matière rinaldienne qu'il déroule sur 1850 folios. Une entreprise de pareille envergure se devait d'être nettement structurée pour ne pas décourager le lecteur, et son auteur s'y emploie de plusieurs manières.

Comme bon nombre de proses, le texte s'accompagne ainsi de tout un paratexte conçu pour soutenir l'effort de lecture. L'histoire est désormais découpée en cinq livres subdivisés en 241 séquences formant des chapitres – d'une inégale longueur mais d'ordinaire assez longs –, qui sont annoncés par un bandeau circonstancié fonctionnant comme un titre⁷¹. Ce titre-sommaire, qui commence systématiquement par une interrogative introduite par « comment » et dont le verbe déclaratif introducteur est sous-entendu, est lui-même repris dans la table des rubriques qui ouvre chaque livre, offrant un résumé analytique fort commode d'une œuvre que l'on peut qualifier, à tout le moins, de prolix, sinon de touffue. Maria Colombo Timelli le remarque à propos de la mise en prose de *Perceval* qu'elle a récemment éditée :

⁷⁰ Le titre *Mabrien* que Philippe Verelst donne à son édition du dernier livre est donc bien un titre d'usage aussi commode que trompeur. Il s'en explique dans *Mabrien, roman de chevalerie en prose du XV^e siècle*, Genève, Droz, 1998, p. 8.

⁷¹ Depuis les pages sur la pratique de la rubrication de Georges Doutrepoint (*Les Mises en prose*, *op. cit.*, p. 469-475), la problématique de la mise en chapitres a attiré l'attention de nombreux chercheurs. Voir, par ordre chronologique, Maria Colombo Timelli, « Syntaxe et technique narrative : titres et attaques de chapitre dans l'*Erec* bourguignon », *Fifteenth-Century Studies*, 24, 1998, p. 208-230 ; Danielle Quéruel, « La naissance des titres : rubriques, enluminures et chapitres dans les mises en prose du XV^e siècle », dans Claude Lachet (dir.), *À plus d'un titre. Les titres des œuvres dans la littérature française du Moyen Âge au XX^e siècle*, Lyon, CEDIC, 2000, p. 49-60 ; Emmanuelle Poulain-Gautret, « Bandeaux, images, chapitres : l'organisation du récit dans un incunable épique », dans *Texte et image, Ateliers*, 30, 2003, p. 53-61 ; Maria Colombo Timelli, « Pour une 'défense et illustration' des titres de chapitre : analyse d'un corpus de romans mis en prose au XV^e siècle », dans Emmanuelle Bury et Francine Mora (dir.), *Du roman courtois au roman baroque*, Paris, Les Belles Lettres, 2004, p. 209-232 ; *id.*, « Titres, enluminures, lettrines : l'organisation du texte dans quelques témoins de *Cleriadus et Meliadice* », dans *Tra Italia e Francia. Entre France et Italie. In honorem Elina Suomela Härmä*, Helsinki, Société néophilologique, 2006, p. 99-118 ; Matthieu Marchal, « Mise en chapitres, rubriques et miniatures dans *Gérard de Nevers* », dans Maria Colombo Timelli, Barbara Ferrari et Anne Schoysman (dir.), *Mettre en prose aux XV^e-XVI^e siècles*, Turnhout, Brepols, 2010, p. 187-195 ; Claude Roussel, « Les rubriques de *La belle Hélène de Constantinople* », dans Marie-Claude de Crécy, Gabriella Parussa et Sandrine Hériché-Pradeau (dir.), *Jean Wauquelin : de Mons à la cour de Bourgogne*, Turnhout, Brepols, 2006, p. 201-212 ; Claude Roussel, « Les rubriques du remaniement de *Lion de Bourges* (ms BnF fr. 351) », *Studi francesi*, 60, 2016, p. 247-269.

Dans l'ensemble, une lecture suivie des rubriques qui se lisent dans le texte en offrirait un résumé fidèle et efficace et permettrait un repérage rapide des personnages et épisodes⁷².

Comme le relève encore Claude Roussel :

Le rôle des rubriques ne consiste pas seulement à proposer un résumé analytique du chapitre qu'elles précèdent, mais elles doivent aussi pouvoir se lire comme un texte continu qui, sur un plan macrostructural, fournit une sorte de synopsis de l'œuvre, matérialisé d'ailleurs par la table des rubriques placée au seuil du manuscrit, qui peut à l'occasion dispenser d'une lecture plus approfondie⁷³.

Dans *Regnault de Montauban*, pas moins de dix-huit feuillets sont ainsi consacrés à l'annonce de la matière qui suit. Cette nouvelle organisation du récit est de plus soulignée par une mise en page extrêmement claire, en particulier dans deux des trois manuscrits qui nous sont parvenus, celui conservé à l'Arsenal pour les quatre premiers livres et à Munich pour le dernier – ensemble que la critique désigne d'ordinaire sous le nom de « manuscrit de l'Arsenal » (*Am*) – et celui anciennement conservé à Pommersfelden, que je continuerai d'appeler « manuscrit de Pommersfelden » (*Pm*) bien qu'il ait été récemment vendu : outre le traditionnel recours à l'encre rouge pour rubriquer chaque titre, une miniature est insérée en tête de chapitre, exécutée par le célèbre Loyset Lyédet (*historieur* à Hesdin puis à Bruges) dans le manuscrit *Am*, tandis que celles du manuscrit *Pm* (des grisailles pour l'essentiel) sont proches du style propre à l'atelier de Willem Vrelant à Bruges. Voilà un dispositif qui redouble visuellement le découpage du récit et y pose des jalons commodes, d'autant que la plupart des *istoires* illustrent fidèlement les temps forts de la diégèse, comme on le voit avec cette miniature de Loyset Lyédet au caractère narratif très marqué et qui regroupe plusieurs épisodes à lire de droite à gauche : elle montre les combats de Maugis dans l'île de Boucan – une des îles Lipari, qui est devenue dans le monde médiéval une bouche de l'enfer – pour pouvoir s'emparer de Bayart, « cheval, lié a .IIII. grans chaines de fer, mis entre .IIII. pilliers, fais et composez tellement que de la ne poeut eschapper, tant pour le dyable comme pour le serpent qui est a l'entree du rochier » (Ars, 5072, fol. 31 r) :

⁷² « *La Tresplaisante et recreative hystoire du trespreulx et vaillant chevalier Perceval le Galloys...* (1530), mise en prose tardive du 'cycle du Graal' », *Le Moyen Français*, 64, 2009, p. 22.

⁷³ Claude Roussel, « Les rubriques de *La belle Hélène de Constantinople* », dans Marie-Claude de Crécy, Gabriella Parussa et Sandrine Hériché-Pradeau (dir.), *Jean Wauquelin, op. cit.*, p. 211.



Arsenal, Ms-5072, fol. 37 v

Notons que ces somptueuses enluminures du manuscrit de l’Arsenal ont été l’objet d’une attention précoce de la part des chercheurs⁷⁴. Paradoxalement, leur célébrité semble avoir desservi la matière même d’un manuscrit que l’on a longtemps réduit à son programme iconographique, ce que souligne Claude Thiry en évoquant le cas du manuscrit de l’Arsenal :

Souvent les textes se trouvent en quelque sorte occultés par le prestige des manuscrits, qui ont pendant longtemps accaparé l’attention⁷⁵.

Le séquençage de la matière est donc clairement souligné par les miniatures et les rubriques. Or, comme le souligne Matthieu Marchal :

La rubrique est un passage obligé de la lecture, mais elle est toujours un obstacle à la linéarité de la narration. Elle implique donc très souvent une

⁷⁴ Voir Alexandre Pinchart, *Miniaturistes, enlumineurs et calligraphes employés par Philippe le Bon et Charles le Téméraire et leurs œuvres*, Bruxelles, Bols-Wittouck, 1865 ; *Le Siècle d’or de la miniature flamande. Le mécénat de Philippe le bon*, catalogue établi par Léon Delaissé, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1959 ; Pierre Cockshaw, « Les manuscrits de Charles de Bourgogne et ses proches », dans *Charles le Téméraire (1433-1477), exposition organisée à l’occasion du cinquième centenaire de sa mort*, Bruxelles, Bibliothèque Royale, 1977, p. 3-19 ; Pascale Charron et Marc Gil, « Les enlumineurs des manuscrits de David Aubert », dans Danielle Quérue (dir.), *Les Manuscrits de David Aubert « escriptvain » bourguignon*, Paris, Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 1999, p. 81-100 ; Pascale Charron, « Renaut de Montauban dans l’atelier de Loyset Liédet : histoire d’une création », dans Danielle Quérue (dir.), *Entre épopée et légende, op. cit.*, I, p. 257-264.

⁷⁵ Claude Thiry, « Les mises en prose : bilan des études philologiques », dans Maria Colombo Timelli, Barbara Ferrari et Anne Schoysman (dir.), *Mettre en prose, op. cit.*, p. 59.

réorganisation de l'ouverture et de la clôture des chapitres qui la précèdent ou la suivent⁷⁶.

Les débuts et les fins de chapitre sont ainsi particulièrement précieux pour soutenir l'effort de *conjointure*. C'est là que le prosateur résume sa matière, en quelques phrases formant une anadiplose puisque les fins de chapitre annoncent rapidement la partie suivante, tandis que les débuts rappellent, de manière plus circonstanciée, ce qui précède. Nous avons donc à chaque fois une courte prolepse faisant transition, une rubrique, une miniature⁷⁷ et une analepse. Le découpage des séquences étant généralement motivé par un changement de personnage ou de lieu, il est facile dès lors d'opérer une technique d'entrelacement, sur le modèle de cette formule de transition topique : « Mais atant se taist l'istoire de... et retourne a parler de... ».

Cette structuration au seuil des chapitres est renforcée au fil du récit par tout un réseau d'annonces et de rappels qui viennent en renforcer la cohérence et dont le narrateur justifie le plus souvent l'insertion par le besoin qu'ont les personnages de s'informer les uns les autres dans des discours apprêtés extrêmement longs.

D'autre part, dans cette prose qui a horreur du vide et veut tout expliquer, le narrateur privilégie toujours l'enchaînement des causes et des effets, se montrant capable de poser des jalons sur le très long terme en annonçant des événements ultérieurs parfois plusieurs livres à l'avance. C'est qu'il ne perd jamais de vue le terme qu'il s'est assigné. Comme il le souligne dans le prologue de son quatrième livre (dont je donne le texte dans ma publication **P 14**, p. 189-190), il lui faut :

[...] metre les choses par ordre comme elles doivent aler pour avoir le sentement de la matere de laquelle on voeult parler.

Aussi déroule-t-il obstinément le très long fil d'une narration qui devient une chronique familiale où les fils marchent sur les traces de leurs pères : le lignage englobe ainsi sept générations depuis Doon de Mayence, l'illustre aïeul, jusqu'à l'arrière-arrière petit-fils de Renaut qui n'est brièvement mentionné à la fin du dernier

⁷⁶ Matthieu Marchal, « Mise en chapitres, rubriques et miniatures », art.cit., p. 189.

⁷⁷ L'ordre rubrique/enluminure peut être inversé en fonction de la place qu'offre le folio. Pour la corrélation entre rubrique et enluminure, voir François Suard, « *Le Chastelain de Coucy* : du vers à la prose », dans Jean-Charles Herbin (dir.), *Richesses médiévales du Nord et du Hainaut*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2002, p. 25-36.

volume que parce qu'il porte le nom d'Aymon. Au-delà du symbolisme de cet anthroponyme à valeur conclusive, c'est le livre cinq tout entier qui entre thématiquement en résonance avec le premier⁷⁸ : *Regnault de Montauban* s'ouvre et se ferme ainsi sur l'enlèvement d'un enfant (Maugis et Vivien dans la partie 1, Mabrien dans la partie 5) qui retrouvera les siens à l'âge adulte, après un certain nombre d'aventures qui tiennent du roman d'apprentissage ou même d'initiation. Voilà de quoi, me semble-t-il, pouvoir affirmer que la composition du *Regnault de Montauban* est aussi rigoureuse qu'efficace. C'est en tout cas ce que je me suis efforcée de montrer dans *P 5*.

b. Un changement d'univers et de mentalités

La transposition stylistique du vers à la prose s'accompagne d'une transposition générique puisque l'on passe de la poésie épique à une prose romanesque. Mais, à vrai dire, les catégories génériques se diluent dans cette prose qui est devenue au XV^e siècle le support syncrétique de bien des matières, comme Michel Zink le souligne :

La résolution des différents genres littéraires et des modes d'utilisations variés qui leur sont liés en une forme unique, celle de la narration en prose divisée en chapitres, a pour conséquence que l'attente du public est la même quelle que soit l'histoire racontée, qu'elle dérive d'une chanson de geste, d'un roman antique ou breton, d'un récit hagiographique⁷⁹.

Aussi la transposition en prose relève-t-elle moins d'un problème d'esthétique – passer d'un genre à l'autre – que d'un changement d'époque et de mentalités. Cette apparition d'une nouvelle structuration du texte montre que l'auteur de notre prose bourguignonne a senti tout l'archaïsme de la matière épique, soit de ce qu'il qualifie, dans un épisode de mise en abyme sur lequel je reviendrai, de « vielles gestes, livres

⁷⁸ Plusieurs critiques ont souligné les similitudes entre Maugis et Mabrien. Voir Philippe Verelst, « Trois femmes pour un héros : à propos de l'édition du *Mabrien* en prose », dans Philip Bennett, Anne Cobby et Graham Runnals (dir.), *Charlemagne in the North. Proceedings of the Twelfth International Conference of the Société Rencesvals*, Édimbourg, 1993, p. 361-74 ; François Suard, « *Meurvin* et *Mabrian*, deux épigones de la *Chevalerie Ogier de Danemarque* et de *Renaut de Montauban* », dans Wolfgang van Emden et Philip Bennett (dir.), *Guillaume d'Orange and the chanson de geste. Essays presented to Duncan McMillan*, Reading, Reading University, 1984, p. 151-166 ; Danielle Quérue, « L'art des réécritures : de Maugis à Mabrien », dans Jean Dufournet (dir.), « *Si a parlé par moult ruiste vertu* ». *Mélanges de littérature médiévale offerts à Jean Subrenat*, Paris, Champion, 2000, p. 455-465.

⁷⁹ Michel Zink, *Introduction à la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche », 1993, p. 149. Pour une étude sur les interpénétrations du roman et de la chanson de geste, voir Catherine Gaullier-Bougassas, *Les Romans d'Alexandre : aux frontières de l'épique et du romanesque*, Paris, Champion, 1998.

anciens rimés comme on souloit ou temps que rennoit Charlemaine⁸⁰ ». La rime défraîchie n'est ainsi plus en accord avec l'esprit contemporain. Or Jean Devaux souligne tout l'avantage d'une actualisation en prose :

Libérée des contraintes de l'écriture versifiée et prise tout au contraire pour sa souplesse syntaxique, la prose paraît mieux adaptée, de par sa fluidité, aux pratiques de lecture individuelle qui se développent peu à peu parmi les élites. Alors que le vers et ses artifices sont largement perçus comme fictionnels, la véracité du récit semble garantie par l'usage de la prose, qui s'impose dès lors comme l'instrument par excellence de cette appropriation de la culture historique⁸¹.

Au-delà de cet usage de la prose comme gage de véracité, la modernité du remanieur est d'avoir compris que la crédibilité d'un récit tient au moins autant à la rigueur de sa composition qu'à ses protestations de fidélité au réel, d'où l'attention nouvelle apportée à la mise en forme de cet énorme ouvrage qui redistribue scrupuleusement les actions dans l'ordre de leur déroulement chronologique, appliquant méthodiquement le principe de la logique temporelle-causale qui fait que chaque énoncé, au niveau de la microstructure, est hiérarchisé grâce à ses subordonnants : la parataxe cède la place à l'hypotaxe. Tout est *conjointure*.

Continuant à travailler sur la prose bourguignonne, qui m'apparaît d'autant plus intéressante qu'elle a suscité encore peu de travaux⁸², j'ai réfléchi à sa spécificité stylistique et pu constater la fréquence de son recours aux comparaisons. J'en ai dressé une typologie dans un article paru dans le volume honorant Claude Roussel (*P 10*, p. 125). J'y ai écarté les comparaisons brèves et presque lexicalisées, sur le modèle de « fort come sangler » (*L*, v. 14287) ou « plus tost que .I. aloë » (*L*, v. 15331) » pour ne retenir que celles d'une certaine ampleur, l'analogie pouvant courir sur plusieurs

⁸⁰ Citation tirée du prologue général, Ars. 5072, fol. 4 v.

⁸¹ Jean Devaux, « Introduction. L'identité bourguignonne et l'écriture de l'histoire », *Le Moyen Âge*, CXII, 2006/3-4, p. 469.

⁸² À l'exception notable de ceux qui portent sur la partie éditée par Philippe Verelst (*Mabrien*, éd. cit.). Outre les travaux cités plus haut, note 78, voir Philippe Verelst, « Aspect du merveilleux dans *Mabrien* », dans Nadine Henrard, Paola Moreno et Martine Thiry-Stassin (dir.), *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, Bruxelles, De Boeck Université, 2001, p. 595-612 ; *id.*, « Humour, ironie et dérision dans *Mabrien* », dans Salvatore Luongo (dir.), *L'Épopée romane au Moyen Âge et aux Temps modernes*, Actes du XIV^e congrès international de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes (Naples, 24-30 juillet 1997), Naples, Fridericiana Editrice Universitaria, 2001, I, p. 363-376 ; *id.*, « *Mabrien* : de la prose manuscrite à la prose imprimée », dans *Les Mises en prose, Ateliers*, 35, 2006, p. 55-67 ; Bernard Ribémont, « *Mabrien* ou le cheminement d'un chevalier du XV^e siècle en route vers le roman d'aventures », *Le Moyen Âge*, CXIII, 2007/2, p. 335-359.

propositions et même former un petit paragraphe. Mon relevé n'en reste pas moins étendu car il comporte une centaine d'occurrences ; on peut même juger que cette récurrence du procédé de l'analogie confère une certaine unité stylistique à la compilation rinaldienne.

Cette relative prolifération va pourtant à l'encontre des traités de rhétorique des XII^e et XIII^e siècles et, partant, de la tradition épique originelle de langue française, de sorte que la présence répétée de cet écart stylistique ne saurait être anodine. Ces comparaisons confrontent pour la plupart un guerrier sur le champ de bataille avec le monde animal (porc, loup, oiseau de proie, mouton, coq...) ou, plus généralement, avec des scènes quotidiennes d'une ruralité intemporelle (forgeron, paysan, berger, chasseur...) qui, dans le cas d'une comparaison filée, donnent parfois lieu à une hypotypose. La comparaison, au même titre que le proverbe, se fait ainsi l'expression de la sagesse populaire. Ces analogies, qui mêlent le monde guerrier de la chevalerie héroïque avec celui des petites gens, reconfigure l'ancien univers épique, lequel perd de son aura et devient prosaïque, idée que j'avais déjà dégagée dans mon premier travail sur les mises en prose (**P 6**, p. 65). Une fois de plus, le travail de « dérimage » de la matière épique, loin de se réduire à une approche purement technique, reflète une nouvelle conception du monde qui apparaît comme plus familier et désublimé.

On peut encore percevoir ce changement d'époque et de mentalités dans la prose bourguignonne quand on réfléchit à la problématique de l'altérité linguistique, ce à quoi je m'efforce dans ma contribution à l'ouvrage *Raconter en prose (XIV^e-XVI^e siècle)*, dirigé par Paola Cifarelli, Maria Colombo Timelli, Matteo Milani et Anne Schoysman, à la suite d'un colloque qui s'est tenu à Turin et qui portait en partie sur David Aubert (**P 9**, p. 111). J'ai pu constater que le prosateur de la longue prose – que l'on présume être David Aubert, mais on sait qu'on lui prête plus d'œuvres qu'il n'a pu seulement en transcrire⁸³ – attache une attention toute particulière à la diglossie

⁸³ Voir Gabriella Parussa et Richard Trachsler : « L'écriture de David Aubert, qui s'installera à Bruges dans les années 1460, devient l'écriture officielle de la chancellerie de Bourgogne. Dans son atelier, des centaines de manuscrits sont produits qui se ressemblent, du point de vue de l'écriture, de façon tellement extraordinaire que la critique actuelle est encline à considérer la signature *David Aubert*, comme un label, une sorte de marque propre à l'atelier plutôt qu'à l'individu, et de n'attribuer à David Aubert lui-même que les manuscrits où la signature est suivie de la formule *manu propria* », « La scripta de Jacotin du Bois, un copiste dans l'atelier de Jehan de Wauquelin, dans Marie-Claude de Crécy, Gabriella Parussa et Sandrine Hériché-Pradeau (dir.), *Jehan Wauquelin, op. cit.*, p. 190.

(latin / français) et à la langue de l'autre en général, allant jusqu'à insérer dans son texte de courtes phrases de grec translittéré. Contrairement à la chanson de geste initiale qui ne se soucie guère de vraisemblance quand elle fait converser sans peine des chevaliers d'origine géographique différente, notre narrateur souligne le problème des langues étrangères et en tire bon nombre d'effets littéraires (scènes piquantes de méprise, rencontres pittoresques, effets de brouillage...). Il évoque d'ailleurs très concrètement les moyens de lever cette barrière linguistique (l'essentiel étant, sans surprise, d'avoir reçu une éducation soignée). Quant aux brèves phrases de grec que David Aubert, s'il s'agit bien de lui, introduit dans son texte, nous ne pouvons malheureusement pas en tirer des indices sur ce que pouvait être son degré de culture linguistique, dans la mesure où ces phrases sont sensiblement les mêmes que celles que l'on pouvait déjà trouver dans le *Florimont* d'Aimon de Varennes – bien connu à la cour de Bourgogne et dont l'une des mises en prose provient de l'« atelier de Wavrin » – : l'emprunt à cette œuvre de quelques mots de grec élémentaire est donc une hypothèse envisageable.

Il reste que notre remanieur se montre fasciné par la richesse des cultures étrangères et dresse un tableau ébloui de la cour de Tolède où cohabitent harmonieusement des érudits de tous pays sous l'égide d'un souverain magnanime, pour un temps du moins car à sa mort l'ombre de Roncevaux se profile. Pleinement conscient de la relativité des langues, le prosateur témoigne aussi de l'évolution d'un état bourguignon plurilingue qui tire toute sa richesse d'une économie au carrefour des voies commerciales européennes et à la cour duquel se pressent nombre d'étrangers⁸⁴.

c. L'évolution des références culturelles

Ce changement des mentalités est à nouveau mis en évidence dans deux autres de mes travaux sur la grande prose, où je réfléchis aux infléchissements des références culturelles (*P 11* et *P 12*, p. 135-169). La première publication s'interroge plus précisément sur les insertions arthuriennes dans la geste rinaldienne et la seconde est le texte issu d'une communication, à paraître chez Champion, qui a été prononcée au

⁸⁴ On pourra à ce sujet se reporter au numéro de la *Revue du Nord*, « Les étrangers à la cour de Bourgogne : statut, identité, et fonctions », 345-346, 2002/2.

colloque organisé à Dunkerque par Jean Devaux, Matthieu Marchal et Alexandra Velissariou sur les *Premiers imprimés français et la littérature de Bourgogne*.

Cherchant en terre épique des « souvenirs de Bretagne⁸⁵ », – selon l’expression plaisante de Claude Roussel –, pour répondre à un projet de Christine Ferlampin-Acher portant sur les attestations arthuriennes tardives, j’ai souhaité travailler sur un exemple particulier, celui de la geste de *Renaut de Montauban*, en donnant une définition large à ce terme de « geste » puisque j’y inclus tous les textes rinaldiens, qu’il s’agisse des chansons primitives du cycle, de leurs épigones en prose du XV^e siècle ou de *La Conquête de Trebisonde*, un greffon tardif dont l’histoire se situe au moment de la naissance des fils de Renaut. Cette « branche » fut imprimée en 1517 et la critique n’est pas absolument certaine qu’un texte-source manuscrit y ait bien préexisté. Je présente cet opus dans ma publication *P 15* (p. 201). L’avantage de ce corpus incluant des réécritures – corpus que l’on peut visualiser dans le tableau déjà donné p. 25 – est que l’on peut ainsi procéder à une coupe diachronique de façon à suivre l’évolution de la matière de Bretagne dans un ‘même’ récit, sur un axe temporel couvrant quatre siècles.

J’ai alors pu constater qu’au fil du temps – et ce jusqu’au XV^e siècle inclus – les textes rinaldiens accordent une place grandissante à la matière celtique qu’ignoraient totalement les chansons de geste des origines. La matière de France et la matière de Bretagne se mêlent ainsi de plus en plus.

Ce nouvel intérêt se manifeste sous plusieurs formes. Il consiste *a minima* à insérer des noms arthuriens qui ponctuent sans réelle conséquence la diégèse (Richard Trachsler parlerait de « forme simple de l’interférence⁸⁶ »). Il s’agit aussi d’allusions (parfois sous la forme d’un simple clin d’œil de connivence) à des héros fameux comme Lancelot, Gauvain, Tristan et Yseut, qui apparaissent de manière plus ou moins fugitive, le plus souvent dans des comparaisons emphatiques. Il s’agit enfin d’une exploitation plus suivie de personnages fameux, comme la fée Morgue, qui fait son entrée au XIV^e siècle dans le manuscrit cyclique en vers (*R*) et dont le rôle

⁸⁵ Claude Roussel, « Souvenirs de Bretagne dans les chansons de geste tardives », dans Christine Ferlampin-Acher (dir.), *Arthur après Arthur. La matière arthurienne tardive en dehors du roman arthurien (1270-1530)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017, p. 71-90.

⁸⁶ Richard Trachsler, *Disjointures – Conjointures. Étude sur l’interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Âge*, Tübingen-Bâle, Francke, 2000.

s'accroît dans la grande prose. C'est justement dans cette prose bourguignonne que le recours à la matière celtique est le plus sensible.

Le dernier livre de la grande prose consacre en effet une section de quatre chapitres à un voyage en *faërie* tout à fait tributaire du scénario morganien d'un séjour dans l'Autre Monde⁸⁷. Mais cette intrusion du merveilleux breton dans la sphère épique, pour spectaculaire qu'elle soit eu égard à ses proportions, n'emprunte en fait que des chemins déjà balisés par d'autres chansons de geste insérant elles aussi une séquence avalonienne. Sans puiser directement à la source arthurienne première, le prosateur se contente d'aller chercher des matériaux de réemploi dans d'autres remaniements épiques, notamment ceux d'*Ogier* (en décasyllabes et en alexandrins) ou de *Huon de Bordeaux*.

Du reste, le supposé David Aubert, qui joue sans cesse avec la mémoire littéraire, se permet une mise à distance délicieusement critique à l'égard de ces adjonctions « à la mode de Bretagne⁸⁸ », comme on peut en juger dans un épisode où l'on voit Maugis faire restaurer les fresques de son palais :

Maugis [...] fist par bons maistres et ouvriers renouveler es salles et grans chambres de son palaix d'aucuns vieulx et anciens histoires qui estoient comme effacez par eaeue ou par faulte de bonnes couleurs parlans en figure des fais de Alexandre de Macedoyne, de Porrus, le roy d'Inde, de Jason, de Hercules et du roy Peleus qui leur envoya querir la toison doree, de Artur, de Tristan, de Lancelot et de telz choses qui lui sambloient comme songes et choses sçeues par coeur a ceulx qui les avoient toujours estudeies la endroit et dont on ne tenoit plus guieres grant compte. (Ars. 5075, fol. 275 r)

Ces « vieulx et anciens histoires » dont le prosateur parle avec une touche de dérision sont ainsi rejetés dans un passé ayant perdu ses couleurs, un passé démodé « dont on ne tenoit plus guieres grant compte⁸⁹ ». Cela se passait « ou temps du roi Arthur que les merveilles du monde se faisoient⁹⁰ », la fable bretonne, *vaine et*

⁸⁷ Ce scénario a été dégagé par Laurence Harf-Lancner dans *Les Fées au Moyen Âge. Morgue et Mélusine. La naissance des fées*, Paris, Champion, 1984. Le voyage dans l'Autre Monde d'un héros épique est un motif que l'on retrouve dans d'autres chansons de geste. Voir Claude Roussel, « Souvenirs de Bretagne », art. cit., et sa bibliographie exhaustive.

⁸⁸ Expression que je reprends à Christine Ferlampin-Acher (*Arthur après Arthur, op. cit.*, p. 517).

⁸⁹ Comme le souligne Jane Taylor, entre 1480 et 1600 on recense sept éditions du *Lancelot* contre quarante-huit pour *Renaut de Montauban* (*Rewriting Arthurian Romance in Renaissance France. From Manuscript to Printed Book*, Cambridge, Brewer, 2014, p. 157).

⁹⁰ Ars, 5072, fol. 180 r.

*plaisante*⁹¹ – la critique n’est pas récente –, étant présentée comme bien difficile à croire au regard des standards de la vérité épique. Aussi le narrateur, qui se qualifie volontiers d’*istorien*, s’en tient-il à une prudente réserve quand il évoque le séjour en Avalon : « D’aucuns ne pourraient-ils pas penser qu’il s’agit de fantosmeryes et mensonges⁹² ? ». Comme il le précisait dans son prologue (**P 14**, p. 189-190), il ne veut pas « estre appellé gengleur ne controveur de menchongnes⁹³ ». La merveille bretonne et ses affabulations est d’autant plus rapidement abandonnée qu’au sortir du royaume arthurien, Mabrien se retrouve au Paradis Terrestre : un *miraculosus* chrétien de bon aloi remplace le *mirabilis* celtique prêtant à sourire. Cette ultime échappée clôt l’épreuve initiatique de Mabrien et confirme sa consécration.

En définitive, on voit que la matière de Bretagne n’est exploitée qu’avec réserve dans la prose bourguignonne, en dehors du passage avalonien peu original qui permet surtout à Mabrien de surpasser son aïeul – il est présenté par Arthur en personne comme « le plus preux, le plus vaillant, le plus euren et le plus aventureux des chevaliers qui soit soubz la chape du ciel⁹⁴ ».

Si l’on suit enfin le fil chronologique jusqu’en 1517, date de l’édition princeps de *La Conquête de Trebisonde*, on constate que cette matière arthurienne a presque complètement disparu, pour laisser la place à la matière antique, ce que je développerai plus précisément ci-dessous.

Dans ma communication au colloque de Dunkerque sur les premiers imprimés de langue française à la cour de Bourgogne (**P 12**, p. 161), j’observe les infléchissements des références culturelles qu’occasionne le passage du manuscrit de la grande prose bourguignonne à l’imprimé. De cette prose, seul l’épisode de la mort de Maugis et d’Aalart, Guichart et Richart, ainsi que les aventures de Mabrien (du

⁹¹ Les qualificatifs sont bien sûr repris au vers 9 de Jean Bodel dans *La Chanson des Saisnes* où « li conte de Bretagne vains et plaisant » s’opposent à la matière de France « de voir chascun jor aparant » (v. 11). On sait que le terme *fable* est souvent employé pour désigner le roman breton. Voir *L’Entrée d’Espagne*, qui annonce une chanson sans commune mesure avec les « flabes d’Artu » (v. 365-367) ou encore le remaniement en alexandrins d’*Ogier le Danois*, chanson « veritable » : « N’est mie de la fable Lancelot et Tristant, / D’Artus et de Gauvain, dont on parole tant » (Manuscrit P, Paris, Arsenal 2985, cité dans Knut Togeby, *Ogier le Danois dans les littératures européennes*, Copenhague, Munksgaard, 1969, p. 151).

⁹² *Mabrien*, éd. cit., p. 214.

⁹³ Ars, 5072, fol. 4 v.

⁹⁴ *Mabrien*, éd. cit., p. 239.

livre V) sont imprimés. On se souvient que circulait une autre mise en prose, plus courte, intitulée *Les Quatre Fils Aymon*, et c'est celle-là qui a et gardera les faveurs des imprimeurs sur le long terme. Nul doute qu'elle ait fait ombrage au « *Renaut propre* » de la grande prose, qui est de ce fait resté manuscrit. Une partie de la version longue (environ un cinquième) fut néanmoins imprimée en 1525, sous un titre-réclame assez révélateur de sa tentation holistique et qu'il me faut donc reproduire en entier :

Histoire singuliere et fort recreative contenant la reste des faitz et gestes des quatre filz Aymon, Regnault, Allard, Guichard, et le petit Richard. Et de leur cousin, le subtil Maugis, lequel fut pape de Romme. Semblablement la cronicque et hystoire du chevaleureux, preux et redoubté prince Mabrian, roy de Hierusalem et de Inde la Majour, Filz de Yvon roy de Hierusalem, lequel fut filz du vaillant Regnault de Montauban. Aussi y sont comprins les vertueulx faitz d'armes des enffans dudict Mabrian et autres de luy yssus et descenduz. Et plusieurs aultres choses singulieres. Le tout traduit de vieil langaige en vulgaire françois et nouvellement imprimé a Paris⁹⁵.

J'utiliserai désormais le titre d'usage, *Mabrian*, pour désigner cet imprimé, comme son éditeur moderne Philippe Verelst⁹⁶ – qui a édité à la fois le livre V du manuscrit qu'il intitule *Mabrien* et l'imprimé princeps, *Mabrian*.

Entre les fins lettrés de la fastueuse cour de Bourgogne, à qui l'on proposait un manuscrit somptueusement calligraphié et historié (*Am*), et les lecteurs des éditions de *Mabrian* à la Renaissance, issus de la petite noblesse et de la bourgeoisie de Lyon, Paris, puis Rouen et qui achetaient des œuvres compactes agrémentées de quelques gravures, souvent de réemploi, nous avons bien évidemment affaire à deux publics différents. Reste à savoir si nous avons également deux œuvres spécifiques au regard de leurs allusions culturelles dont on peut a priori penser qu'elles sont liées au contexte socio-historique.

Disons-le tout net, l'imprimé *Mabrian* nous offre une version largement réécrite de *Mabrien* et ses références culturelles en divergent complètement. Il n'est pas indifférent, à cet égard, de relever que le texte en est exceptionnellement signé :

Et qui vouldra scavoit les noms de ceulx qui ont ainsi drecé ce present livre et compillé, Maistre Guy Bounay, licencié es loix, lyeutenant du baillif de Chastelroux l'a commencé ; et a esté eschevé par noble homme Jehan Le Cueur, escuyer, seigneur de Nailly en Puysaye, estant a Paris pour les

⁹⁵ Galliot du Pré et Jacques Nyverd, Paris, [1525].

⁹⁶ Philippe Verelst, *Mabrian, roman de chevalerie en prose. Édition de Paris, Jacques Nyverd, 1530 (BnF, Rés. Y² 75)*, Genève, Droz, I, 2009.

affaires du noble et puissant seigneur Messire Regné d'Anjou en son vivant chevalier seigneur de Mezieres, Sainct Sergou et autres lieux⁹⁷.

Il me semble que ce refus de l'anonymat montre bien que les deux auteurs, qui prennent également la peine de se présenter, revendiquent plus qu'un banal rôle de transmetteurs. Chacun maîtrise d'ailleurs à la perfection les données de base du cycle rinaldien et celles de *La Conquête de Trebisonde*, sa dérivation la plus récente, ainsi que, plus superficiellement toutefois, celles des réécritures italiennes, comme le prouvent quelques renvois intertextuels. Comme l'annonçait leur titre fleuve, il s'agit de donner « la reste » d'une histoire perçue plus que jamais comme une somme qui va jusqu'à englober des éléments renvoyant au cycle de Roland.

En revanche, les données arthuriennes – que l'on a vues si présentes et convenues lors du voyage en *faërie* de Mabrien – sont pour la plupart escamotées, « pour cause de briefveté » (p. 261), déclare l'instance narrative. Ailleurs le texte se montre pourtant riche en diverses adjonctions. Aussi cette répugnance marquée envers la matière celtique me semble devoir être interprétée différemment : l'air du temps n'est décidément plus à la fantaisie arthurienne. Les couleurs de la féerie arthurienne étaient déjà bien ternies, on l'a vu, aux yeux du prosateur de la cour de Bourgogne. Un demi-siècle plus tard, la mode est désormais à la matière antique et à sa mythologie. La merveille celtique christianisée cède le pas devant la merveille païenne, dépeinte dans un jargon latinisant qui multiplie les enflures stylistiques⁹⁸. Le registre tourne même au burlesque. Qu'on en juge par ce passage où Mabrian essuie une tempête en quittant le royaume arthurien :

Artus, qui dedans son chastel estoit, ou il mouroit de chault, voulut ouvrir une fenestre pour se rafreschir, par laquelle, vouldist ou non, yssit Notus, perturbateur aereen, qui tellement suscita les astres qu'ilz commencerent a plourer, si que les larmes en cheurent abundamment sur mer, ou estoient le roy Mabrian et ses gens ; et, voyans les Ciclopiens la deploration des astres, increperent de leur grosse gorge Notus, si que il sembla de leur gros cry tonnitruel que tout deust perir. (p. 268-269)

Ces outrances participent d'un traitement partiellement ironique de toute la matière rinaldienne à la faveur d'un télescopage des cultures qui caractérise également le texte baroque de *La Conquête de Trebisonde* où, pour reprendre les termes

⁹⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁹⁸ Elles sont épinglées par François Suard dans « Les libertés prises avec l'écriture des vieux romans au XVI^e siècle », *Le Moyen Français*, 51-53, 2002-2003, p. 529-546.

offusqués de Léon Gautier, « la défaite si profondément nationale de Roncevaux » est attribuée « à l'action de Mercure et aux serpents de Tisiphone⁹⁹ ». Les aventures de Mabrien y sont définitivement reléguées dans un autrefois littéraire, paganisé de manière emphatique, où se mêlent une intention plaisante et une érudition affectée, sinon superficielle.

Cette confrontation entre le manuscrit et l'imprimé montre combien la chasse aux écarts entre réécriture et texte-source est riche en significations, les différences n'étant jamais neutres et méritant toujours d'être questionnées. C'est ce type d'approche comparative que j'ai mené dans la majeure partie de mes travaux, convaincue que le sens d'un texte se trouve nécessairement éclairé par ses adaptations et l'histoire de sa réception.

III. HÉRITAGE ET ADAPTATIONS

1. « Le sens des livres est devant eux¹⁰⁰ »

Pour qui s'intéresse au phénomène des remaniements sur la longue durée, et dès lors que ces réécritures peuvent elles-mêmes être tenues pour des relectures, il semble difficile de se passer des prolégomènes théoriques formulés par Hans Robert Jauss. Dans les pages introductives de ma monographie sur les avatars de *Renaut de Montauban*, j'ai en tout cas insisté sur l'importance qu'avait revêtue pour mes recherches son ouvrage désormais classique sur l'« esthétique de la réception »¹⁰¹. Je rappellerai ici sommairement pour quelle raison cette méthodologie m'est apparue indispensable à une étude des processus de réécriture qui ne soit pas purement descriptive.

Dans la perspective du théoricien de l'école de Constance, si un texte comme *Renaut de Montauban* a pu durer si longtemps, c'est grâce à sa capacité à se prêter à

⁹⁹ Léon Gautier ajoute : « Rien n'est plus méprisable que ce mélange de fables grecques, latines et celtiques avec des traditions françaises et chrétiennes » (*Les Épopées françaises. Étude sur les origines et l'histoire de la littérature nationale*, Paris, Victor Palmé, 1865, I, p. 540).

¹⁰⁰ Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 132.

¹⁰¹ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1978.

de nouvelles lectures. Non pas que chaque génération de lecteurs réinvente l'œuvre. On dira plus justement qu'ils la redécouvrent, en y percevant des significations jusqu'alors inaperçues, et c'est la somme de ces réceptions, le cumul de ces interprétations successives qui permettent de reconnaître un chef-d'œuvre comme tel. Ainsi les réécritures de la geste primitive, quelle qu'ait été leur qualité littéraire – car toutes évidemment ne se valent pas –, ont le mérite d'avoir rendu lisibles ou plus explicites des données dont l'essentiel figurait déjà dans leur modèle, comme autant de virtualités, de suggestions à suivre, de pistes qu'il suffisait d'emprunter. Dans cette perspective, les remaniements successifs de *Renaut de Montauban* forment un tout avec la chanson de geste dont ils sont issus, et cet ensemble constitue d'une certaine manière une même œuvre, entraînée dans ce que Jauss appelle le « complexe de relations réciproques qu'entretiennent la production et la réception », ce « dialogue entre l'œuvre et le public¹⁰² » qu'il ne cesse de désigner comme la vraie dynamique de la communication littéraire. Comme le souligne Gérard Genette :

Le temps des œuvres n'est pas le temps défini de l'écriture, mais le temps indéfini de la lecture et de la mémoire. Le sens des livres est devant eux et non derrière, il est en nous : un livre n'est pas un sens tout fait, une révélation que nous avons à subir, c'est une réserve de formes qui attendent leur sens¹⁰³.

La valeur qu'on peut légitimement accorder à un texte comme *Renaut de Montauban*, loin d'être une donnée en soi de l'œuvre en question, tient donc à son devenir historique. En d'autres termes, c'est sa « chaîne de réceptions » qui décidera de l'importance historique d'un texte et manifestera son rang dans la hiérarchie esthétique.

Jauss s'attache donc à combattre la conception traditionnelle du chef-d'œuvre comme œuvre éternelle, capable de parler aux hommes de tous les temps. C'est que cette idée revient à privilégier le passé comme dépositaire de la vraie valeur littéraire, en vertu d'une promotion nostalgique du patrimoine culturel qui tend à considérer toute réécriture comme la dégradation d'un modèle insurpassable. Jauss dénonce ici une illusion de perspective : « [...] Seule la distance historique – la reconnaissance de

¹⁰² *Ibid.*, p. 25.

¹⁰³ Gérard Genette, *Figures I*, *op. cit.*, p. 132.

ce qui est entre-temps devenu familier – » peut donner au classique « l’air d’affirmer une vérité intemporelle¹⁰⁴ ».

Le théoricien propose plutôt d’expliquer la pérennité d’un texte par son aptitude continue à révéler des ressources ignorées de ses premiers lecteurs et à faire briller, d’une époque à l’autre, des richesses d’abord restées dans l’ombre. Cette conception dynamique de la réception repose donc sur une dialectique du virtuel et de l’actuel. Il n’est pas question d’affirmer que le public tardif d’une œuvre littéraire y découvre ce qui n’y est pas. C’est toujours le texte d’origine qui nous parle, mais c’est le lecteur qui en actualise les significations virtuelles. Et c’est cette chaîne de réceptions qui semble infinie pour *Renaut de Montauban*.

2. La fortune posthume de *Renaut de Montauban*

Aucun texte épique médiéval n’a bénéficié d’une telle fortune populaire que *Renaut de Montauban*. La chanson, qui semble « s’autogénérer¹⁰⁵ » – pour reprendre une expression plaisante de Philippe Verelst –, a fait en effet l’objet de nombreuses refontes et cela dès la période médiévale, comme tente de le résumer mon tableau de la page 25. Non seulement la chanson a connu un phénomène de « cyclisation » et de mise en prose, mais elle a également été adaptée en langue étrangère dans toute l’Europe, comme je le précise dans le *Nouveau répertoire de mises en prose* (**P 13**, p. 180) et dans une étude sur « l’appropriation géographique des *Quatre Fils Aymon* » (**P 26**, p. 337-38)¹⁰⁶. Enfin, et c’est l’objet de cette troisième partie, *Renaut de Montauban* a été précocement publié – une vingtaine d’années seulement sépare sa dernière mise en prose et l’édition princeps – et continuera à l’être sans interruption jusqu’à nos jours, sous une forme plus ou moins remaniée qu’il s’agit à présent de dégager et d’interpréter.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 68.

¹⁰⁵ Philippe Verelst, « Le cycle de *Renaut de Montauban* : aperçu général et réflexions sur sa constitution », dans Bart Besamusca, Willem P. Gerritsen *et al.* (dir.), *Cyclification. The Development of Narrative Cycles in the Chanson de Geste and the Arthurian Romances*, Amsterdam, 1994, p. 170.

¹⁰⁶ C’est un point que je signale sans l’étudier : je l’ai malheureusement écarté de tous mes travaux faute de compétences linguistiques. On pourra se reporter à la présentation de Philip E. Bennett, « Les études épiques au Royaume-Uni et en Scandinavie », dans Nadine Henrard (dir.), *Cinquante ans d’études épiques*, *op. cit.*, p. 177, et aux riches travaux d’Irène Spijker, en partie présentés par Hans Van Dijk (« Des originaux français perdus à la transmission orale. Aperçu des recherches dans le domaine de l’épopée française aux Pays-Bas », *ibid.*, p. 220).

Les quatre frères, leur cousin Maugis et surtout le cheval-faé Bayart ont ainsi survécu continûment dans l'imagination populaire et dans la tradition écrite, sans avoir souffert des siècles d'oubli et de silence qui ont frappé les autres textes épiques tardivement réhabilités au XIX^e siècle. C'est ce destin exceptionnel que je retrace dans ma synthèse intitulée « La fortune de *Renaut de Montauban* » (**P 19**, p. 231), parue dans un numéro des *Cahiers de Recherches Médiévales* consacré à *La Tradition épique du Moyen Âge au XIX^e siècle* et dirigé par François Suard. Cet article résume l'essentiel de mes recherches et intègre les travaux de la critique rinaldienne, embrassant à la fois la tradition manuscrite et la tradition imprimée. Les autres publications dont je rendrai compte dans cette troisième partie sont, quant à elles, consacrées au seul devenir imprimé de l'œuvre (**P 18** à **P 26**), à l'instar de ma thèse soutenue en 1999 (**P 27**) que j'ai prolongée par une monographie consacrée aux *Quatre fils Aymon* (**P 28**), parue aux éditions Honoré Champion en 2006.

Partant de la conviction que le sens d'un texte est éclairé par ses réécritures, qui en actualisent toutes les virtualités – autrement dit, c'est sa postérité qui révèle rétrospectivement toutes les facettes de l'épopée primitive de ses significations –, je me propose dans cette monographie d'étudier les réécritures tant romanesques que dramaturgiques de *Renaut de Montauban*, dont le titre est devenu, depuis le XV^e siècle, *L'Histoire des quatre fils Aymon*. Mon objectif est donc double : il s'agit d'abord de décrire les différentes modalités de l'évolution du texte d'origine et de dégager ainsi le noyau stable de ses réécritures, mais aussi, sur cette base, d'expliquer les raisons de l'exceptionnelle pérennité de ce vieux récit épique.

a. Une riche descendance

Il me fallait, pour commencer, établir la matérialité du succès éditorial des *Quatre Fils Aymon* en dressant la liste de ses réécritures – entreprise fastidieuse avant l'ère numérique –, et j'ai pu ainsi recenser 218 éditions depuis les incunables jusqu'à nos jours. La liste, donnée en introduction (p. 13-31) de ma monographie, en est nécessairement lacunaire, ne serait-ce que parce que, depuis la publication de mon

ouvrage, de nouvelles adaptations sont parues¹⁰⁷. De plus, il convient de signaler qu'il s'agit d'un travail de compilation de fichiers de bibliothèques et de bibliographies antérieures¹⁰⁸, de sorte que je n'ai pas eu entre les mains tous les ouvrages cités. Ce recensement de 2006 étant imparfait, je me suis attachée à l'amender dans ma contribution au *Nouveau répertoire de mises en prose* (**P 13**, p. 178-180).

À la simple lecture de cette liste, on ne peut qu'être frappé par la vitalité et la continuité de la fortune éditoriale de *Renaut de Montauban*. Cette indéniable richesse est à la mesure de la non moins riche tradition manuscrite déjà évoquée : toutes familles confondues, sont parvenus jusqu'à nous dix manuscrits en prose et treize en vers – l'un est hybride. En ce qui concerne les éditions, nous possédons sept incunables. Le plus ancien (ca 1483) est attribué à l'imprimeur de *l'Abuzé en Court*, à Lyon. Cette édition princeps n'a pas de page de titre mais contient une page compartimentée de quatre bois surtitrés en rouge (voir plus loin p. 63), dont trois représentent la fameuse querelle aux échecs. Le manuscrit précis ayant servi à cette impression ne nous est pas connu, mais il se rapproche de la mise en prose courte du manuscrit Ars. 3151¹⁰⁹.

Les impressions lyonnaises de Jean de Vingle, qui donnent quatre versions des *Quatre Fils Aymon* entre 1493 et 1499, proposent quant à elles une série homogène de bois de grande qualité¹¹⁰. Cela ne sera plus le cas pour les éditions ultérieures, abondamment illustrées d'ordinaire, mais avec des bois qui peuvent être de réemploi, voire dépareillés.

¹⁰⁷ On relèvera notamment : *La Fabuleuse odyssée des quatre fils Aymon*, de Claude Staniszewski, Paris, Édilivre, 2011 ; *Mystères à Montessor* de Françoise et Claude Maud'huy, Paris, Du Panthéon Éd, 2017 ; Guy de Pernon, *L'Épisode ardennais de « Renaut de Montauban » ou « La Chanson des quatre Fils Aymon »*. Traduction en français moderne en alexandrins assonancés, numlivres.fr, 2019 ; ou un plus ancien titre qui m'avait échappé : Paul Basiaux-Defrance, *Les Quatre Fils Aymon au pays du Graal*, Paris, Éditions de l'Onde, 1938.

¹⁰⁸ Les travaux de Marie-Dominique Leclerc portant sur les livrets de colportage des *Quatre Fils Aymon* m'ont été précieux. Voir « Le merveilleux féerique dans l'*Histoire des quatre fils Aymon* : des manuscrits aux versions de la Bibliothèque Bleue », *Merveilles & Contes*, 10-1, 1996, p. 5-51 ; Marie-Dominique Leclerc et Alain Robert, *Des éditions au succès populaire. Les livrets de la Bibliothèque bleue (XVII^e-XIX^e siècles). Présentation, anthologie, catalogue, s. l.*, Bibliothèque de l'Institut de Formation aux Métiers du Livre et de la Documentation, 1986 ; Marie-Dominique Leclerc, « *Les Quatre Fils Aymon* dans la Bibliothèque bleue. Analyse éditoriale et essai de classification », dans Danielle Quérueil (dir.), *Entre épopée et légende, op. cit.*, II, p. 121-135.

¹⁰⁹ Jean-Marcel Léard, éd. cit.

¹¹⁰ Ils sont l'œuvre du grand maître lyonnais alors en pleine vogue, Jean Perréal. Voir François Avril et Nicole Reynaud (dir.), *Les Manuscrits à peintures en France, 1440-1520*, Paris, Flammarion, 1993, p. 365-69. Certains seront réutilisés dans l'édition du *Livre de Merlin* d'Antoine Vêrard en 1498.

Après les premières impressions de Jean de Vingle, les presses lyonnaises continuent à imprimer le texte tout au long du XVI^e siècle, sous le titre – plus ou moins développé – de l'*Histoire des quatre fils Aymon*. Elles sont ensuite relayées par des imprimeurs-libraires de Paris et de Rouen (on relève en tout vingt-trois éditions pour le XVI^e siècle). Peu à peu, la qualité de ces ouvrages décline, étant altérée par une mise en page compacte, un papier médiocre, et un nombre grandissant de coquilles. C'est néanmoins ce corpus de la Renaissance qui servira de vivier aux éditeurs ultérieurs, aucun ne remontant au texte-source.

L'idée de diffuser largement des romans de chevalerie bon marché tirés de ce fonds ancien apparut au XVII^e siècle, notamment à Troyes avec les familles Oudot puis Garnier. L'*Histoire des nobles et vaillant chevaliers les quatre fils Aymon* éditée par Nicolas Oudot, en 1630, passe pour être le premier livret de ce qu'on appellera la « Bibliothèque bleue », en raison de la couleur bleutée de sa couverture. Le succès des *Quatre Fils Aymon* ne faiblira jamais¹¹¹ et l'œuvre restera au catalogue de la Bibliothèque bleue jusqu'à la fin du XIX^e siècle¹¹², sous une forme toujours plus courte. Depuis le XX^e siècle enfin, l'une des réorientations majeures de l'histoire des *Quatre Fils Aymon* est sa spécialisation dans la littérature destinée à la jeunesse.

Sa longévité exceptionnelle atteste bien le pouvoir de fascination qu'a exercé ce récit à travers les âges. Au-delà de ce constat, je me suis attachée à tenter d'expliquer ce phénomène et, pour commencer, à circonscrire les spécificités de ces réécritures.

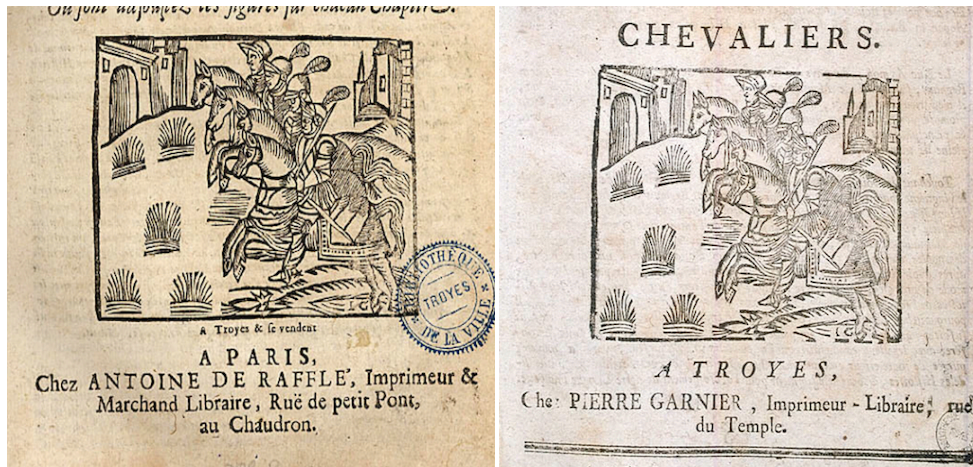
b. Une forte inertie

Les réécritures des *Quatre Fils Aymon* se caractérisent le plus souvent par une forte inertie éditoriale, la tendance générale des imprimeurs étant de reprendre le texte

¹¹¹ Ils sont imprimés à Troyes, Paris, Rouen, Limoges, Avignon, Carpentras, Lille, Montbéliard ou Épinal. Pour une liste détaillée, voir les pages 16 à 29 de ma monographie.

¹¹² Après les études générales de Robert Mandrou (*De la culture populaire aux XVII^e et XVIII^e siècles. La Bibliothèque bleue de Troyes*, Paris, Stock, 1964), Geneviève Bollème (*La Bibliothèque bleue. Littérature populaire en France du XVII^e au XIX^e siècles*, Paris, Julliard, 1971), Lise Andriès (*La Bibliothèque bleue au XVIII^e siècle. Une tradition éditoriale*, Oxford, The Voltaire Foundation, At the Taylor Institution, 1989), mentionnons celles portant plus spécifiquement sur les *Quatre Fils Aymon* : Philippe Ménard, « La réception des *Quatre Fils Aymon* au milieu du XIX^e siècle », dans Danielle Quérueil (dir.), *Entre épopée et légende, op. cit.*, II, p. 199-228 ; Bernard Guidot, « Un exemple de sanctification populaire dans l'épilogue des *Quatre Fils Aymon* dans une édition de la Bibliothèque Bleue (1883) », dans Marie-Étiennette Bély, Jean-René Valette et Jean-Claude Vallecalle (dir.), *Entre l'ange et la bête. L'homme et ses limites au Moyen Âge*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2003, p. 211-222, ainsi que ceux de Marie-Dominique Leclercq mentionnés plus haut, note 108.

– et les bois gravés – de leurs prédécesseurs, suivant une chaîne de transmission qui ne remonte jamais aux origines.



Paris, Antoine de Rafflé
ca 1658-1696

Troyes, Pierre Garnier
ca 1736

Cette continuité a été favorisée par l'existence de grandes familles d'éditeurs constituant des filières sur plusieurs générations. Si le texte en est peu à peu modernisé et surtout abrégé pour des raisons stylistiques et économiques, les éditions « bleues » sont en fait assez fidèles aux premiers incunables et, partant, à la mise en prose traditionnelle de *Renaut de Montauban*. Ferdinand Castets, en 1909, a ainsi pu repérer une lacune de son manuscrit *L* en s'aidant d'un livret du XIX^e siècle publié à Épinal¹¹³. C'est que les remanieurs des *Quatre Fils Aymon* sont dans l'ensemble des artisans plus que des artistes. Ils ont en vue, humblement, de rendre plus lisible un récit qu'ils affectionnent, et certainement aussi d'en tirer bénéfice à moindre mal. C'est cette masse assez uniforme, dans laquelle les livrets bleus occupent une place considérable, que j'ai proposé d'appeler « versions traditionnelles ».

Mais d'un autre côté, sur ce fond assez répétitif des republications les plus conventionnelles, et que j'appelle parfois « vulgate bleue », se détachent des réécritures originales, des œuvres d'écrivains – et non plus de transcripateurs –, qui n'hésitent plus à s'approprier leur source, exploitant pour ce faire toutes les virtualités du texte originel. Ces réécritures se caractérisent par une réinterprétation du sens

¹¹³ Voir Ferdinand Castets, *La Chanson des quatre fils Aymon*, éd. cit., p. 5-6.

général du récit et une recomposition vigoureuse de la distribution des événements : ce sont elles que j'ai regroupées sous l'étiquette commode de « versions dérivées ».

Après avoir retenu de ces deux grandes familles un corpus d'une vingtaine de titres comportant à la fois les plus caractéristiques des versions traditionnelles et les plus novatrices des versions dérivées, j'ai tâché de mettre en évidence aussi clairement que possible les écarts d'une édition à l'autre – ce qui avait pris la forme de tableaux synoptiques dans ma thèse dactylographiée. Quoiqu'il en soit, l'objet de mon travail n'a pas été de dégager avec certitude les filiations entre les éditions en établissant ce qui serait l'équivalent d'un stemma : tout au plus suis-je en mesure de dégager de grandes familles et certaines influences d'un texte à l'autre.

3. « Chy fine la matere de Regnault le baron¹¹⁴ » : de Renaut aux quatre frères

On sait que la tradition médiévale a choisi de retenir comme héros éponyme le personnage de Renaut, sur la mort duquel s'achève le récit, et non le groupe des quatre frères que lui préférera pourtant la postérité. Ce changement de titre¹¹⁵, de *Renaut de Montauban* à celui des *Quatre Fils Aymon*, est donc loin d'être anodin, et j'y reviens ici car il me semble refléter les grandes orientations données par les remanieurs à leurs refontes : le nouveau titre privilégie ainsi clairement le destin collectif des quatre frères plutôt que les aventures individuelles du plus illustre d'entre eux. M'interroger sur ce changement de titre est justement l'objet de ma publication **P 18** (p. 221), « Pourquoi *Renaut de Montauban* a-t-il survécu sous le titre des *Quatre Fils Aymon* ? », parue dans un ouvrage sur la *Réécriture des romans médiévaux du XVI^e au XVIII^e siècle* dirigé par Élisabeth Gaucher et Frank Lestringant.

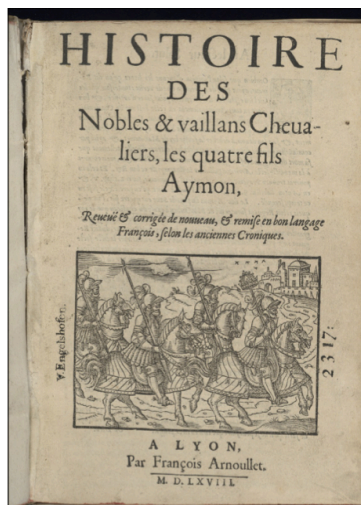
Dans cet article, je m'intéresse notamment à l'évolution de l'illustration frontispice (**P 18**, p. 225-227). On se souvient que la récupération du thème

¹¹⁴ *Explicit* du manuscrit *R*, voir note ci-dessous.

¹¹⁵ Les manuscrits de la geste de Renaut n'ont pas de titre au sens moderne du terme, mais comportent en général un *explicit* qui en tient lieu. Ainsi, le manuscrit Douce (*D*) s'achève par le vers : « Ci faut le Romanz de Reinaut » (v. 14310) ; le manuscrit La Vallière (*L*) par : « explicit la mors de R. de Montalbain » (Ferdinand Castets, éd. cit, p. 905) ; le manuscrit *A* par : « explicit de Re. de Montaubain » (*ibid.*) ; le manuscrit *P* par : « ici faut de R. qui ... » (*ibid.* ; la suite est perdue) ; tandis que le manuscrit *R* est plus circonstancié : « chy fine la matere de Regnault le baron / Qui tant guerroya l'empereür Karlon » (v. 28380-381).

idéologique de la révolte n'est pas de mise dans les livrets de colportage. Cela se traduit par une évolution révélatrice de la couverture.

Depuis les premiers incunables¹¹⁶ et jusqu'au premier tiers du XVII^e siècle, on y voit Renaut, accompagné de ses frères, arborant au bout de sa lance la couronne de Charlemagne, couronne qu'il vient de gagner en toute légitimité au terme d'une course de chevaux, puisqu'elle constituait le prix imprudemment promis par l'empereur au vainqueur.



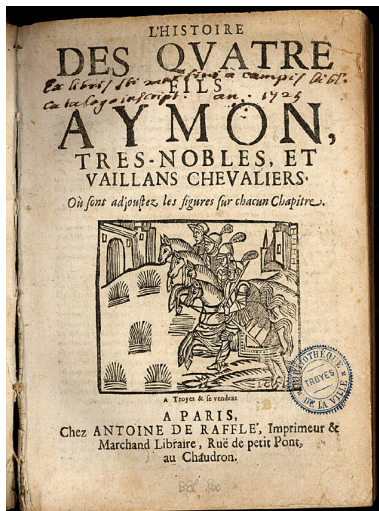
François Arnoullet,
Lyon, 1568



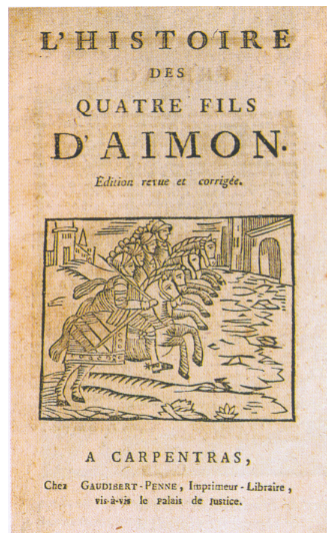
Nicolas Bonfons,
Paris, ca 1618

Mais les éditeurs ultérieurs des livrets de colportage font disparaître de la première page cette couronne emblématique du pouvoir impérial, refusant de mettre en exergue un geste à ce point subversif. À partir du moment où la thématique de la révolte n'est plus porteuse, on préfère, pour illustrer la première page, une gravure montrant la fratrie soudée :

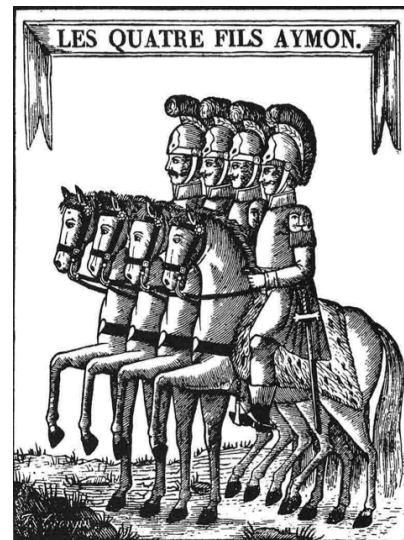
¹¹⁶ On trouvera une représentation de la page de titre de Jean de Vingle dans *P 18*, p. 225.



Antoine de Rafflé
Paris, ca 1658-1696



Gaudibert-Penne
Carpentras, ca 1800



Pellerin
Épinal, [1878]

Même lorsque chacun a son cheval – car à vrai dire, on y reviendra, le texte-source évoque rarement les quatre frères partageant une même monture –, la fratrie fait bloc, ce que démontre le groupe de plus en plus compact et uniformisé des cavaliers, « montés sur quatre chevaux qui lèvent simultanément la jambe gauche de devant et la jambe droite de derrière avec une régularité de perspective tout à fait agréable à l'œil¹¹⁷ », déclare plaisamment Théophile Gautier.

Quand vers 1825, à Épinal, l'apprenti graveur d'images François Georgin se risque à changer le dessin à reproduire pour tenter de différencier Renaut de ses trois frères, en lui donnant, à lui seul, une moustache aux pointes retombantes, son maître Jean-Charles Pellerin le rabroue en ces termes :

« On oublie les noms des quatre fils Aymon : ils sont inséparables dans la mémoire précisément comme le dessinateur les a soudés l'un à l'autre. Il a le sentiment de la légende. Tu l'acquerras. La légende aussi est tout d'une pièce et ne se perd pas dans le détail¹¹⁸. »

Ainsi la motivation de ce nouveau titre des *Quatre Fils Aymon* n'est pas à rechercher dans un nouveau contenu qui rééquilibrerait les rôles entre les quatre frères, mais bien plutôt dans le thème de la solidarité familiale que l'on entend désormais mettre d'emblée en valeur, comme le remarque Alain Labbé :

¹¹⁷ Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris, Hetzel, 1859, p. 233.

¹¹⁸ Lucien Descaves, *L'Humble Georgin, imagier d'Épinal*, Paris, Firmin-Didot, 1932, p. 114.

Cette exemplaire fraternité a été privilégiée par la mémoire populaire qui, d'oralité en oralité et de réécriture en réécriture, a imposé à l'imaginaire collectif la plurielle et définitive silhouette des « quatre fils Aymon », pour partie au détriment du destin individuel de Renaut¹¹⁹.

Cette solidarité de la « quaternité fraternelle¹²⁰ » résistera même à la mort de Renaut : ainsi *Mabrian*, la continuation imprimée qui relate le devenir d'Aalart, Richart et Guichart après la mort de Renaut puis celui de Mabrien, s'intitule, on l'a vu, *L'Histoire singuliere et fort recreatiue contenant la reste des faitz & geste des quatre filz Aymon...*¹²¹ : on se saurait débaptiser si facilement pareille fratrie, fût-elle réduite à trois.

Les Aymonides forment donc une « phalange¹²² », thème infiniment stimulant pour l'imaginaire collectif qui bien vite se les représente tous portés par un même cheval. Et c'est bien le groupe des quatre frères qui s'est imposé dans la mémoire collective et non le seul Renaut.

Avant de traiter de la matière même des réécritures, je me suis attachée, dans mes recherches, aux aspects paratextuels parce qu'ils me semblaient révélateurs.

4. Paratexte et structure

a. Propos liminaires et bonnes intentions

La plupart des éditions comportant un avant-propos, le chapitre 2 de ma monographie (p. 81-152) étudie ces textes liminaires qui ont suscité dernièrement l'intérêt grandissant de la critique, à la suite du livre précurseur de Gérard Genette, *Seuils*¹²³.

¹¹⁹ Alain Labbé, « Renaut et ses frères : une complicité du sourire », *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, Paris, Champion, 1991, II, p. 769.

¹²⁰ Micheline de Combarieu du Grès, « De l'étrange au merveilleux ou le recours aux forêts dans *Renaut de Montauban* (version du ms. La Vallière) », *Senefiance*, 25, « De l'étranger à l'étrange ou la 'conjointure' de la merveille (en hommage à Marguerite Rossi et Paul Bancourt) », 1988, p. 133.

¹²¹ Paris, D. Janot, [1540].

¹²² François Suard, *La Chanson de geste*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1993, p. 99.

¹²³ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987 ; Jacqueline Hamesse (dir.), *Les Prologues médiévaux*, Turnhout, Brepols, 2000 ; Aimé Petit (dir.), *Prologues et épilogues dans la littérature du Moyen Âge, Bien dire et bien apprendre*, 19, 2001 ; Emmanuelle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner (dir.), *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, Paris, Presses de l'Université Sorbonne nouvelle, 2002 ; Sabine Lehmann, « Les prologues dans les textes en prose (XIV^e-XV^e siècles) : modèles et déviances », dans Maria Colombo Timelli, Barbara Ferrari, Anne Schoysman (dir.), *Mettre en prose aux XV^e-XVI^e siècles, op. cit.*, p. 177-186 ; François Suard, « Les prologues en prose de *Renaut de Montauban* : le

Je donne à la page 83 de mon livre une reproduction du texte liminaire de 1630 qui servira de matrice à bon nombre des autres car, dans les versions imprimées des *Quatre Fils Aymon*, il apparaît que les prologues se caractérisent surtout par un démarquage paresseux d'une édition à l'autre, les versions traditionnelles se contentant le plus souvent de recopier les préfaces antérieures, jusqu'à l'absurdité parfois quand les références initiales ne sont plus maîtrisées – seule comptant l'apparence du vrai – ou que l'ancienne syntaxe n'est plus comprise et donne lieu à des confusions. Ainsi en va-t-il par exemple de la négation simple *ne*, employée au XVI^e siècle dans une phrase qui souligne l'effort qu'avait dû fournir le remanieur pour ce travail de refonte et d'actualisation linguistique : « [...] ne espargnant ma peine, ay remis [ceste histoire] en tel estat que [...] »¹²⁴. Mais la modalité négative n'est plus maîtrisée un siècle plus tard et est à l'origine d'un contre-sens reproduit dans bien des préfaces ultérieures : « [...] pour espargner ma peine je l'ay remise en tel état que [...] »¹²⁵. Cet exemple précis montre bien que le soin et l'implication personnelle des remanieurs pour leurs refontes sont à tout le moins modérés, en ce qui concerne bien sûr les « versions traditionnelles » du texte. On peut évoquer également, pour illustrer ce point, un renvoi fait dans la préface bleue au chapitre 20, dont la référence est devenue erronée depuis la nouvelle structuration en trente-cinq chapitres de la fin du XVI^e siècle, mais qui n'en continue pas moins à être maintenue telle quelle jusqu'au XIX^e siècle. On comprend pourquoi je me sens autorisée à utiliser l'expression « inertie éditoriale » pour décrire la « vulgate bleue ».

Après avoir dégagé les grandes constantes de ces déclarations d'intention, qui prolongent la rhétorique introductive de bon nombre de chansons de geste – il s'agit, sans surprise, de plaire, instruire et édifier, le tout « humblement », l'accent sur l'agrément ou la dimension didactique de la lecture étant de plus en plus marqué à

Maugis imprimé et la prose bourguignonne », *Le Moyen Français*, 72, 2013, p. 129-142 ; Dorothea Kullmann, « Le métadiscours sur la réécriture dans les prologues épiques », dans Dorothea Kullmann et Shaun Lalonde (dir.), *Réécritures. Regards nouveaux sur la reprise et le remaniement de textes, dans la littérature française et au-delà, du Moyen Âge à la Renaissance*, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 2015, p. 97-133 ; Maria Colombo Timelli, « Traducteur, traducteur, auteur : quelle terminologie pour quelle(s) identité(s) dans les prologues des mises en prose ? », dans Olivier Delsaux et Tania Van Hemelryck (dir.), *Quand les auteurs étaient des nains. Stratégies auctoriales des traducteurs français de la fin du Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 2019, p. 277-293 ; Anne Schoysman, « Voix d'auteur, voix de copiste dans la mise en prose : le cas de David Aubert », *ibid.*, p. 49-60.

¹²⁴ Nicolas Oudot, 1630, *op. cit.*, [p. 2].

¹²⁵ Voir par exemple les éditions Veuve Jacques Oudot (1717) ou Garnier (1726, 1737).

mesure que le public ciblé rajeunit –, je m’emploie à montrer que les rédacteurs des textes liminaires, y compris ceux, plus originaux, des « versions dérivées », toujours insincères, en révèlent autant par ce qu’ils proclament que par ce qu’ils taisent, à commencer par l’aspect mercantile de leur entreprise.

Aussi ne saurait-on accepter sans suspicion les discours liminaires de nos différents éditeurs, qui ne sont jamais à prendre au pied de la lettre. Je reviens sur cette idée dans mon article qui étudie les versions pour les enfants des *Quatre Fils Aymon* (*P 25*, p. 315), si nombreuses depuis le début du XX^e siècle qu’on peine à en établir la liste. Conscients qu’il faut d’abord séduire l’adulte prescripteur (parents ou maîtres d’école), les éditeurs pour la jeunesse multiplient en effet préfaces et paratextes pour souligner la dimension éducative de leur ouvrage, soit le topos le plus éculé sinon le plus mensonger des textes liminaires. En 1929, Alphonse-Marius Gossez et Philéas Lebesgue déclarent ainsi qu’ils ont adapté la chanson de geste « à l’usage de ceux qui ont encore beaucoup à apprendre¹²⁶ ». Il faut croire qu’ils ont su convaincre les inspecteurs de l’Instruction publique car leur livre relié est intégré dans la liste officielle de livres de prix décernés alors aux bons élèves.

Le paratexte souligne d’ailleurs souvent les nombreux liens des adaptateurs avec l’enseignement, garantie pédagogique et gage de sérieux propre à séduire les parents. On nous dit ainsi, dans une édition moderne chez Castor Poche, que François Suard est « professeur », un professeur qui sait de quoi il parle car il s’est « intéressé au Moyen Age dès l’âge de dix ans¹²⁷ ». L’éditeur ne juge cependant pas vendeur de préciser qu’il s’agit d’un professeur médiéviste des Universités de Paris, titre qui, de nos jours, semble faire craindre une érudition propre à rebuter les plus jeunes...

Quels que soient les discours, souvent trompeurs, qui y sont tenus, embrasser l’ensemble de ces avant-propos aux *Quatre Fils Aymon* permet d’offrir une première synthèse possible sur l’interrogation que sous-tend cette étude de la postérité de *Renaut de Montauban* : celle de son intérêt pour le lecteur, et plus précisément, « la question de savoir si la pérennité – indiscutable – de cette chanson de geste tient à l’intemporalité de sa matière ou à sa richesse et à sa plasticité, à un tel potentiel de

¹²⁶ Alphonse-Marius Gossez et Philéas Lebesgue, *Les Quatre Fils Aymon*, Paris, Gedalge, 1929.

¹²⁷ François Suard, *Les Quatre Fils Aimon*, Paris, Flammarion, « Castor poche », 2000.

renouvellement de ses valeurs symboliques qu'il subsume les mutations mêmes de nos représentations collectives » (*monographie*, p. 106).

b. La composition

Avant de regarder de près la matière imprimée, encore convenait-il d'en décrire – après les titres et les avant-propos – l'agencement et les possibles modifications de structure. Étudiant la division en chapitres des versions romanesques et leurs intitulés (p. 107-152), j'y constate que le découpage de plus en plus serré du texte en accroît bien évidemment la lisibilité – on a pu constater ce même avantage pour la prose bourguignonne –, ce qui est d'autant plus important que le public, vraisemblablement de plus en plus populaire puis de plus en plus jeune, maîtrise sans doute moins bien la lecture. Cette segmentation – qui est le fait des incunables car la « prose vulgate » ne comportait ni rubrique ni chapitre – passe de 28 à 35 chapitres (avec Benoît Rigaud, en 1583), chiffre que l'on retrouve dans les livrets de colportage : de petites portions de récit étaient en effet davantage compatibles avec une lecture laborieuse ou récréative. Mais le morcellement du texte ne répond pas seulement à la nécessité éditoriale de tenir compte du niveau intellectuel supposé du lectorat. Il cherche également à mettre en valeur les principales unités dramatiques, comme le mariage de Renaut, qui fait l'objet d'un chapitre complet dans les versions bleues, extrêmement court pourtant, étant donné la pauvreté de la matière initiale. À défaut d'un texte de quelque ampleur, une illustration vient alors souvent grossir ce maigre chapitre.

Découpage en séquences aisément maîtrisables, gravures attrayantes servant de points de repères, voilà autant d'astuces que l'on retrouve à l'identique quand on cherche à faciliter la lecture d'apprentis lecteurs. On comprend dès lors que les *Quatre Fils Aymon* aient pu facilement trouver une place de choix dans la littérature pour la jeunesse.

Au-delà des modalités simplement matérielles du découpage textuel, il convient de prendre conscience des proportions des grands épisodes du récit, qui varient beaucoup au cours des siècles. Leur comparaison éclaire les options choisies par les remanieurs et souligne l'évolution des goûts du public. Ainsi, la part de plus en plus faible consacrée à « l'épisode d'Orient » – le passage où Renaut gagne la Terre sainte

en guise d'expiation après avoir obtenu le pardon de Charlemagne – montre bien que les nouveaux auteurs ne reprennent pas à leur compte l'orientation eschatologique de la geste, qui voit dans les aventures de Renaut l'histoire d'un lent rachat passant par la pénitence à Jérusalem et le martyre à Cologne (j'évoque sa mort dans *P 21*, p. 259). À l'inverse, « l'épisode ardennais » – le passage où les quatre frères fuient la vindicte impériale dans leur forêt natale, y construisent une première forteresse qu'ils doivent bientôt quitter, subissant ensuite une longue période d'ensauvagement et de forclusion – suscite un véritable engouement et voit ses proportions gonflées jusqu'à atteindre près du tiers de la réécriture d'un écrivain régionaliste ardennais du vingtième siècle, qui a connu et connaît encore localement un vif succès, Gailly de Taurines¹²⁸, alors que cet épisode ardennais ne constitue qu'une petite part de l'épopée du XIII^e siècle, de l'ordre de 10%¹²⁹.

Indépendamment de ce rééquilibrage entre les épisodes, la tendance est, dans l'ensemble, à l'abrègement du modèle, ce qui se conçoit aisément étant donné la longueur de la geste initiale (même dans sa version courte) et le nombre contraint des pages d'un livret ou d'une édition pour la jeunesse. J'en décris les différentes modalités (suppressions, concision, condensation) en confrontant un certain nombre de passages précis (notamment p. 126-128). Sur ce fond narratif resserré, les quelques épisodes ajoutés par certains remanieurs n'en sont dès lors que plus marquants.

La matière des *Quatre Fils Aymon* subit enfin diverses transformations (spatio-temporelles, onomastiques...), toujours révélatrices du nouveau regard porté sur l'œuvre et qui vont généralement dans le sens d'une rationalisation du texte-source.

Je complète cette première partie de ma monographie avec une mise au point plus philologique sur l'évolution linguistique et stylistique du texte médiéval que les remanieurs voulaient rafraîchir. Nul doute qu'il y aurait là matière à approfondissement.

¹²⁸ Charles Gailly de Taurines, *La Merveilleuse et très plaisante histoire des quatre fils Aymon, chevaliers d'Ardenne, d'après la chanson de geste du XIII^e siècle*, Charleville, Éditions de la Société des écrivains ardennais, 1928.

¹²⁹ L'épisode ardennais occupe environ 1500 vers dans le ms. Douce (v. 2210-3358) et le ms. La Vallière (v. 1955-3642).

5. La geste des rebelles

La deuxième partie de mon livre, intitulée « La geste des rebelles », s'attache à dégager l'évolution du motif de la révolte, si présent dans la geste initiale, on s'en souvient.

a. Le « casus belli »

La première transgression de Renaut étant le meurtre du neveu de l'empereur, Bertholais, à la suite d'une houleuse partie d'échecs (*D*, laisse 62 ; *L*, v. 1905-42), je me consacre tout d'abord à l'étude diachronique de cette scène célèbre. Cet épisode fondateur, car il entraîne de façon inexorable l'enchaînement des violences, est également l'objet d'une publication parue dans les mélanges offerts à François Suard (*P 20*, p. 245).

Ce temps fort du récit était bien mis en valeur par l'iconographie médiévale. Les trois miniatures qui suivent, illustrant des versions tardives, montrent Renaut fendre d'un coup d'épée la tête du neveu de l'empereur.



Londres, BL, Royal MS 16-G-II, f. 1 r



Paris, BnF, fr. 764, f. 3 v



Paris, Ars. 5073, f. 15 r

Mais la tradition imprimée préférera retenir la leçon des manuscrits *D* (v. 2193-99) et *L* (v. 1938-41), où Renaut se venge en se servant d'un lourd échiquier :



Lyon, imprimeur de *l'Abuzé en Court*, [1483], édition princeps

Cette scène fascinante est conservée dans toute la descendance imprimée et même considérablement mise en valeur, ce dont témoigne, là encore, l'iconographie (voir mon livre, p. 156-159). C'est que ce *casus belli* était trop nécessaire pour être escamoté. À l'altercation de Renaut avec le neveu du roi, métonymie de la rébellion contre l'empereur, s'ajoute en effet la violence transgressive du régicide virtuel suggéré par la partie d'échecs, la symbolique même d'un 'meurtre à l'échiquier' faisant brutalement basculer les Aymonides d'un univers ludique dans l'univers tragique d'un conflit politique. Les modulations d'un texte à l'autre portent essentiellement sur la prédestination funeste et l'héritage des haines depuis Beuves d'Aigremont, thème de moins en moins compris au fil des réécritures. À la continuité verticale et diachronique du lignage se substitue alors la conception horizontale, plus moderne, des liens affectifs qui soudent la fratrie tout entière que l'on représente, lorsqu'elle quitte précipitamment la cour pour échapper à Charlemagne, chevauchant symboliquement une unique monture, Bayart (cf. Royal MS 16-G-II ci-dessus), en contradiction parfois avec le texte en regard, comme on le verra plus loin.

Pour en revenir au texte même, les transformations diégétiques de cet épisode capital vont généralement dans le sens d'une disculpation au moins partielle des protagonistes : la violence primitive de Charlemagne est d'ordinaire atténuée et justifiée psychologiquement, tandis qu'on regrette l'impulsivité de Renaut, ainsi lavé de toute accusation de préméditation puisqu'il tue son adversaire au jeu dans le feu de leur dispute et non après avoir demandé en vain des comptes à Charlemagne pour la mort de Beuves d'Aigremont. C'est bien le cas dans le texte de la *Bibliothèque universelle des romans* (1781), qui parle du « trait de vivacité » de Renaut qui « fut annoncé à l'Empereur par le perfide Comte de Mayence comme un assassinat commis de dessein prémédité¹³⁰ ». Cette recherche des circonstances atténuantes pour conserver intact notre capital de sympathie à Renaut ne va pas d'ailleurs sans un certain affadissement de l'esprit épique primitif.

b. Charlemagne, grandeur et décadence

Mais ce sont les ambiguïtés du personnage de Charlemagne qui ont embarrassé le plus les remanieurs successifs, le chapitre 5 de ma monographie étant consacré à ces remises en cause de l'empereur. C'est que ce monarque souvent odieux, qui ajoute aux convulsions de la fureur les infamies du parjure, est loin d'être ce modèle de grandeur, de vertu, de piété que nous présente l'hagiographie historique : à bien des reprises, le souverain du *Renaut de Montauban* coïncide fort mal avec le Charlemagne qui sera érigé en figure tutélaire de la nation. On voit ainsi, en 1827, un remanieur s'offusquer dans son avant-propos du rôle que la chanson fait jouer au souverain et qu'il estime contraire à l'histoire :

On ne peut s'empêcher de blâmer l'auteur du rôle qu'il fait jouer à Charlemagne. Le vainqueur des Saxons, l'empereur des Romains, le puissant protecteur des lettres et des arts, est représenté sous les traits d'un

¹³⁰ *Histoire de Maugis d'Aigremont, et de Vivian son frère, fils de Beuves, fils de Doolin de Mayence ; des quatre fils du Duc Aymon de Dordogne, également fils de Doolin de Mayence, et particulièrement de Renaud de Montauban, l'aîné, et le plus illustre de ces quatre frères, avec les prouesses et vaillances du redouté Mabrian, Roi de Jérusalem, fils du Roi Yvon, lequel étoit fils de Renaud de Montauban : le tout tiré de plusieurs anciens et précieux Manuscrits, tant en vers qu'en prose, et des romans imprimés en prose, de Maugis, des quatre fils Aymon, et de Mabrian, « Bibliothèque universelle des romans, ouvrage périodique dans lequel on donne l'analyse raisonnée des romans anciens et modernes », Paris, juillet 1778, p. 61.*

Cassandre de comédie. Sa brutalité égale la nullité de son caractère ; et sous ce rapport, ce roman est aussi antinational que contraire à la vérité¹³¹.

Si la branche traditionnelle maintient, comme à son habitude, une certaine inertie dans le traitement du personnage, les versions dérivées ne souscrivent plus à la rhétorique de l'amplification en usage dans les textes médiévaux. Renonçant à la démesure épique, la plupart réhabilitent en effet l'empereur en le rendant plus humain, en gommant en particulier ses accès de fureur – on l'a vu avec la scène des échecs –, dont ils n'apprécient plus la primitive dimension héroïque ; ou encore en réécrivant le meurtre de Beuves que Charlemagne laissait commettre en toute connaissance de cause dans la geste originale. Dans la version la plus ancienne de *Renaut de Montauban*, Charlemagne approuve explicitement ce forfait proposé par le lignage des traîtres :

Quant l'oï Karlemaigne ses en a merciez
Et dist qu'il lor dorra et chasteax et citez ;
Et ceux li ont en l'ore et plevi et jurez
Que le duc ociront, ja n'en iert trestornez.
(*D*, v. 1380-1383)

Dans le manuscrit *L*, plus récent, Charlemagne se montre déjà plus réticent, même s'il se rend vite aux mauvaises raisons des traîtres :

« Baron, dist Charlemaignes, ce n'est mie raison,
Puisque à maisnie somes, que issi l'ocion.
– Si est, par ma foi, sire, ce respondi Foucon ;
Car il ocist ton fils par mortel traïson.
Il en doit bien morir, que issi l'otriom. [...] »
Et respont l'empereres : « Molt tres bien l'otriom. »
(*L*, v. 1459-1469)

Mais cette décision est tellement infamante que les réécritures, même dans les versions bleues traditionnelles, chercheront à l'atténuer. L'offre faite à Charlemagne de tuer Beuves peut ainsi être conservée, mais exposée moins crûment : « Nous nous en vengerons¹³² », trouve-t-on ainsi simplement dans un texte bleu du XVIII^e siècle. Certains vont encore plus loin et exonèrent Charlemagne de toute responsabilité : le voici « très affligé de la mort du Duc Beuves, et ne pouvant être soupçonné de l'avoir

¹³¹ Jean-Pierre Brès, *Histoire des quatre fils d'Aymon*, Paris, Louis Janet, [1827], p. V-VI.

¹³² *L'Histoire des quatre fils Aymons, très-nobles, et très-vaillans Chevaliers*, Troyes, Pierre Garnier, [1737], p. 12.

ordonnée¹³³ », dans la *Bibliothèque universelle des romans*, qui se détache d'autant plus souvent de la tradition qu'elle puise à d'autres sources, j'y reviendrai.

Certains épigones exploitent plutôt les virtualités comiques déjà présentes dans la chanson de geste des origines, qui pratique plus d'une fois le mélange des tons, grâce notamment à la verve de Maugis et à sa « séduction souriante¹³⁴ ». C'est la voie qu'empruntent en particulier les textes destinés aux plus jeunes (*P 25*, p. 315), comme le souligne ce dessin de Trucy illustrant, dans un livre de Blanchard, le rapt de l'empereur pendant son sommeil



La stupéfaction des quatre frères fut grande lorsqu'ils virent l'Empereur, en chemise et en bonnet de nuit, sortir de cette malle ; Alard, Guichard et Richard furent pris à cette vue d'un rire inextinguible. Jamais aussi grand Empereur ne s'était trouvé en une posture si pitoyable¹³⁵.

Le texte tout entier de Blanchard – à grand renfort d'expressions convenues, (les quatre frères sont « blonds comme les blés, gais comme des pinsons, forts comme des lions et francs comme l'or » (p. 4) – présente d'ailleurs les guerriers comme de sympathiques jeunes toujours de bonne humeur : Renaut contemple « en riant » (p. 6) le siège de sa forteresse ardennaise et rit à pleines dents lors de la course de chevaux, « joyeux comme aux plus beaux jours de son enfance » (p. 11-12).

¹³³ *Op. cit.*, p. 60.

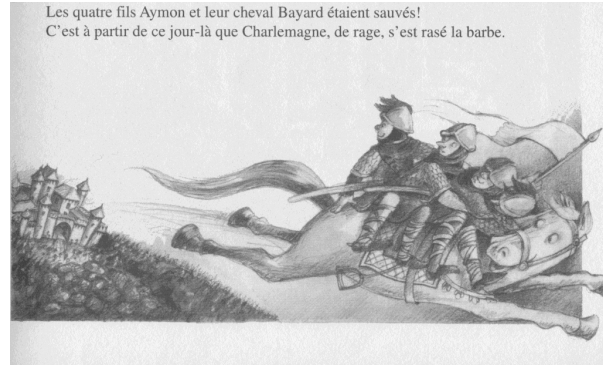
¹³⁴ Je reprends ce terme à Bernard Guidot qui l'emploie pour caractériser l'enchanteur Maugis dans « Travestissements, mutations et métamorphoses dans *Renaut de Montauban* », dans *Chanson de geste et réécritures*, Caen, Paradigme, 2008, p. 234 (publié une première fois dans David P. Schenck et Mary Jane Schenck (dir.), *Echoes of the Epic. Studies in Honor of Gerard J. Brault*, Birmingham (Alabama), Summa Publications, 1998, p. 75-92).

¹³⁵ *La Légende des Quatre Fils Aymon contée par Blanchard*, Lyon, J. Barbe éditeur, 1943, p. 22.

C'est cette veine comique qu'exploite à son tour le très bref album de Dominique Zachary et Valérie Dion¹³⁶, quand les quatre frères échappent à la vindicte impériale grâce à Bayart et ses bonds formidables :



p. 14



p. 17

La barbe de Charlemagne, cet attribut fameux qui, dans la tradition, sert si souvent à caractériser le vénérable souverain et qui accompagne les manifestations codées de l'émotion impériale – Charlemagne, par exemple, jure sur sa barbe de se venger de la mort de son fils (*L*, v. 917-918) –, devient ainsi un appendice ridicule que l'empereur se rase sous l'effet de la rage. Notons au passage que l'image à laquelle l'enfant prend un tel plaisir finit par réduire l'écrit au rôle d'annotation.

Certains soulignent au contraire la grandeur de ce *furor* qui s'identifie au pouvoir royal et revivifient l'idée de la dimension presque sacrée de l'ire impériale, jouant avec l'idée de l'effroi que Charlemagne inspire : « Il est si grand que même mort il me fait peur¹³⁷ », déclare ainsi Richart devant l'empereur endormi (et qu'il pense sans vie), dans une pièce de théâtre écrite par Émile Roudié, en 1928. Du sublime au burlesque, Charlemagne admet donc les traitements littéraires les plus variés, et cela d'autant plus facilement que les contradictions du personnage étaient déjà présentes dans les versions les plus anciennes de la geste.

¹³⁶ Dominique Zachary et Valérie Dion, *Le Trou des fées, contes pour enfant de Gaume et d'autres collines*, Bruxelles, éditions Memor, 1998.

¹³⁷ Émile Roudié, *Les Quatre Fils Aymon, pièce en quatre actes en vers*, représentée le 12 août 1928 dans les arènes de Saintes, Paris, Librairie théâtrale, [1928], p. 98.

c. *Grandeur de l'insoumission*

J'en arrive enfin au thème de la révolte et des infléchissements idéologiques qu'il suscite, thème abordé dans la première partie, qui était certes consacrée aux textes médiévaux mais qui évoquait déjà l'évolution du thème de la révolte dans les livrets de colportage (*P 22*), cette anticipation me paraissant justifiée par le fait que ces livrets sont, sur ce point, très proches de leur hypotexte. J'y soulignais en particulier le rôle imparti à Maugis dans ce processus de déstabilisation du pouvoir impérial. Mais alors que les textes du Moyen Âge, suivis en cela par la Bibliothèque bleue, montrent l'inanité de la rébellion et ne remettent jamais en cause la légitimité impériale, les versions dérivées n'hésitent pas à faire passer un message véritablement libertaire. Les nombreux conflits dépeints dans *Renaut de Montauban* se prêtent désormais à l'expression d'antagonismes divers. Au cours des siècles, chacun y a puisé des arguments, des situations archétypales et des exemples destinés à défendre des points de vue pour finir assez éclectiques : dans un libelle politique de 1622¹³⁸, Renaut ressuscité prône ainsi la soumission, devant les huguenots assiégés dans Montauban par les troupes royales, tandis que la version du « Livre pour tous » – une brève relecture libertaire et irrévérencieuse datant de l'extrême fin du XIX^e siècle – voit dans les quatre fils Aymon, étranglés par les conventions sociales, les ancêtres des révolutionnaires socialistes :

[les Quatre Fils Aymon] étouffaient dans cette atmosphère d'hypocrisie et de mensonges officiels et courbettes guindées et de cérémonial stupide. Incapables de condescendre à aucune bassesse, ni de consentir à aucune malhonnêteté, ils ne dissimulaient pas leur mépris pour toute cette société d'intrigants, de concussionnaires, de vils flatteurs et d'effrontés pillards, qui constituaient l'entourage de l'empereur Charlemagne¹³⁹.

L'histoire des *Quatre Fils Aymon* se déplaçant sur le terrain de la lutte des classes, deux systèmes de pouvoir et d'organisation sociale s'opposent, l'un autocratique, avec

¹³⁸ *Regnaud de Montauban ressuscité, parlant aux Bourgeois de Montauban, & à ceux de leur party, qu'ils ayent recours au Roy leur Maistre, luy demandant grace & pardon*, Lyon, Claude Armand, 1622.

¹³⁹ *Les Quatre Fils Aymon*, Paris, Cornély, « Le Livre pour tous », nouvelle série, n° 15, [1899], p. 1.

une peinture de Charlemagne systématiquement à charge, l'autre fondé sur le droit et la liberté :

Allons, brave Bayard, quittons ensemble ce palais de méchanceté !
Emmène-nous vers la liberté et la justice ! (p. 3)

Dans ce fascicule, Renaut de Montauban est même présenté comme un précurseur des anarchistes, d'où cette singulière conclusion :

L'épopée libertaire des fils Aymon et de leur descendance resta ainsi l'idéal bien-aimé des grands penseurs de l'Europe entière pendant tout le Moyen Age et une partie de la Renaissance. Toutes les tendances démocratiques actuelles, tous les radicalismes modernes, toutes les plus avancées doctrines de rénovation sociale de notre époque, sont contenues en germe dans les révoltes d'âme de Renaud de Montauban et de Maugis, ces Sébastien Faure ou ces Krapotkine ou ces Elisée Reclus de la vieille France (p. 24).

On retrouve ce même principe d'une littérature engagée dans une pièce de théâtre du XX^e siècle, rédigée en Belgique par Herman Closson, sous l'Occupation allemande. Il y réactive le motif de la rébellion contre Charlemagne en insistant sur la nationalité germanique de l'empereur. J'ai eu l'occasion de présenter ce texte dans un numéro des *Cahiers de Recherches Médiévales* (**P 24**, p. 303). Certes, un grand nombre des transformations apportées par le dramaturge répondent à des impératifs scéniques, comme la facilité consistant à commenter depuis une fenêtre un spectacle impossible à représenter :

AYMON

Que se passe-t-il ?

LE GUETTEUR

Il arrive un cheval – un cheval effrayant – et sur lui, quatre hommes ; il va comme la foudre ! (II, 1)

Mais l'essentiel n'est pas là. L'originalité de Herman Closson est d'avoir remodelé la geste des barons rebelles en lutte contre leur roi, aussi inébranlable qu'injuste, en imprégnant son texte de l'esprit de la Résistance (nous sommes en 1942) : les quatre frères réfugiés dans la forêt sont devenus des maquisards. De plus, le microcosme de la famille Aymon – qui s'agrandit de quatre compagnes représentatives de toutes les couches de la société – reflète le macrocosme de la nation belge, ou plus exactement wallonne. L'auteur réactualise ainsi de manière originale le thème de la solidarité familiale : le duc Aymon n'entre plus en conflit avec ses fils – alors qu'il s'agissait

d'un motif qui était source d'intéressants dilemmes dans la chanson initiale – et la phalange rinaldienne symbolise désormais l'unité nationale contre la puissance ennemie : l'union fait la force.

6. Les auxiliaires

a. Les personnages féminins : un surcroît de romanesque ?

La troisième partie de ma monographie, intitulée « auxiliaires et décor », s'ouvre sur une étude des personnages féminins. Il apparaît que dans la matière primitive, les femmes, simples satellites de personnages masculins, sont relativement effacées. On n'y compte en effet que trois figures féminines saillantes : la duchesse d'Aigremont, femme de Beuves et mère de Maugis, qui incarne la voix de la sagesse et tente vainement de faire contrepoint à l'impétuosité belliqueuse de son mari, est la « conscience du héros dévoyé¹⁴⁰ » ; la duchesse de Dordonne, femme d'Aymon et mère des quatre frères, dame Aye, qui intervient à plusieurs reprises dans le récit de manière décisive, notamment quand elle rend leur humanité à ses fils dénaturés par sept années de relégation dans la forêt, a suffisamment de poids diégétique pour être représentée deux fois dans les neuf enluminures du « maître de Talbot », actif en Normandie entre 1430 et 1460, dans le manuscrit appelé le « Shrewsbury Book », du nom du comte ayant offert le livre à Marguerite d'Anjou, épouse du roi Henri VI d'Angleterre ;



Londres, BL, Royal 15-E-VI, fol. 159 r
Aymon revenant de Paris apprend à sa femme le meurtre de Bertholais



Londres, BL, Royal 15 E VI, fol. 160 r
La duchesse aide ses quatre fils après leur ensauvagement dans la forêt

¹⁴⁰ Micheline de Combarieu du Grès, *L'Idéal humain*, op. cit., I, p. 398.

Clarisse enfin, la femme de Renaut, la sœur d'Yon et la mère d'Aymonet et Yonet, apparaît de manière plus récurrente, en fidèle appui de son mari. Elle l'entoure d'un amour entier et se révèle inconsolable après sa mort.

Quoi qu'il en soit, la présence des personnages féminins dans mon corpus est très intermittente : mères ou épouses, les femmes n'existent que pour les héros. Dès lors qu'on ne trouvait dans le modèle aucun noyau d'une thématique féminine dont on pût développer les virtualités, il n'était que deux issues possibles : ou renoncer – et c'est le choix de la plupart des réécritures, impuissantes à dépasser l'univers largement masculin de leur modèle –, ou s'écarter résolument du texte primitif, ce qui nous vaut des adjonctions hétérogènes dans un nombre limité de versions. On a vu ainsi que Herman Closson associe à chaque frère une compagne pour ouvrir la famille à toutes les classes sociales. Cela lui permet également de nouer de plaisantes idylles sur scène – l'affrontement aux échecs entre Renaut et Bertholais/Berthelot se double ainsi d'une rivalité amoureuse propre à justifier bien des excès.

A priori, on pourrait penser que, dans les versions plus récentes, le traitement des figures féminines doive effectivement se faire sur un mode de plus en plus romanesque, de sorte que l'importance dramatique des héroïnes devrait s'en trouver accrue. Mais qu'en est-il en réalité, exception faite de la réécriture de Herman Closson ?

Cette hypothèse paraît à tout le moins se vérifier pour le premier remaniement rimé de *Renaut de Montauban*¹⁴¹, qui a considérablement étoffé la topique sentimentale et les péripéties qu'elle implique, de même que la prose bourguignonne s'intéresse longuement aux idylles nouées entre Maugis et Oriande ou entre Renaut et Clarisse.

¹⁴¹ Son éditeur, Philippe Verelst, le fait remonter au moins à la seconde moitié du XIV^e siècle. Voir *Renaut de Montauban*, éd. cit., p. 44-45.



Maugis et Oriande, Ars 5072, fol. 71 v



Renaut et Clarisse, Ars 5073, fol. 117 v

La grande prose bourguignonne qui lui est apparentée accroît encore le poids des femmes, en exploitant de surcroît une série de fées marraines qui aident le héros dans sa quête¹⁴². Mais cette prose est restée en déshérence, on l'a vu. Seul un bref opus du XVIII^e siècle en tient compte, celui rédigé pour la *Bibliothèque universelle des romans*, périodique publié entre 1775 et 1789 (au rythme de seize volumes annuels), qui propose des condensés de grands romans (des « extraits », pour reprendre la terminologie de l'époque) dans un souci de vulgarisation (voir ma publication **P 23**, p. 289). Son titre-sommaire montre bien qu'il s'agit d'une version cyclique englobant les aventures de Maugis, de son frère Vivien et se poursuivant jusqu'à Mabrien :

Histoire de Maugis d'Aigremont, et de Vivian son frère, fils de Beuves, fils de Doolin de Mayence ; des quatre fils du Duc Aymon de Dordogne, également fils de Doolin de Mayence, et particulièrement de Renaud de Montauban, l'aîné, et le plus illustre de ces quatre frères, avec les prouesses et vaillances du redouté Mabrian, Roi de Jérusalem, fils du Roi Yvon, lequel étoit fils de Renaud de Montauban : le tout tiré de plusieurs anciens et précieux Manuscrits, tant en vers qu'en prose, et des romans imprimés en prose, de Maugis, des quatre fils Aymon, et de Mabrian.

Ce choix singulier de la version longue, version délaissée par tous, s'explique par le fait que l'instigateur de cette « bibliothèque » est Antoine-René d'Argenson, marquis de Paulmy, qui possédait dans sa résidence de l'Arsenal une splendide

¹⁴² Philippe Verelst a souligné le rôle des femmes dans *Mabrien* : « Trois femmes pour un héros : à propos de l'édition du *Mabrien* en prose », dans Philip Bennett, Anne Cobby et Runalls-Graham (dir.), *Charlemagne in the North*, Actes du XII^e congrès international de la Société Rencesvals (Édimbourg, 4-11 août), Édimbourg, Grant & Cutler, 1993, p. 361-374.

bibliothèque¹⁴³ comprenant justement les magnifiques manuscrits de la prose bourguignonne. Mais cette considération matérielle ne suffit pas à justifier son choix car ce bibliophile averti possédait aussi des représentants de la famille traditionnelle : le manuscrit en prose Ars. 3151 (*Ar*) et le manuscrit rimé Ars. 2990 (*A*). Le remanieur¹⁴⁴ déclare ainsi, dans son avant-propos, vouloir en tirer une compilation : « Nous avons cru devoir faire une espèce de concordance de la manière dont ces faits sont racontés¹⁴⁵ », mais il faut bien constater que c'est la version bourguignonne qu'il privilégie. Sans doute a-t-il été séduit par son caractère cyclique, qui lui aura semblé davantage convenir à une bibliothèque qui se voulait « universelle » et aux prétentions encyclopédiques¹⁴⁶.

Mais il y a aussi que le marquis de Paulmy y retrouvait une veine romanesque qu'il aura jugée propre à charmer son public qu'il savait essentiellement féminin. Il insère donc – ou fait insérer car il est difficile de faire la part de ce qui lui revient dans

¹⁴³ Paulmy l'estimait à soixante mille volumes et il s'agissait d'une des plus belles d'Europe. La bibliothèque de l'Arsenal fut confisquée à la Révolution.

¹⁴⁴ Les critiques s'interrogent sur les véritables concepteurs et compilateurs de la bibliothèque. S'agit-il du directeur Jean-François de Bastide qui succédera au Marquis de Paulmy ? Voir à ce sujet Fabio Marinai, « La *Bibliothèque universelle des romans* (1775-1789). Genesi e sviluppo di un'idea », *Rivista di Letterature moderne e comparate*, 68, 2015, p. 1-32. La bibliographie portant sur la *Bibliothèque universelle des romans* s'est considérablement enrichie depuis ma communication au colloque de Reims en 1996 et il convient ici de la compléter : Martin Hall, « Gender and Reading in the Late Eighteenth Century. *The Bibliothèque universelle des romans* », *Eighteenth-Century Fiction*, 14, 2002/3, p. 771-789 ; Maria Colombo, « *Cligés* dans la 'Bibliothèque universelle des romans'. Étude et édition », *Il Confronto Letterario*, 40, 2003, p. 277-306 ; Maria Colombo Timelli, « De Chrétien de Troyes au comte de Tressan et retour : *Perceval le Gallois* au XVIII^e siècle », *La Parola del Testo*, XIII, 2009, p. 223-257 ; Martine Lefèvre, « Les incunables du Marquis de Paulmy », dans Pierre Aquilon et Thierry Claerr (dir.), *Le Berceau du livre imprimé. Autour des incunables*, Turnhout, Brepols, 2010, p. 257-265 ; Francis Gingras, « Lumières sur le Moyen Âge. Les *Perceval* de la Bibliothèque universelle des romans », *Revue des Langues Romanes*, CXV, 2011, p. 49-72 ; Véronique Signu, *Médiévisme et Lumières : le Moyen Âge dans la 'Bibliothèque universelle des romans'*, Oxford, The Voltaire Foundation, 2013 ; Fanny Maillat, *Extraire la littérature médiévale : du fonds de l'Arsenal à la 'Bibliothèque universelle des romans'* », thèse sous la direction Joëlle Ducos et Richard Trachsler, soutenue à Paris IV en 2016 ; Maria Colombo Timelli, « Le Marquis de Paulmy lecteur des 'romans' du XV^e siècle, entre *La Bibliothèque universelle des romans* et les *Mélanges tirés d'une grande bibliothèque* », dans Élise Dutray-Lecoin, Martine Lefèvre et Danielle Muzerelle (dir.), *Les Plaisirs de l'Arsenal. Poésie, musique, danse et érudition au XVII^e et au XVIII^e siècles*, Paris, Garnier, p. 625-642, 2018 ; Danielle Muzerelle, « À la recherche du 'bon vieux temps'. Le marquis de Paulmy et ses collections médiévales », dans *Les Plaisirs de l'Arsenal, op. cit.*, p. 573-592.

¹⁴⁵ Au folio 2 v du manuscrit Ars. 3.151 (*Ar*), on lit une annotation vraisemblablement de sa main, que je signale dans *P 13*, p. 175 : « Le mn. assés mal écrit et en papier ; mais où il manque quelque portion de la fin contient à ce qu'il me paroît un extrait du roman des Quatre Fils Aymon et par conséquent de celui de Renaud de Montauban. Comme j'ay un mn. beaucoup plus beau et ample de ce roman, celui ci est peu intéressant pour ma bibliothèque. Cependant on pourroit l'examiner de plus près ».

¹⁴⁶ Il ajoute dans son *Avant-propos* : « Nous tâcherons de n'omettre rien d'important, ni d'agréable » (p. 7).

cette vaste entreprise éditoriale¹⁴⁷ –, dans un texte pourtant résumé à l'extrême, des chansons de son cru, dans le plus pur registre troubadour, mettant en valeur la scène de première rencontre entre Renaut et Clarice, cette « Princesse charmante » pour laquelle Renaut sent « son coeur esmouvoir par fine amour parfaite » (p. 70). Cela étant, son texte n'exploite pas toutes les potentialités sentimentales de la version longue dont il s'inspire pour l'essentiel.

Il est une autre réécriture qui le fait, celle de Jean-Paul Brès, en 1827, où Charlemagne finit par fiancer les quatre frères à quatre sœurs rougissantes « comme les roses qui développent leur calice aux rayons d'un beau jour¹⁴⁸ », dans une atmosphère galante de liesse et de concorde générale.

Il est enfin un dernier texte du XVIII^e siècle qui concède une plus large place aux femmes, c'est celui de Jean Castilhon, lequel s'autorise de nombreuses libertés avec son texte-source. Son remaniement paraît dans la « Bibliothèque bleue entièrement refondue et considérablement augmentée », sous le titre des *Quatre Fils Aymon, histoire héroïque*. Tout en suivant le plus souvent le déroulement du récit traditionnel, l'auteur ajoute à son texte diverses considérations morales et politiques qu'il peut développer assez longuement. Dans la continuité de la veine sentimentale et mélodramatique qu'il affectionne, il remodèle aussi considérablement le dénouement de l'histoire, en introduisant des femmes infortunées, qu'il évoque avec des accents sadiens, et au secours desquelles vole Renaut au prix de sa vie, ce que j'évoque dans ma publication *P 21* (p. 259) confrontant les différentes fins du héros.

b. « Chevauchans et seans tous quatre sur ung cheval¹⁴⁹ » : quand la légende réinvestit le texte

S'il est vrai que les femmes n'auront somme toute guère suscité l'intérêt des remanieurs, il n'en va pas de même du cheval Bayart, dont l'importance va croissant au fil des réécritures, au point que le considérer comme un simple « auxiliaire » des héros est sans nul doute critiquable. Dans l'économie générale de l'œuvre,

¹⁴⁷ Pour connaître les collaborateurs de l'entreprise, on peut se reporter à la très riche notice de Kathleen Hardesty Doig et Fabio Marinai dans le *Dictionnaire des journaux (1600-1789)*, Jean Sgard (dir.), Paris, Universitas, 1991, que l'on peut consulter dans son édition électronique régulièrement mise à jour (<http://dictionnaire-journaux.gazettes18e.fr/journal/0172-bibliotheque-universelle-des-romans>).

¹⁴⁸ *Histoire des quatre fils d'Aymon*, Paris, Louis Janet, [1827], p. 276.

¹⁴⁹ Paris, BnF, fr. 19173, fol. 393 v.

l'importance de Bayart tend de fait à s'amplifier d'une édition à l'autre, chaque remanieur ayant conscience, plus ou moins confusément, des multiples fonctions du fabuleux destrier, sur un plan aussi bien dramatique, symbolique et mythique qu'idéologique.

Un rapide survol de l'iconographie des *Quatre Fils Aymon* met d'emblée en évidence que Bayart est l'une des figures de proue du récit : les miniatures, les bois des incunables, des éditions de la Renaissance et de la Bibliothèque bleue et, plus tard, les vignettes d'Épinal et les illustrations des éditions modernes pour les enfants, tous lui réservent une place préférentielle sur la couverture ou dans le corps même du livre.



Londres, BL, Royal, 15 E VI, fol. 155 r

C'est que le cheval devient un personnage à part entière, doté au fil des textes d'une psychologie de plus en plus fouillée : certaines réécritures le font même parler, l'une d'elles allant jusqu'à relater l'histoire des quatre fils Aymon à travers ses yeux, à la faveur d'une focalisation interne.

Bayart fait surtout l'objet d'une surenchère dans le merveilleux en devenant la monture commune à la fratrie, ce qu'il n'était pas à l'origine, il convient de le souligner. Dans la version *D*, la plus ancienne, tout au plus Bayart est-il capable, dans les moments critiques, de prendre en croupe un deuxième cavalier. Même si des manuscrits ultérieurs introduisent très ponctuellement le motif du cheval qui allonge sa croupe pour porter les quatre frères – « Baiars en porte IIII quant il est bien hastés¹⁵⁰ » –, la tradition imprimée restera longtemps fidèle au schéma de base : au

¹⁵⁰ *L*, v. 1546. Cf. également *P*, v. 1584, et *V*, v. 2438.

mieux, on précise que Bayart *aurait été* capable de les porter tous les quatre, ce qui peut relever de la simple exagération épique. Or, si les textes sont peu diserts en la matière, il n'en va pas de même pour les illustrations, bien plus claires : qu'on en juge avec l'épisode qui suit la mort de Bertholais et où les quatre frères quittent précipitamment Paris, pourchassés par Charlemagne. Les bois gravés nous montrent le cheval avec la croupe démesurément agrandie pour pouvoir porter la fratrie au complet :



[Lyon], [1483], Jean de Vingle

U. Comment les quatre filz aymon furent chasses hors de paris par charlemaigne roy de france.



Lyon, [G. Le Roy], [1485-86]

Mais le texte en regard – ci-dessous celui de l'incunable de Jean de Vingle – nous dit tout autre chose (ce que j'ai souligné dans le cliché) :

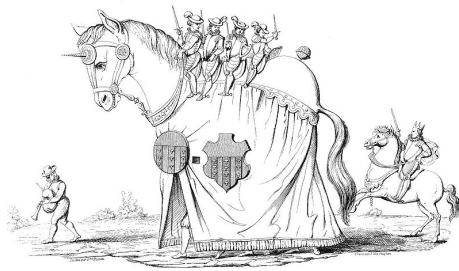
Et entre tant que la meslée estoit au palays. Regnault. Et ses
trois freres et. Haugis leur cousin sen saillirent prestement hors
du palays et vindrent a leurs cheuals qui tantost furent prestz si
monterent a cheual et sen issirent hors de paris et sen fouirent droit
a dorbonne vers leur dame de mere.

[d. II, cliché 53 de l'édition numérisée sur Gallica]

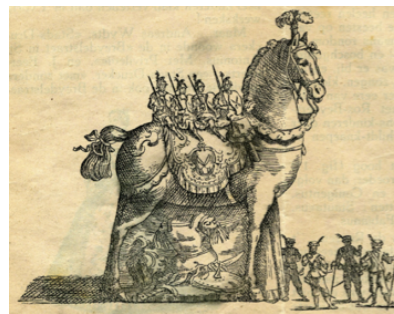
Que cette particularité de pouvoir être chevauché par quatre hommes à la fois soit devenue la caractéristique dominante de Bayart dans les textes modernes alors que tel n'était le cas ni au XV^e siècle, ni même aux XVI^e et XVII^e siècles, voilà qui peut

s'expliquer par l'influence d'un vieux fonds légendaire qui a trouvé à s'exprimer indépendamment des ouvrages publiés.

Le vecteur sans doute le plus visible en sont les géants processionnels, portés à dos d'homme dans des fêtes publiques, en particulier dans les territoires qui constituent la Belgique actuelle¹⁵¹, depuis au moins le XVI^e siècle. Je les évoque dans ma publication « L'appropriation géographique des *Quatre Fils Aymon* » (P 26, p. 335). Le géant de Termonde, qui ne peut être chevauché que par une véritable fratrie habitant la ville depuis plusieurs générations, y a particulièrement retenu mon attention. Pour avoir assisté à sa sortie décennale, en 2010, je peux attester l'incroyable et émouvante ferveur que le cheval suscite à son passage, tous âges confondus¹⁵².



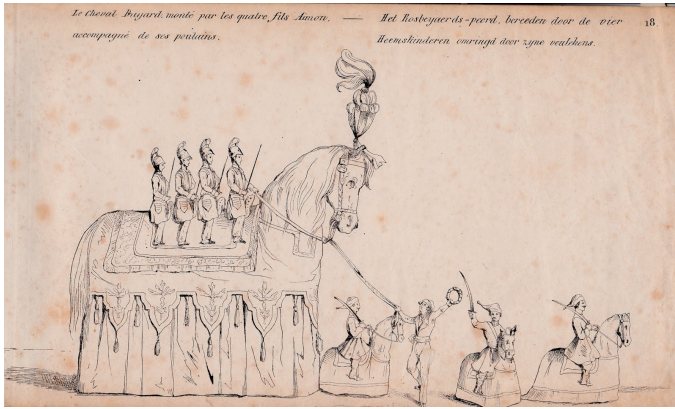
Louvain, 1594



Bruges, 1749

¹⁵¹ À ce sujet, voir René Meurant : « Le cheval Bayard dans les processions et les cortèges », dans *In Memoriam Antonio Jorge Dias*, Lisbonne, Instituto de alta cultura, 1974, II, p. 339-356, repris dans *Géants processionnels et de cortège en Europe, en Belgique, en Wallonie*, Tielt, Éditions Veys, 1979, p. 277-293 et 533-548.

¹⁵² Voir Philippe Verelst, « L'«ommegang» de Termonde, une survie folklorique du cheval Bayard », dans Catherine Bel, Pascale Dumont et Frank Willaert (dir.), « *Contez me tout* ». *Mélanges de langue et littérature médiévales offerts à Herman Braet*, Louvain, Peteers, 2006, p. 678-679 ainsi que son allocution d'accueil à Liège pour les célébrations du Cinquantenaire de la Société Rencesvals, dans Nadine Henrard (dir.), *Cinquante ans d'études épiques*, op. cit., p. 12-13.



Malines, 1838



Malines, 2013



Bayard, éblouissant,
 Bayard, kevau géant,
 Bayard, impressionnant,
 Telmé grand pou tous m'p'tits
 éfants

Bayard, flamboyant,
 Bayard, kevau fringant,
 Bayard, é co vivant
 Qu'à l'ducass vo l'véyich
 tous les ans !

Ath, 2009 et son hymne à Bayart

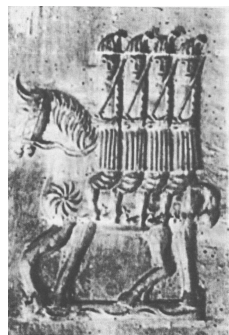


Termonde, 2010



Liers, 2015

Cette représentation des quatre frères sur une même monture – symbole idéal d’une solidarité fraternelle exemplaire que les réécritures ont constamment voulu mettre en relief –, se retrouve aussi sur quantité de supports allant du moule à speculoos ou à couques de Dinant au bouclier décoratif, en passant par les tapisseries, statues et pierres de parement, sans compter les enseignes des auberges, qui ont elles-mêmes laissé leur nom à bon nombre de rues¹⁵³ :



Moule à gâteau



Amsterdam, Rijksmuseum, XVII^e s.

¹⁵³ Irène Spijcker est d’avis, pour le *Renout van Montalbaen* néerlandais, que le texte n’est passé à l’écrit qu’après avoir été transmis oralement. Voir *Aymijns kinderen hoog te paard. Een studie over « Renout van Montalbaen » en de Franse ‘Renaut’-traditie*, Hilversum, Verloren, 1990 ; « Source écrite ou source orale ? Le cas du *Renout van Montalbaen* », dans Philip E. Bennett, Anne E. Cobby et Graham A. Runnalls (dir.), *Charlemagne in the North. Proceedings of the Twelfth International Conference of the Société Rencesvals, Edinburgh, 4th to 11th August 1991*, Édimbourg, Société Rencesvals-British Branch, 1993, p. 95-102. Elle évoque les multiples témoignages de la popularité des quatre frères dans « Renaut de Montauban », dans Willem Pieter Gerritsen et Anthony van Melle (dir.), *A Dictionary of Medieval Heroes. Characters in Medieval Narrative Traditions and Their Afterlife in Literature, Theatre and the Visual Arts*, Woodbridge, Boydell Press, 1998 (1^{ère} édition 1993), p. 203-210 ; Aimé Stroobants et Irene Spijker, « *Een paard uit de duizend* ». *Het Ros Beiaard in woord en beeld*, Termonde, De Cuyper-Robberecht, 2000.



Haarlem, 1609



Lille, 1673



Amsterdam, ca 1670



Maastricht, 1786



Beauvais, XVI^e s.



Anvers, ca 1750



Lille, XIX^e s.

Mentionnons encore le tableau de Pieter Saerendam (1644), représentant l'intérieur du temple d'Utrecht où un garçon dessine grossièrement sur un pilier un graffiti représentant les quatre frères sur leur cheval¹⁵⁴ :



En définitive, tout se passe comme si cette popularité d'un sujet qui avait autant influencé l'iconographie sociale ne pouvait que rejallir sur les réécritures ultérieures. Que cette vie parallèle de la tradition orale ait pu influencer la tradition écrite était déjà sensible dans la prose bourguignonne où le motif légendaire de Bayard et ses quatre cavaliers, qui deviendra en quelque sorte le pictogramme des Quatre fils Aymon, est évoqué à deux reprises ; on le trouve dans la description des fresques du palais de Maugis, qui représentent par une mise en abyme les temps forts des aventures des fils Aymon¹⁵⁵ :

[Les quatre frères sur Bayard] chevaucèrent par la cité [...] comme on les voit ou peult l'en regarder figurez en histoires en sales des haultz

¹⁵⁴ *The Buurkerk at Utrecht*, National Gallery, Londres.

¹⁵⁵ Voir Philippe Verelst, « Texte et iconographie : une curieuse mise en abyme dans un *Renaut de Montauban* inédit (XV^e siècle) », *Romanica gandensia*, XVII, 1980, p. 147-162.

princes et autres nobles hommes, et en figure d'enseignes que l'on fait en plusieurs lieux¹⁵⁶.

ou encore lorsqu'il s'agit d'assurer la transition entre la partie consacrée à Maugis et celle consacrée au « personnage » des quatre fils Aymon :

Et racompte d'eulx l'istoire veritablement que ce furent en leur temps le personnage qu'on nomme les quatre filz Aimon. L'istoire dit le personnage, pour ce qu'on en voit encores la figure pourtraicte en maint lieu, chevauchans et seans tous quatre sur ung cheval armez, comme s'ilz venoient de la guerre¹⁵⁷.

À plusieurs siècles de distance, le fait que « le personnage des quatre fils Aymon » ne fasse plus qu'un avec son cheval, auquel il est définitivement associé, est savoureusement souligné par un dessin humoristique contemporain, où l'on reconnaît les plumes d'autruche blanches et rouges du géant de Termonde, à défaut de pouvoir reconnaître les armes des quatre frères¹⁵⁸ :



En définitive, je suis convaincue de la persistance d'un substrat légendaire folklorique dont le succès éditorial des versions imprimées n'est jamais que l'une des expressions, le révélateur bien plus que la cause. Culture populaire et culture savante s'entrecroisent subtilement.

7. Relectures régionalistes

¹⁵⁶ BnF, fr. 19174, fol. 20 v- 21 r.

¹⁵⁷ BnF, fr. 19173, fol. 393 v.

¹⁵⁸ Ce dessin se trouvait dans la brochure du programme du cortège de Termonde en 2010.

Cet imaginaire folklorique, toujours vivant, est en partie l'objet de ma contribution au livre de Caroline Cazanave, *Mémoire épique et génie du lieu* (**P 26**, p. 335). J'y montre notamment ce désir – parfois intéressé – qu'a chaque région de rattacher les Quatre Fils Aymon à des lieux bien réels, en Gascogne ou en Wallonie, dans les Flandres ou dans les Ardennes. Chacun veut voir en Renaut un enfant du pays et, pour ne reprendre ici qu'un exemple piquant, le syndicat d'initiative a autrefois cru bon d'apposer sur le château de Cubzac-les-Ponts une plaque déclarant : « CHÂTEAU DES QUATRE FILS AYMON. IX^e SIÈCLE, FORTERESSE ÉDIFIÉE PAR RENAUD FILS DU DUC AYMON. XIII^e SIÈCLE, PLACE FORTE ANGLAISE. RECONQUIS PAR CHARLES VII EN 1453 ».



L'ancrage référentiel est pourtant assez peu marqué dans la geste originelle, les descriptions de sites y étant aussi convenues que trompeuses. Je le montre en particulier dans ma contribution à un volume en l'honneur d'Aimé Petit que j'ai codirigé en 2007 (**P 3**, p. 31). J'y confronte Montessor et Montauban, les deux forteresses qu'a construites Renaut : c'est au cours d'une partie de chasse dans la forêt ardennaise¹⁵⁹ que le héros et ses frères découvrent le site où ils construiront... Montauban et la place-forte domine la Garonne et non le Tarn. Quant au site de Montessor, son implantation précise – au confluent de la Semois et de la Meuse –, sur laquelle reposent les prétentions des érudits locaux, nous est donnée dans quelques vers interpolés du seul manuscrit *A*¹⁶⁰. Qui plus est, les caractéristiques des deux places fortes sont plus topiques que référentielles, comme le soulignent Bernard Guidot :

¹⁵⁹ « En la forest d'Ardenne en sunt chacié alé, / [...] Lez l'eve de Dordone se sunt acheminé » (*D*, v. 4217 et 4220).

¹⁶⁰ « D'une part i court Muese qui mout a gent gravier, / Et d'autre part Cemoi qui de la roche chiet » (*A*, v. 419-420).

Le décor castral de *Renaut de Montauban* est fortement marqué par une tendance à l'idéalisation. Les renseignements qui pourraient différencier la présentation des places fortes sont comparables dans les principaux épisodes¹⁶¹.

ou encore Alain Labbé :

Renaut de Montauban ne déroge nullement à la règle quasi générale qui veut que les poètes épiques traitent avec une souveraine désinvolture la vérité, voire la vraisemblance, de la géographie physique et politique¹⁶².

Si Montauban, qui attire bon nombre d'artisans et commerçants, peut apparaître comme une bastide représentative de l'essor des villes franches au XIII^e siècle, sa configuration rigoureusement symétrique en fait surtout une ville nouvelle symbolique du nouveau départ de Renaut : devenu héros-civilisateur, l'insurgé y restructure un monde féodal idéal. Il y oublie toutefois la part du religieux – seuls sont évoqués comme habitants *li borjois, tavernier, pescheor, bochier, changeor, marchant* et autres paysans (*D*, v. 4349-53) –, de sorte que cet espace de prospérité privé de spiritualité se transformera à son tour en enfer de la famine, en terre de déréliction que le héros devra abandonner.

Sans pouvoir ancrer le récit dans des lieux identifiables, on peut tout de même y relever des territoires davantage prégnants, comme celui de la terre ardennaise. Non seulement les quatre frères revendiquent leur appartenance géographique : « Nos somes né d'Ardenne, ja mar le mesqueres » (*L*, v. 3762), mais surtout des épisodes particulièrement marquants s'y déroulent. L'Ardenne, c'est la terre de la tendresse maternelle, le pays où les quatre frères édifient le château de Montessor / Montfort que Renaut quitte en pleurant, conscient qu'il est de laisser définitivement derrière lui, tel un paradis perdu, le monde de l'enfance insouciant¹⁶³. L'Ardenne, c'est aussi la forêt par excellence¹⁶⁴, la terre âpre de la forclusion, où les héros connaissent

¹⁶¹ Bernard Guidot, « La géographie de l'imaginaire dans *Renaut de Montauban* », dans *Chanson de geste et réécritures*, op. cit., p. 223 (art. paru une première fois dans *Moyen Âge*, 103 (3-4), 1997, p. 507-526).

¹⁶² Alain Labbé, « Pays et paysages du Languedoc dans l'épisode gascon de *Renaut de Montauban* », dans *Actes du colloque Languedoc et langue d'oc, Perspectives médiévales*, supplément au n° 22, 1996, p. 119.

¹⁶³ *D*, v. 3043-58.

¹⁶⁴ Ce n'est nullement une spécificité de la geste rinaldienne : voir Rita Lejeune, « L'Ardenne dans la littérature médiévale », *Anciens pays et assemblées d'états*, 28, 1963, p. 43-78, ou encore Isabelle Weill, « Les Ardennes dans la chanson de geste », dans *Provinces, régions, terroirs au Moyen Âge*, Actes du Colloque international des Rencontres européennes de Strasbourg (19-21 sept. 1991), Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1993, p. 91-102.

ensauvagement et déréliction, la terre enfin de la féerie où l'indomptable Bayart finit par se réfugier, pour échapper à la folie meurtrière de Charlemagne tentant de le noyer. Le cheval-faé, en parfaite symbiose avec une forêt où « fees conversent » (*D*, v. 2298), y gagne une survie éternelle qu'attestent ses hennissements le jour de la Saint-Jean, déclare le manuscrit *N*, « se l'estoire ne ment¹⁶⁵ ». On l'aura compris, la terre ardennaise constitue en fait bien moins un espace géographique qu'un univers mythique.

Or, si à l'origine la description des Ardennes était aussi vague que sa localisation géographique, on assiste peu à peu à une accentuation du réalisme de son évocation et de son ancrage référentiel. De même que, par un phénomène de rétroaction, la légende avait réinvesti l'écrit en lui faisant intégrer le motif ancestral de la monture partagée, de même le texte réécrit se met en conformité avec les croyances locales qui avaient cru découvrir les traces de l'épopée des quatre fils Aymon dans des curiosités géologiques – cinq éperons schisteux se découpant au-dessus de la Meuse ou un spectaculaire rocher fendu à Dinant. C'est ainsi que Gailly de Taurines insère, dans son texte régionaliste, une description réaliste du site de Château-Regnault, illustrée d'une gravure :

Au pied d'un roc abrupt, aux pointes aiguës et déchiquetées, l'eau ravineuse du fleuve avait creusé le chenal d'une profonde vallée et contournait ce roc dont elle baignait le pied sans avoir pu l'entamer. Près de là, sortant d'une vallée non moins sombre et profonde, la rivière de Semoy venait mêler ses eaux chantantes à celle de la Meuse. Le rocher, de ses dents pointues, dominait l'une et l'autre vallée.

« Quatre pointes sur un roc ! s'écria Renaut à cette vue ; quatre ! comme nous sur Bayart ! Quel merveilleux emplacement pour un imprenable château¹⁶⁶ ! »



Château-Regnault / Bogny-sur-Meuse



Gailly de Taurines, [1937], p. 115

¹⁶⁵ « Encor i est [en la forest d'Ardane] Baiars, se l'estoire ne ment, / Et encor li oit on a feste saint Jehan / Par toutes les anees hanir moult clerement » (*La Mort de Maugis*, éd. cit, p. 314, v. 1236-39).

¹⁶⁶ *La Merveilleuse et très plaisante histoire...*, op. cit., p. 76-77.

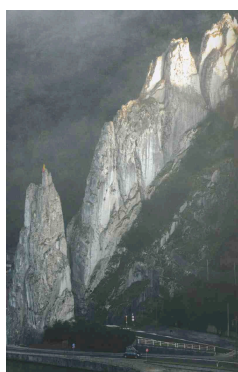
Herman Closson procède de la même manière avec la Roche à Bayart à Dinant, que l'on retrouve également sur la page de couverture d'une édition pour la jeunesse :

LE RÉCITANT

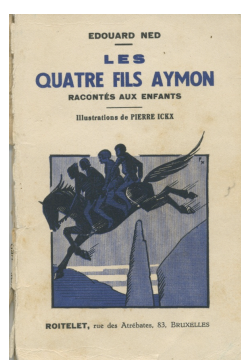
Devant le cheval une immense montagne s'élève, qui descend jusqu'au fleuve. Mais Bayart fonce sur le rocher, l'ouvre d'un coup de sabot, le déchire de bas en haut, et passe au travers !

BÉRENGÈRE (bas)

La Roche à Bayart¹⁶⁷ ...



Dinant, la Roche à Bayart



1937

Ainsi tradition légendaire et tradition écrite se rejoignent, les Quatre Fils Aymon relevant plus que jamais du patrimoine local.

8. La mort du héros : « ceste histoire est en divers escriptz diversement entendue¹⁶⁸ »

Pour qui s'efforce de comparer les transformations d'une œuvre au fil du temps, il est dans un récit des scènes privilégiées à retenir. Celle de la mort du héros en est bien sûr une, et je m'y suis à trois reprises intéressée, en confrontant les diverses morts que la postérité a réservées à Renaut de Montauban (*P 21*, p. 259) et à Maugis d'Aigremont (*P 16*, p. 209) ; enfin, quittant le domaine de la recherche rinaldienne

¹⁶⁷ Herman Closson, *Le Jeu des Quatre Fils Aymon*, op. cit., p. 188.

¹⁶⁸ *Toison d'or* de Guillaume Fillastre, BnF, fr. 138, fol. 59 r.

pour celui de l'historiographie, je me suis penchée sur les derniers jours d'un autre héros mythique, Léonidas, où l'on verra que le motif de la mort du héros ne se réduit jamais à sa fonction conclusive.

Commençons par évoquer la mort en martyr de Renaut et les réinterprétations qu'elle a suscitées dans la descendance imprimée. La fin de Renaut dans la chanson des origines est placée sous le signe de la résipiscence. Douloureusement conscient de ses péchés, Renaut, de retour de Terre sainte, quitte famille et château pour s'engager dans la voie pénitentielle de la pauvreté et de l'ascèse. Peu séduit par le *moniage*, il préfère se faire manœuvre sur le chantier de l'église Saint-Pierre à Cologne, où il meurt sous les coups de ses compagnons de travail, frappé à la tête comme Bertholais. Une série de miracles lui rend alors son identité, le héros martyrisé rejoignant la cohorte des saints.

Cette aspiration ultime de Renaut à être rédimé loin de ses frères ainsi que la teneur hagiographique du récit ont été peu goûtées par la postérité, les réécritures faisant parfois preuve d'un bel esprit d'inventivité pour détourner cet épisode de sa dimension eschatologique. Même dans la vulgate bleue, si fidèle d'ordinaire, les remanieurs semblent réticents à faire la part trop belle au seul Renaut en le singularisant par la sanctification. On assiste ainsi à une sécularisation grandissante de l'épisode, qui passe notamment par une accélération du tempo : la fin des livrets est expédiée en quelques phrases qui tiennent le plus souvent du sommaire et laissent peu de place à l'élévation mystique.

D'autres textes se permettent des variations plus audacieuses. Jean Castilhon fait ainsi embaucher Renaut sur le chantier d'un monastère à seule fin de combattre l'iniquité des hiérarchies sociales. Loin d'être mis à mort par des ouvriers jaloux (ses idées égalitaristes lui valent au contraire le plus grand respect), il meurt noyé dans le Rhin en venant au secours de jeunes filles et sans jamais être désigné comme saint. Dans la réécriture de la collection « Le livre pour tous », Renaut, devenu franc-maçon, est assassiné par les sbires de Charlemagne. On le voit, la temporalisation et la politisation du motif de la pénitence peut être totale.

La mort de Renaut est même niée dans certaines relectures qui préfèrent finir sur une atmosphère de réconciliation générale après le pardon de l'empereur, tandis que

dans l'adaptation de Herman Closson, Renaut, à jamais indissociable de ses frères, devient la métonymie d'une résistance intemporelle à l'oppression.

Si la mort en martyr de Renaut est escamotée dans bon nombre de réécritures imprimées, on assiste à un mouvement inverse concernant Maugis, qui acquiert une dimension religieuse nouvelle, les continuateurs voulant sans doute lui donner une fin qui puisse égaler et même dépasser le martyr de son cousin.

Dans la chanson initiale, la mort de Maugis est sobrement évoquée : tout juste y apprenons-nous qu'il se retire dans un ermitage au cœur de la forêt ardennaise (*D*, v. 13517-33), là où se réfugie également l'autre représentant irréductible de la merveille préchrétienne, le « cheval faé » Bayart. L'enchanteur y trouve la mort sept ans plus tard (*L*, v. 16584-96) et nous n'en saurons pas plus. À l'heure de la repentance politique et chrétienne de Renaut, la chanson n'a que faire d'un *larron* transgressif : sa mort obscure permet d'escamoter le potentiel subversif du personnage.

Mais cette fin effacée ne pouvait satisfaire les remanieurs de l'époque médiévale, soucieux d'expliquer tous les mystères laissés sans réponse dans le « *Renaut propre* » : ils inventent donc pour Maugis une fin relatée dans *La Mort de Maugis*¹⁶⁹, épilogue de 1244 vers greffé sur le *Maugis d'Aigremont (N)*. Cet appendice remplace la magie sulfureuse de l'enchanteur par un surnaturel chrétien omniprésent (Maugis doit subir à trois reprises une ordalie) et le fait mourir en martyr (enfumé dans une caverne) aux côtés des trois fils Aymon survivants. La version du manuscrit *B*¹⁷⁰ exploite de surcroît les potentialités comiques du génial bouffon, qui va jusqu'à truquer son ordalie. Quant à la prose bourguignonne, elle théâtralise les derniers instants de Maugis, miraculeusement pétrifié dans la caverne, et fait de lui le vecteur d'un avertissement divin concernant la bataille de Roncevaux à venir :

ung angle transmis de Paradiz par grace Dieu, [...] cloy le poing a
Maulgis et mist dedens ung petit bref escript en lectres d'or. (BnF,
fr. 19177, fol. 5 v)

¹⁶⁹ Selon le titre de son éditeur, Ferdinand Castets (*Revue des langues romanes*, 36, 1892, p. 281-314 et 401-415).

¹⁷⁰ Londres, BL, Royal MS 16-G-II ; partiellement édité par Philippe Verelst : *Renaut de Montauban. Deuxième fragment rimé du manuscrit de Londres. British Library, Royal 16.G.II (« B »)*, Gand, Romanica Gandensia, 1988. Il s'agit de l'un des deux témoins, avec le manuscrit *R*, du grand remaniement du XIV^e siècle dont s'inspirera la prose cyclique bourguignonne de 1462.

À l'instar de son cousin Renaut, Maugis finit donc par bénéficier du rayonnement de la grâce divine. Les remanieurs de la matière rinaldienne, désireux de promouvoir un personnage auquel, manifestement, la postérité s'était attachée – le prouve le succès du *Maugis d'Aigremont* au XVI^e siècle¹⁷¹ –, entendaient sublimer la mort de Maugis, non seulement en lui donnant une dimension hagiographique, mais en lui faisant de surcroît annoncer le point nodal de la littérature épique, la bataille de Roncevaux.

C'est encore la mort d'un héros qui a retenu mon attention dans ma première (mais sans doute pas la dernière) étude littéraire sur les histoires universelles et textes apparentés. Avoir commencé à transcrire les pages manuscrites de *La Bouquechardière* m'avait en effet permis de découvrir une version bien singulière du dernier acte de la vie de Léonidas, héros de la bataille des Thermopyles lors de la seconde guerre médique (480 av. J.-C.), et j'ai eu envie de la confronter avec celle d'autres récits historiques médiévaux : ce fut l'objet de ma communication à un colloque organisé à Lille par Catherine Gaullier-Bougassas en 2017 sur les « Figures littéraires grecques en France et en Italie aux XIV^e et XV^e siècles ».

Sans être un personnage de tout premier plan, Léonidas est néanmoins bien connu au Moyen Âge. J'ai pu ainsi retrouver sa trace chez certains historiens-translateurs comme Vincent de Beauvais, dans le *Speculum historiale*, Laurent de Premierfait, dans sa traduction de Boccace, *Des cas des nobles hommes et femmes*, ou Guillaume Fillastre, dans la *Toison d'or*, ainsi que dans de nombreuses histoires universelles : l'*Histoire ancienne jusqu'à César*, la *Chronique dite de Baudouin d'Avesnes*, le *Manuel de Philippe de Valois*, *La Bouquechardière* de Jean de Courcy, le *Livre des histoires du miroir du monde*, la *Fleur des histoires* de Jean Mansel, auxquelles on peut adjoindre le *Livre de la Mutacion de Fortune* de Christine de Pizan¹⁷².

¹⁷¹ Danielle Quérueu a fait l'inventaire des éditions de *Maugis d'Aigremont* dans notre notice commune sur la prose bourguignonne de *Renaut de Montauban* (**P 14**, p. 192-193).

¹⁷² Signalons incidemment que Léonidas fait partie des guerriers mythiques évoqués par Pétrarque dans ses *Triumphes*, traduits par Simon Bourgouin en vers alexandrins (1500-1501). Voir *Les Triumphes. Traduction française de Simon Bourgouin*, Gabriella Parussa et Elina Suomela-Härä (éd.), Genève, Droz, 2012, p. 172, v. 235.

On sait qu'historiquement Léonidas résiste trois jours dans le défilé des Thermopyles contre les troupes perses et qu'il se bat jusqu'à la mort avec trois cents Spartiates. Cette bataille, dans l'imaginaire collectif, est devenue le symbole du sacrifice ultime à l'idéal patriotique. Mais qu'en est-il au Moyen Âge ? Le récit qui est fait alors de la bataille des Thermopyles peut être très dissemblable, comme le souligne Guillaume Fillastre en prenant acte des divergences selon les écrits :

Ceste histoire est en divers escriptz diversement entendue mais neantmoins tous conviennent en ce que Leonidas – a si peu de gens qu'il n'est pas creable – vainquist Xersés qui avoit puissance inestimable. (BnF, fr. 138, fol. 59 r)

Rappelons quelques fondamentaux historiques de la bataille : il s'agit d'une défaite des Grecs contre les Perses, et Léonidas y trouve volontairement la mort avec tous les siens. Voilà des points cruciaux que les chroniques médiévales ne respectent pourtant pas, se permettant une totale reconstruction des faits historiques : les Grecs triomphent au quatrième jour après une percée audacieuse dans le camp ennemi et Léonidas survit même dans certains textes, dont celui de l'historien moraliste Jean de Courcy. Pourquoi donc se priver de la mort grandiose – et connue – d'un héros jusqu'au-boutiste qui aurait pu faire penser à celle de Roland à Roncevaux ? C'est que l'affrontement est devenu l'occasion surtout de mettre en garde contre les dangers d'une gouvernance autocratique – ici le Perse Xerxès – et l'inconstance de la Fortune : les Thermopyles des histoires universelles célèbrent moins la victoire d'un homme que la précarité de l'Homme, elles illustrent moins le sacrifice d'un guerrier que la défaite d'un tyran, et la grandeur hellénique moins que la chute de l'empire achéménide.

Là encore, comme pour Maugis et Renaut, les réécritures instrumentalisent la mort d'un héros.

Il me semble qu'à vouloir expliquer la fortune posthume de *Renaut de Montauban* et son destin littéraire inégalé on se heurte nécessairement à une aporie : si c'est la perfection du texte primitif qui lui a valu son exceptionnelle vitalité éditoriale, comment expliquer que ce même texte ait subi tant de transformations ? Et si la geste initiale était un chef-d'œuvre, quel peut donc être l'intérêt de ces réécritures

imprimées des *Quatre Fils Aymon*, si souvent vilipendées en leur temps et considérées par les médiévistes comme des avatars dénaturés de l'œuvre originale ?

Il faut bien convenir que, de nos jours, la représentation que se fait de l'univers médiéval le grand public repose souvent sur tout un corpus de fictions dérivées et non sur les textes-sources, constat que l'on pourrait également dresser pour les lecteurs de la fin du Moyen Âge, qui appréciaient la chanson de geste surtout à travers le prisme de ses mises en prose. Faut-il ne voir dans ces incessantes réécritures qu'un piètre moyen de sauver de l'oubli des textes perçus comme archaïques ou difficiles à lire, fût-ce au prix d'un appauvrissement de leur qualité littéraire ?

Sans nier que quelques-uns de ces remaniements rinaldiens tardifs fassent bien pâle figure au regard des textes épiques originaux, ils permettent du moins, à un premier niveau, de mettre en évidence les foisonnantes potentialités dont la chanson était virtuellement porteuse. D'autres, très aboutis, comme la pièce de théâtre de Herman Closson, sont à appréhender pour ce qu'ils sont et non pour ce qu'ils ne sont plus.

Constatons également que le phénomène de réécriture s'observe dans toute la production médiévale, qui ne prise guère l'originalité et qui se caractérise au contraire par un jeu constant de variations, comme j'ai pu l'observer dans la récente réorientation de mes recherches vers l'historiographie.

IV. ÉDITION, BILAN ET PERSPECTIVES

1. *La Bouquechardière* de Jean de Courcy

En janvier 2015, Catherine Gaullier-Bougassas m'a fait l'honneur de me proposer d'intégrer l'équipe qu'elle constituait en vue d'éditer pour la première fois la colossale histoire antique de Jean de Courcy, *La Bouquechardière*, qui tire son nom de son domaine normand de Bourg-Achard. C'est dans ce cadre que j'ai établi l'édition du livre IV, *De l'Assyrie à la Perse*.

Étant donné l'ampleur de ce travail éditorial, qui m'aura occupée presque à plein temps de 2015 à 2019, et le rôle essentiel qu'il aura joué dans ma formation de médiéviste, l'idée m'est venue de présenter cet ouvrage au titre de l'inédit à intégrer dans mon dossier d'habilitation. Certes, la dimension collective de cette édition pouvait me faire hésiter, mais ma garante, Maria Colombo Timelli, m'a rassurée sur ce point et m'a donc confortée dans ma décision de faire de cette histoire orientale la pièce maîtresse de ma présente candidature.

Cependant, il me revient de faire ici état très précisément et très honnêtement de la part qui me revient dans ce travail d'équipe.

a. Travail d'équipe et travail personnel

Le projet en a été porté par Catherine Gaullier-Bougassas et se rattache au programme de recherche qu'elle mène sur la réception de l'Antiquité au Moyen Âge dans le cadre de l'Institut Universitaire de France (2014-2019). L'équipe comprend également Delphine Burghgraeve (Université de Lausanne), Sandrine Hériché-Pradeau (Sorbonne Université) et Elena Koroleva (Université de Rouen).

L'édition critique de *La Bouquechardière* comprendra sept volumes. Le premier tome, d'ores et déjà rédigé par Catherine Gaullier-Bougassas, est consacré à l'introduction générale et aux chapitres 1 à 27 du livre I. Il est intitulé *Les Origines de la Grèce jusqu'à Hercule*. Elena Koroleva a été chargée de la suite du livre I (chapitres 28 à 94), qui englobe l'histoire de Thésée, celles de Jason et d'Œdipe, et se clôt sur une généalogie des rois de Thèbes (tome 2). Le livre II (tome 3), consacré à Troie – sa fondation, la prise de la ville et les retours des Grecs – a été confié à Delphine Burghgraeve, tandis que Sandrine Hériché-Pradeau travaille au livre III (tome 4) qui relate la diaspora européenne des Troyens, dont celle d'Eneas et de Brutus (jusqu'à la conversion au christianisme des rois anglais). J'aurai édité pour ma part le livre IV, *De l'Assyrie à la Perse* (tome 5), consacré en particulier aux affrontements entre Perses et Grecs. Catherine Gaullier-Bougassas est également responsable du livre V (tome 6), sur Philippe II et Alexandre le Grand, jusqu'aux guerres des diadoques. L'équipe réunie se chargera enfin des 43 chapitres du livre VI (volume 7), qui porte sur les successeurs d'Alexandre, les Maccabées et Hérode, jusqu'aux annonces de la naissance du Christ.

Disons-le tout net, sans l'équipe réunie et dirigée par Catherine Gaullier-Bougassas, je n'aurais jamais su ou pu éditer le livre IV de *La Bouquechardière*. Il s'agissait de mon premier travail sérieux d'édition (je n'avais jusqu'alors transcrit que quelques passages des manuscrits de *Renaut de Montauban*) et être confrontée à trente manuscrits (pour le livre IV) n'a pas été une mince affaire. Nos réunions régulières depuis janvier 2015 (nous aurons eu en tout onze journées de travail) et nos nombreux échanges de courriels ont eu un rôle capital pour le bon déroulement de ma tâche, tant sur le plan de l'organisation, de la méthodologie que de l'indispensable motivation.

Pour commencer, Catherine Gaullier-Bougassas, au prix de nombreuses démarches et déplacements à l'étranger, s'est chargée de réunir des copies de tous les manuscrits, tandis qu'Elena Koroleva s'est occupée de nous procurer le manuscrit de Saint-Pétersbourg.

Il fallait ensuite décider de notre manuscrit de base. Le choix du manuscrit BnF, fr. 20124 procède de très longues discussions collectives, à la suite de la collation que chacune d'entre nous avait faite sur sa partie respective. N'ayant pour ma part jamais eu l'occasion de réaliser ce type d'édition, j'ai tiré un grand profit de ce projet mené de front par les différents membres d'une même équipe. C'est d'ailleurs ensemble que nous avons décidé de la méthode à suivre pour le choix du manuscrit de base : élaboration des critères internes, collation initiale à partir de six chapitres par livre, extension de cette collation à l'ensemble du texte. Nous avons ensuite chacune établi une liste des variantes majeures, en répertoriant les erreurs, les omissions et les variations textuelles.

La tâche – ingrate – de l'établissement des familles de manuscrits a été en grande partie collective, grâce à la confrontation régulière de nos fichiers, et c'est là que l'équipe m'aura été le plus utile : sans elle j'aurais été bien démunie pour maîtriser le foisonnement des variantes alors que j'ai pu, pour me lancer, m'appuyer sur les regroupements qui se dégageaient dans les études de collègues plus aguerries. Cela dit, il y a des différences d'un livre à l'autre et nos conclusions peuvent diverger : ma démonstration des pages 18 à 39 pour le livre IV est donc individuelle.

Nul doute que les pages que j'ai consacrées à l'établissement des familles et des variantes – rédigées dans la douleur – n'auraient pu être menées à bien sans les

encouragements constants de Catherine Gaullier-Bougassas et sa réponse systématique quand je me plaignais de la lenteur de ma progression : « Oui, mais ça avance ! ».

L'essentiel de ma tâche a consisté à transcrire le livre qui m'a été confié et il s'agit bien sûr d'un travail personnel, même si ma copie a été méticuleusement relue par Catherine Gaullier-Bougassas, qui m'a proposé de précieux amendements. Quelques passages difficiles à comprendre ont même fait l'objet d'une discussion collective.

La présentation typographique – place des corrections en bas de page et des variantes rejetées à la fin, ou encore, essentiellement dans les commentaires, place et présentation des références, place de l'appel de note et de la ponctuation dans une citation – a dû tenir compte des normes des éditions Brepols qui accueilleront nos volumes. En revanche, les critères retenus pour la transcription (majuscules, déglutinations/agglutinations de mots, résolution des abréviations, place des paragraphes pour mettre en valeur la structure des chapitres et choix du type de variantes à conserver ou à écarter) résultent d'une série de décisions prises en commun au fur et à mesure par notre équipe.

De même, le plan de l'introduction grammaticale, qui suit une progression usuelle, y compris dans ses sous-parties, est le fruit d'une délibération collective. Les pages que j'ai consacrées à la phonétique et à la graphie sont largement redevables au travail de Sandrine Hériché-Pradeau, qui nous a ouvert la voie. Le reste du commentaire grammatical me revient intégralement, même si la confrontation constante avec les conclusions de mes collègues m'a bien sûr permis de combler des lacunes et d'enrichir mon analyse.

Si la présentation de la bibliographie, du glossaire et de l'index a été décidé collégialement, je me suis chargée seule de leur élaboration tout en m'appuyant, là encore, sur la confrontation de nos fichiers, de façon à élucider certains toponymes.

Quant aux commentaires sur le texte, ils m'ont demandé un travail personnel considérable, que j'ai toujours eu grand plaisir à fournir, la démarche pour identifier les sources s'apparentant à une enquête, avec ses joies et ses déboires aussi, quand je n'ai pas pu identifier quelques allusions et citations irréductibles (de l'ordre d'une dizaine). Cette enquête m'a fait découvrir des pans entiers de littérature antique,

biblique et historiographique, qui sont loin d'être tous édités. J'ai par conséquent dû maîtriser les graphies de manuscrits d'époques très différentes.

Pouvoir confronter nos méthodes de travail, nos références aux banques de données disponibles en ligne et nos résultats dans l'identification des nombreuses citations de l'œuvre m'a permis de résoudre des difficultés ponctuelles. Là encore, Catherine Gaullier-Bougassas, en annotant précisément mes pages, m'a donné la possibilité d'améliorer considérablement cet appareil critique.

Mon introduction littéraire enfin, relativement brève, devait tenir compte de la présentation générale de Catherine Gaullier-Bougassas qui ouvre notre édition en sept volumes. Pour éviter trop de redites, j'y fais un grand nombre de renvois – sans pouvoir encore en référencer les pages de manière précise –, en rendant compte essentiellement de la spécificité du livre auquel je me serai consacrée.

b. Brève présentation de La Bouquechardière

Jean de Courcy, « chevalier normant plain de jours et vuidé de jennesce » (prologue général, fol. 1 r), achève sa longue compilation d'histoire ancienne « en l'an de grace mil .iiii^c xxii. » (*explicit*, fol. 377 r). Elle a connu un bref mais large succès, qu'atteste le nombre important de ses manuscrits, concentrés sur trois décennies. Notons qu'il est également l'auteur d'un songe allégorique de plus de 40 000 vers, le *Chemin de Vaillance*.

La Bouquechardière, contrairement aux histoires universelles auxquelles elle est apparentée, privilégie l'histoire de la Grèce ancienne, ce qui amène l'auteur à raconter au livre IV les guerres médiques. Il remonte pour ce faire à l'histoire de ceux qui peuplaient à l'origine les territoires perses, les Assyriens, les Mèdes et les Babyloniens – depuis la fondation de Babylone par Nemrod puis l'histoire de Ninus et Sémiramis jusqu'à Nabuchodonosor – et relate également leurs affrontements avec les Hébreux.

La Bouquechardière présente l'autre originalité de moraliser systématiquement les événements qu'elle relate. Jean de Courcy commence ainsi chaque chapitre par une narration historique, habilement condensée – sans doute trop pour un lecteur moderne, qui n'a pas le même bagage culturel –, qu'il appelle son « principal traitié » (prologue général, fol. 1 v) et enchaîne avec un *exemplum*, anecdote édifiante souvent historique

ou biblique, dont il souligne l’analogie avec ce qui précède, et qui est le plus souvent introduite par « ainsi comme ». Ce deuxième temps de son récit présente une

mise en perspective de personnages et de strates temporelles qui permettent de réintégrer des pans entiers de l’Histoire que ne relate pas *La Bouquechardière* dans son « principal traité » : la glose induit un autre principe d’organisation de la matière historique, qui se substitue à l’évocation à la fois chronologique et synchronique des histoires universelles¹⁷³.

Il conclut enfin chaque chapitre par un commentaire moralisé, s’appuyant sur de nombreuses citations scripturaires ou philosophiques, et applique les techniques de l’exégèse biblique à un matériau historique. Il y fustige les péchés capitaux, en particulier la luxure et l’orgueil, relisant l’histoire dans une perspective eschatologique. C’est dans cette leçon de moraliste que s’affirme l’art oratoire de Jean de Courcy, qui emprunte à la rhétorique de la prédication.

Le texte édité fait clairement apparaître ces trois temps du récit grâce à des paragraphes systématiques, bien que les copistes ne séparent jamais ces trois phases, étroitement liées. Cette tripartition se retrouve dans notre appareil critique. Notre édition est en effet accompagnée de notes érudites regroupées en fin de volume (p. 219-290) et dont l’une des fonctions est d’indiquer les sources de Jean de Courcy, chapitre par chapitre. Or ces commentaires, qui pour plus de clarté commencent par attribuer un titre qui en résume le contenu, précisé le cas échéant par une date – par exemple « La bataille des Thermopyles (480 av. J.-C.) » –, sont eux-mêmes subdivisés en trois sections calquées sur la tripartition des chapitres. Je m’y suis efforcée de retrouver précisément les sources d’information de Jean de Courcy et leurs relais supposés, entreprise d’autant plus ardue que les textes n’en sont pas tous édités. On peut espérer que la parution des six livres de l’œuvre – annoncée pour 2020 – suscitera assez d’intérêt pour que d’autres médiévistes poursuivent l’enquête. Vient ensuite une partie intitulée « analogie », qui là encore repose en grande partie sur un travail d’identification des sources : recherche facile quand il s’agit d’un réemploi d’anecdotes célèbres, mais elles ne le sont pas toutes, Jean de Courcy étant loin de puiser dans un unique florilège. Enfin la dernière section du commentaire de chaque

¹⁷³ Catherine Gaullier-Bougassas, *La Bouquechardière*, livre I, « Introduction générale », Turnhout, Brepols, [2020], t. 1, [p. 64].

chapitre, intitulée « moralisation », consiste pour l'essentiel à identifier les citations d'autorités.

Sur le plan événementiel, notre compilateur s'inspire de nombreux devanciers, en particulier de l'*Histoire ancienne jusqu'à César*, de la *Chronique dite de Baudoin d'Avesnes* et du *Manuel de Philippe de Valois*, dont il démarque parfois les textes ou qu'il préfère le plus souvent adroitement recomposer. Mais les hypotextes de *La Bouquechardière* ne sont pas qu'historiques, les allusions et citations contenues dans le livre IV impressionnant par leur éclectisme – j'en dresse la liste dans mes pages introductives (p. 8-12). Elles témoignent de l'immense culture de ce laïc lettré qui a sans nul doute reçu une éducation soignée¹⁷⁴.

Jean de Courcy entrelace inlassablement ces textes, croise les témoignages, confronte ses sources et fait preuve d'un art consommé de la réécriture : c'est qu'il entend faire œuvre de vulgarisateur, pour expliquer « maintes obscurtez qui toutes sont pour nostre salut. Mais simples gens ne les pourroient entendre » (prologue général, fol. 2 r). Le chevalier accorde ainsi une importance capitale aux livres « bons et prouffitables » (ch. 11, l. 59), dont il souhaite sans doute que *La Bouquechardière* fasse partie.

Mais l'histoire ancienne que sa compilation rapporte ne se contente pas d'être un thesaurus d'*exempla vitae* à suivre ou à rejeter. Loin de se réduire à un passé édifiant et à un *tresor de sapience*, l'histoire glosée élève ses ambitions à la hauteur d'une visée sotériologique, dans l'espoir que son lecteur puisse « [faire] adresce en la divine gloire avec Dieu pardurablement » (I, ch. 55, l. 56), « tant que nous puissions en la fin aproucher devers le grant roy qui les autres justice en ses salles de exultacion » (I, ch. 61, l. 84-85).

c. Perspectives

L'édition du livre VI de *La Bouquechardière* est, comme je l'ai précisé plus haut, prise en charge par l'équipe tout entière. Je suis personnellement responsable de l'établissement du texte des chapitres 12 à 19. Cette transcription est achevée, avec ses corrections et variantes, tout comme la collation portant sur deux chapitres de ma

¹⁷⁴ Catherine Gaullier-Bougassas émet à ce sujet plusieurs hypothèses : voir son *Introduction générale*, *op. cit.*, [p. 21-23].

section pour établir les familles de manuscrits. Il me reste encore un important travail à fournir pour les glossaires et index, l'introduction grammaticale et les commentaires. Je peux néanmoins raisonnablement espérer en avoir terminé pour le début de l'année 2020.

2. Maugis d'Aigremont

Participer à l'édition de *La Bouquechardière* m'aura permis, je l'espère du moins, d'acquérir une certaine maîtrise du travail éditorial, et je vais pouvoir mettre ce récent savoir-faire au service de la geste de *Renaut de Montauban*, dont de nombreux manuscrits restent à ce jour sans édition.

Celui de ma mise en prose bourguignonne étant le moins connu de tous, je me suis donné pour objectif d'en procurer l'édition critique et de donner ainsi définitivement tort à Georges Doutrepoint, qui fut le « père fondateur » des études sur les mises en prose sans pour autant être toujours sensible à leurs qualités, lui qui déclarait :

On n'ignore pas qu'au XV^e siècle la prose coule avec une abondance qui n'a souvent d'égale que son insignifiance ou son manque de ton et de coloris. À cet égard, David Aubert est de son siècle et il l'est aussi quand il compile avec plus de bonne volonté que d'entendement¹⁷⁵.

Cette version, réalisée à la demande de Jean V de Créquy, a été éditée dans sa toute dernière partie grâce à Philippe Verelst, qui a consacré l'essentiel de sa carrière à la version longue du *Renaut*, en vers et en prose. Deux thèses portent également sur l'édition de cette prose. La première, sous la direction de Danielle Quérueu, est l'œuvre d'Émeline Sintès-Gianlupi, qui a édité le manuscrit Arsenal 5073, c'est-à-dire le livre II (le « *Renaut propre* »). Elle a été soutenue à l'Université de Reims en 2014 mais ne semble malheureusement pas pouvoir être publiée en l'état.

La seconde, de Michaëla Bjuggfalt¹⁷⁶, qui travaille sous la direction de Marie-Madeleine Castellani, est en cours depuis 2014, et s'intitule *Édition parallèle numérique et structurée des manuscrits BnF 19174 - BnF 19176 et Arsenal 5073-5075*.

¹⁷⁵ Georges Doutrepoint, *La Littérature française à la cour de Bourgogne*, op. cit., p. 43.

¹⁷⁶ C'est pour moi une grande satisfaction de voir s'engager dans cette voie une de mes étudiantes, dont j'avais dirigé le mémoire de master 1 en 2011-12.

J'ai pour ma part décidé d'entreprendre la transcription du premier livre, consacré à Maugis d'Aigremont et que j'intitulerai donc comme tel, même si le titre unique de l'ensemble de la prose est bien *Regnault de Montauban*.

a. Bilan

Avant de me lancer dans cette édition, il m'appartenait d'en choisir le manuscrit de base. Nous avons trois représentants de cette partie de la prose bourguignonne, BnF, Arsenal 5072 (*Am*), qui passe pour être une copie de David Aubert, BnF fr. 19173 (*Lf*) et le manuscrit de Pommersfelden (*Pm*). J'ai raconté en avant-propos comment, grâce à Nadine Henrard – que je voudrais encore une fois chaleureusement remercier ici –, j'ai pu disposer de la copie du ms *Pm*, réalisée en 1980 par Jacques Thomas, copie d'autant plus précieuse que les clichés de l'IRHT sont devenus illisibles et que le manuscrit, récemment vendu, n'est plus consultable.

Philippe Verelst a choisi, pour la partie *Mabrien*, d'éditer le manuscrit *Lf*, copié sur papier, et qu'il pense être une copie d'atelier « qui laisse supposer qu'il a servi de modèles aux autres manuscrits¹⁷⁷ » :

Moins luxueux [que *Am*], quoique d'un aspect assez soigné et d'une mise en page relativement régulière, [*Lf*] a tout l'air d'être une copie d'atelier et c'est essentiellement pour cette raison que je l'ai pris comme manuscrit de base pour mon édition¹⁷⁸.

Sur des critères philologiques faisant clairement apparaître le travail de modernisation de la langue, il me semble pouvoir être en mesure de prouver que le manuscrit Ars 5072 représente au contraire l'état le plus ancien du texte. Pour ce faire, j'ai effectué une collation portant sur cinq chapitres (d'un texte en comportant cinquante). Le manuscrit *Am* me semble de plus un témoin sûr, comportant dans mon sondage moins d'erreurs que *Lf*. S'ajoutent à ces critères textuels des critères externes non philologiques : nous sommes très bien documentés sur le manuscrit *Am*, dont la notoriété de nos jours est considérable, eu égard à sa très belle facture, à la qualité esthétique de sa transcription et à la magnificence de ses miniatures dues au talent de Loyset Liédet. J'ai donc choisi le manuscrit de l'Arsenal comme manuscrit de base.

¹⁷⁷ Philippe Verelst, *Mabrien*, *op. cit.*, p. 34.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 26.

b. Perspectives

À ce jour, j'ai retranscrit les cinquante chapitres du manuscrit Ars 5072, avec ses variantes. Il me reste sur cette première base un travail considérable de contrôle à effectuer, ainsi que la rédaction de l'introduction littéraire et grammaticale, le glossaire, l'index et les locutions proverbiales.

La multiplication de proverbes et affirmations sentencieuses sous forme de distiques (*en deus petis vers rimés*) me conduira sans doute à rédiger un article sur ce sujet, qui reste pour le moment très virtuel.

3. Projets de recherche collectifs

Je collabore depuis 2014 au projet de recherche international LIMIA (Littérature d'Inspiration Médiévale dans les Imprimés Anciens), groupe de travail formé à l'initiative des Universités de Lille, Milan, Liège et du Littoral et qui associe une quinzaine de médiévistes (littéraires, éditeurs de textes, historiens et historiens du livre) dont Catherine Gaullier-Bougassas, Nadine Henrard et Maria Colombo Timelli. La finalité du LIMIA est d'étudier le rôle joué par les imprimeurs, entre la fin du XV^e et le milieu du XVI^e siècle, dans la connaissance, la transmission et la diffusion de la littérature française d'inspiration médiévale autrefois consignée sous une forme manuscrite. La démarche consiste, à partir d'un corpus médiéval, à réfléchir au devenir de ces textes et à leur circulation. Ces travaux devraient paraître sous la forme de notices inédites rassemblées au sein d'un répertoire.

CONCLUSION

L'exposé qui précède aura, je l'espère, répondu à l'exigence majeure d'une synthèse d'habilitation à diriger des recherches : montrer la cohérence et la logique de mon parcours scientifique. Il reste toutefois à mettre en relief les compétences qu'il me semble avoir acquises et qui pourraient m'autoriser à encadrer désormais des recherches. Abandonnant ma réserve naturelle mais sans abuser de l'épidictique, j'aimerais en outre souligner les résultats qui à mes yeux, distinguent mes recherches. Alors peut-être serai-je en mesure de répondre à cette ultime question : quelle sorte de médiéviste suis-je ?

Un simple coup d'œil sur la liste de mes publications permet de le constater : la fillette des bords de Meuse que faisait rêver la légende des quatre fils Aymon dans la collection des « Contes et légendes » de Nathan est devenue surtout une spécialiste du corpus rinaldien, un corpus que mes recherches auront embrassé dans toute son extension (à l'exception des branches étrangères). Depuis mes premiers défrichages, il y a trente-quatre ans en master, jusqu'à mon édition de *Maugis* en préparation, je me serai ainsi vouée presque tout entière à cette épopée, et elle le valait bien, si l'on songe à sa fortune éditoriale sans égale. Et si ma monographie porte sur les réécritures de *Renaut de Montauban* plus que sur l'œuvre du XII^e siècle, ma préoccupation permanente n'en demeure pas moins, dans l'esprit de l'école de Constance, d'éclairer le texte médiéval à la lumière de ses adaptations successives, toutes révélatrices des richesses en devenir de la geste primitive.

Cela étant, je me garderai bien de me présenter comme la spécialiste de *Renaut de Montauban*. Danielle Quérue, il y a vingt-cinq ans, avait rassemblé pour son colloque à Reims sur les *Quatre Fils Aymon* plus de vingt médiévistes, tous plus compétents les uns que les autres, et aujourd'hui encore des thèses sont en cours qui renouvellent le corps des « rinaldologues ». Aussi, à bien y réfléchir, l'originalité de mon parcours serait plutôt d'avoir fait les choses à l'envers. Au fond, tout a commencé par l'ascension du rocher schisteux de Château-Regnault par l'écolière rêveuse que j'étais : c'est à partir des reliques supposées des fabuleux chevaliers que j'en suis

venue aux textes. C'est en partant de l'imaginaire collectif que je suis remontée peu à peu aux sources écrites – abrégé illustré pour la jeunesse, livret bleu découvert par hasard sur un marché aux puces. La fin avant le début ; les éditions les plus récentes avant les plus anciennes ; les réécritures avant l'original ; les romans avant l'épopée ; les imprimés avant les manuscrits ; la prose avant les vers ; le français moderne avant l'ancien français : j'aurai tout fait à l'envers. Ce parcours d'aval en amont a du moins sa logique : il m'aura ainsi fallu cinquante ans pour passer de la lecture à l'écriture – entendons : à la transcription d'un fragment du cycle rinaldien (*Maugis*).

Pour paradoxal qu'il soit, ce trajet régressif a eu quelques avantages. En me lançant témérairement, à vingt-trois ans, dans l'étude de la foisonnante postérité rinaldienne, je n'avais pas conscience de participer à une réorientation encore balbutiante des études médiévales. À l'époque, c'était au siècle dernier, le défi était double : philologique d'abord, puisque personne n'avait encore dressé l'arbre généalogique de la descendance prolifique de *Renaut de Montauban* (et je suis assez contente d'avoir pu défricher ce maquis) ; à cette difficulté d'histoire littéraire relative à l'arborescence des textes dérivés s'ajoutait un défi méthodologique : à quels outils épistémologiques recourir pour dépasser une approche purement descriptive de l'histoire des remaniements ? Traduit depuis peu en français (1978), l'ouvrage désormais classique de Hans Robert Jauss me fournit une armature théorique d'autant plus stimulante qu'elle se formulait elle-même de façon programmatique (*Pour une esthétique de la réception*), encourageant en quelque sorte de jeunes chercheurs à en éprouver la validité ou du moins la capacité opératoire. Or, avec le recul, je crois pouvoir affirmer que le choix de cette méthodologie fut assez heureux, le cas des quatre fils Aymon offrant une illustration quasi idéale du modèle, une sorte de paradigme des assertions théoriques du professeur de Constance : non seulement je n'ai pas eu à regretter cette orientation méthodologique pour ma thèse, mais j'ai été amenée à y recourir de nouveau dans mes études plus ponctuelles, toutes les fois qu'un infléchissement thématique, dramatique ou tonal m'a paru appelé, dans telle réécriture, par l'évolution des goûts du public et surtout par l'hétérogénéité sociale des lectorats visés.

Enfin, aussi efficient qu'il ait été, ce recours à « l'esthétique de la réception » mérite d'autant plus d'être relevé que les propositions de Jauss, en dépit de leur

retentissement à l'époque, n'ont guère connu de postérité, sauf peut-être chez les comparatistes. Pour un bilan sur ce sujet, je renvoie à la *Revue germanique internationale*¹⁷⁹ qui montre que la méthode proposée en 1967 s'est heurtée à des difficultés pratiques et qu'en somme elle n'a guère été appliquée. Les spécialistes de la réception se sont assez vite réorientés vers une sociologie plus classique dont Bourdieu est la référence plus que Jauss.

Épistémologiquement, une autre spécificité de mes recherches qui me rapproche des romanistes allemands – et que je ne mesure, là aussi, qu'après coup – est qu'en abordant *Renaut de Montauban* par sa descendance j'ai été amenée à travailler sur la longue durée : aucune autre chanson de geste, je l'ai rappelé, n'ayant cessé d'être diffusée sans interruption jusqu'à nos jours¹⁸⁰, je fus d'abord une médiéviste paradoxale dont la thèse débutait en 1483 pour s'arrêter l'année de sa soutenance (1999), une médiéviste sans Moyen Âge en quelque sorte. Cependant cette entrée dans le Moyen Âge par la fin et la nécessité d'embrasser un corpus pluriséculaire m'ont permis d'acquérir une connaissance de l'imaginaire épique aux époques modernes et contemporaines. Cette extension diachronique de mes travaux – utile, me semble-t-il, pour qui prétend diriger les recherches d'autrui – s'est doublée d'une ouverture non moins nécessaire à la diversité générique, illustrée par la postérité rinaldienne : du vers à la prose, de l'épopée au roman et au théâtre, cette malléabilité générique du texte initial m'a conduite à affirmer mes compétences de littéraire au-delà du seul répertoire épique.

Faut-il multiplier ici les paradoxes ? Un autre constat piquant auquel m'oblige ce regard rétrospectif qu'on me demande de jeter ici sur trente ans de recherche est que je présente aujourd'hui comme principale pièce de mon dossier un ouvrage qui ne reflète guère l'orientation générale de mon travail antérieur. Comme je l'ai exposé

¹⁷⁹ Isabelle Kalinowski, « Hans Robert Jauss et l'esthétique de la réception », *Revue germanique internationale*, 8, 1997, p. 151-172. Pour une vue plus détaillée des objections, voir Elrud Ibsch, « La réception littéraire » (trad. de l'allemand par Daniel Malbert), dans Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema et Eva Kushner (dir.), *Théorie littéraire : problèmes et perspectives*, Paris, PUF, 1989 p. 248-271 ; Manon Brunet, « Pour une esthétique de la production de la réception », *Études françaises*, 19-3, 1983, p. 65-82. Voir aussi Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, p. 258-259.

¹⁸⁰ Parmi les exemples les plus récents et les plus ludiques de cette vitalité, on relèvera aujourd'hui un récent livre pour la jeunesse, *Mystère à Montessor* (*op. cit.*), où les héros, qui se retrouvent à l'époque de Charlemagne, doivent déjouer de nombreux pièges dans le château des Quatre Fils Aymon, ou encore un *escape game* à Termonde (entrée 20 €), jeu d'évasion où « il faut sauver Bayard de la noyade »...

dans la présente synthèse, je suis venue tardivement à l'édition. Bien que formée à la rude école des grammaires grecque et latine, j'ai pendant longtemps abordé le corpus médiéval en littéraire. Je serais tentée d'y voir l'effet, non d'une nature – car chacun, spontanément, s'intéresse d'abord aux contenus –, mais de ma génération. J'ai en effet commencé mes études à une époque – à la charnière des années 1970-1980 – où Genette y jouissait d'un prestige incontesté. Autrement dit, j'ai été formée à l'école poéticienne, alors quasi hégémonique. C'est pourquoi d'ailleurs certains de mes travaux se ressentent d'un certain formalisme (étude de la segmentation textuelle, paratextes) et recourent à des notions – transmodalisation – dont la technicité peut apparaître aujourd'hui datée. Dans l'ensemble, j'estime cependant avoir évité les écueils d'une approche abusivement formaliste. Si j'affectionne les études de composition, c'est toujours dans l'esprit d'une poétique dynamique, non pas taxinomique mais fonctionnelle, c'est-à-dire qui s'efforce de relier toute remarque sur la conjointure du texte à ses effets – dramatiques ou sémantiques. Il m'arrive assez souvent, de même, de justifier telle orientation d'un remaniement par des motifs purement littéraires – par exemple le goût du romanesque ou du pittoresque –, plutôt que par des raisons historiques ou idéologiques.

Ce souci de ne jamais dissocier les procédés de leur visée stylistique s'observe, réciproquement, dans mes travaux apparemment thématiques. S'il m'est arrivé à plusieurs reprises d'étudier un motif – la révolte, la couronne, la grâce, la mort du héros –, c'est avec la volonté résolue d'éviter ce thématisme qui est le défaut inversé du formalisme, démarches bancales qui reviennent toutes deux à séparer le matériau fictionnel de ses moyens d'expression.

Au demeurant, si je ne peux nier avoir subi, comme toute ma génération, l'influence de Genette, il me semble que mon approche littéraire porte la marque de la génération précédente, celle d'un Jean Rousset ou d'un Gaëtan Picon, pour laquelle toute mise en forme d'un univers fictionnel était nécessairement l'expression d'un rapport au monde. Pour cette école préformaliste, « le style [...] est une question non de technique mais de vision¹⁸¹ », selon le mot de Marcel Proust dans *Le Temps retrouvé*. Mon analyse des comparaisons dans la prose bourguignonne, par exemple,

¹⁸¹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Jean-Yves Tadié (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, 1989, p. 474.

renvoie en définitive à une « nouvelle conception du monde, qui apparaît plus familier, désublimé » (p. 39). De même, je me suis efforcée de montrer que l'application méthodique d'une logique temporelle-causale dans les mises en prose reflète les progrès du rationalisme. Sur ce plan, mon principal résultat, selon moi, est d'avoir établi à plusieurs reprises que la mise en prose, loin de se réduire à des questions techniques, ni même esthétiques, est inséparable d'un changement de registre, lequel traduit lui-même un changement d'univers : c'est le passage d'un idéal poétique, teinté de merveilleux et volontiers sublime, à une conception du monde désublimée et véritablement prosaïque. De façon générale, une approche authentiquement littéraire me semble d'ailleurs devoir s'appuyer presque toujours sur une étude des registres, qui sont à la fois le moyen compositionnel de styliser une narration et le socle de toute vision du monde.

S'agissant d'œuvres souvent anonymes, ou d'attribution incertaine, altérées de surcroît par d'évidents démarquages qui en affaiblissent la valeur littéraire, cette notion de vision du monde ne saurait toutefois être conçue, de façon moderne, comme la singularité d'un regard inaliénable, gage de valeur de l'expression artistique. En vérité, il s'agit plutôt de mettre en évidence des mentalités qui, en tant que telles, sont labiles, étant fondées sur les fluctuations sociales comme sur l'évolution des croyances et des sensibilités esthétiques. Une telle recontextualisation des réécritures postmédiévales du corpus épique invite du reste à réexaminer sans a priori la question souvent hâtivement traitée de la valeur esthétique des mises en prose.

À la fin de ma monographie, je me suis risquée à relier la fortune éditoriale des *Quatre Fils Aymon* à un invariant anthropologique. Comment savoir ? Il m'a paru depuis moins aventureux de rapporter l'évolution des réécritures à la diversité ethnologique et à la mutabilité des imaginaires collectifs ; à cet égard, il me semble, avec les *Quatre Fils Aymon*, avoir fait la démonstration d'une dynamique qui, en matière de représentations communes, ne se fait pas dans un seul sens, qui serait celui de la diffusion d'une littérature écrite dans l'imaginaire social. Il est remarquable en effet d'observer que les légendes non écrites, courant comme une rivière souterraine, ont fini par imposer leurs motifs, comme autant de résurgences, aux réécritures tardives – ainsi le thème populaire de la monture unique des quatre fils Aymon.

En renonçant à un modèle herméneutique fondé sur l'idée d'une nature humaine anthropologique, j'ai ainsi été conduite à mettre en évidence le caractère évolutif des représentations collectives et des goûts littéraires. À ce titre, bon nombre de mes publications relèvent d'une histoire culturelle, aboutissement logique d'une recherche axée à l'origine sur le best-seller du corpus épique. Mais cette contextualisation ne pouvait se limiter aux seules croyances. Aussi ai-je recours de manière non systématique, pour ne pas dire empirique, à ce que les historiens (en parlant de la toponymie ou de l'épigraphe) appellent les « sciences annexes », me référant ponctuellement, pour expliquer l'évolution du corpus rinaldien, à l'histoire événementielle, à l'histoire politique, à l'histoire des idées et au droit. Puisqu'il m'appartient de faire ici ce bilan de mes compétences en une sorte d'« auto-évaluation », je dirai donc qu'en dépit de ce recours occasionnel aux sciences sociales – ethnologie, histoire, histoire culturelle – je suis avant tout une littéraire, et même une poéticienne soucieuse d'expliquer les œuvres médiévales dans la dynamique de leur composition et de leurs effets.

Il reste qu'il n'est pas de médiéviste véritable qui ne soit aussi un philologue. C'est justement à mes yeux le sens de cette habilitation à diriger des recherches à laquelle je suis aujourd'hui candidate que de me voir reconnaître des compétences que ma thèse, soutenue il y a vingt ans, ne permettait pas de valider : le savoir-faire éditorial, l'érudition indispensable à l'élaboration de tout appareil critique, la maîtrise d'une histoire littéraire « à l'ancienne » – capable d'établir les filiations textuelles, au-delà d'une simple « critique des sources » –, enfin des connaissances linguistiques étayées sur trente ans d'enseignement de l'ancien français.

Si je suis bien consciente d'avoir encore beaucoup à apprendre, du moins ai-je la conviction d'avoir acquis, à la faveur d'un travail d'équipe digne d'un laboratoire de sciences dures, des compétences philologiques dont j'étais jusqu'ici dépourvue et que je vais pouvoir désormais réinvestir dans de nouveaux projets éditoriaux.

Encore n'y a-t-il là rien de bien original. J'en arrive donc à cette ultime question de savoir quelle sorte de médiéviste je suis. Au-delà des considérations méthodologiques qui précèdent, il me semble, à considérer rétrospectivement ma carrière, non seulement de chercheuse mais d'enseignante, que ma préoccupation constante aura été de rendre vivante la littérature médiévale. J'ai depuis longtemps la

conviction que nous ne sommes pas coupés de nos racines médiévale et que le Moyen Âge est peut-être même la substance de notre patrimoine culturel. L'essentiel, comme enseignante d'abord, a toujours été pour moi d'amener les étudiants à se passionner pour le Moyen Âge, sa littérature et même sa langue – rude défi ! Mais, comme chercheuse aussi, je me suis gardée de l'érudition sèche, me méfiant des textes devenus lettre morte : est-ce donc un hasard si j'ai choisi de me vouer à l'étude d'une œuvre médiévale qui n'a jamais cessé de vivre dans notre imaginaire commun ? Ma préoccupation constante depuis 1986 n'a-t-elle pas été d'expliquer les causes d'une pérennité aussi exceptionnelle ? Au fond, si je suis venue si tard à l'édition, n'est-ce pas par crainte de n'être qu'un rat de bibliothèque insoucieux de relier ses lectures parchemineuses à l'expérience commune ? Et mon séminaire conjoint avec Marie-Madeleine Castellani ne s'intitulait-il pas « Rémanences du Moyen Âge », avec pour objectif affiché de rattacher ce monde lointain à la culture des étudiants et aux représentations d'aujourd'hui ?

Cet objectif a-t-il été atteint ? Il ne m'appartient pas d'en juger, mais seulement de souhaiter être en mesure, désormais, de partager ma passion, non seulement comme enseignante, mais en encadrant les travaux de recherches des médiévistes de demain.

TABLE DES MATIÈRES

STRUCTURATION DU DOSSIER.....	3
AVANT-PROPOS	4
I. LA RÉVOLTE ÉPIQUE	8
1. « Qui son segnor guerroie il ne fet pas reson [...] »	8
2. « [...] et s'il crie merci ja n'en avra pardon ».....	13
3. « Le fort roi couronné »	16
4. « <i>Non furtum facies</i> ».....	19
II. « PROSER ET TRANSLATER »	24
1. Les familles de manuscrits	24
2. Des jugements sévères	28
3. Créer en prose	31
a. La composition de la prose bourguignonne	33
b. Un changement d'univers et de mentalités	37
c. L'évolution des références culturelles	40
III. HÉRITAGE ET ADAPTATIONS.....	46
1. « Le sens des livres est devant eux »	46
2. La fortune posthume de <i>Renaut de Montauban</i>	48
a. Une riche descendance	49
b. Une forte inertie	51
3. « Chy fine la matere de Regnault le baron » : de Renaut aux quatre frères.....	53
4. Paratexte et structure.....	56
a. Propos liminaires et bonnes intentions.....	56
b. La composition.....	59
5. La geste des rebelles.....	61
a. Le « casus belli ».....	61
b. Charlemagne, grandeur et décadence.....	64
c. Grandeur de l'insoumission	68
6. Les auxiliaires.....	70
a. Les personnages féminins : un surcroît de romanesque ?	70

b. « Chevauchans et seans tous quatre sur ung cheval » : quand la légende réinvestit le texte	74
7. Relectures régionalistes.....	82
8. La mort du héros : « ceste histoire est en divers escriptz diversement entendue ».....	86
IV. ÉDITION, BILAN ET PERSPECTIVES	91
1. <i>La Bouquechardière</i> de Jean de Courcy	91
a. Travail d'équipe et travail personnel.....	92
b. Brève présentation de <i>La Bouquechardière</i>	95
c. Perspectives.....	97
2. <i>Maugis d'Aigremont</i>	98
a. Bilan	99
b. Perspectives	100
3. Projets de recherche collectifs.....	100
CONCLUSION.....	101
TABLE DES MATIÈRES	108