



Babel
Littératures plurielles

16 | 2007
La mise en recueil des textes médiévaux

Roman contre roman dans l'organisation du manuscrit du Vatican, Regina Latina 1725

Francis Gingras



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/babel/692>

DOI : 10.4000/babel.692

ISSN : 2263-4746

Éditeur

Université de Toulon

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2007

Pagination : 61-80

ISSN : 1277-7897

Ce document vous est offert par Bibliothèques de l'Université de Montréal



Référence électronique

Francis Gingras, « Roman contre roman dans l'organisation du manuscrit du Vatican, Regina Latina 1725 », *Babel* [En ligne], 16 | 2007, mis en ligne le 01 août 2012, consulté le 14 février 2024. URL : <http://journals.openedition.org/babel/692> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/babel.692>

Ce document a été généré automatiquement le 16 février 2023.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Roman contre roman dans l'organisation du manuscrit du Vatican, Regina Latina 1725

Francis Gingras

- 1 Le fait de pouvoir lire Chrétien de Troyes en livre de poche, ou même en Pléiade, tend à en rendre la lecture presque en tous points comparable à celle des romans de Flaubert ou de Proust. Dans la mouvance structuraliste et post-structuraliste, la critique a reconnu la singularité de la poétique médiévale, mais pour mieux y déceler l'universalité du mouvement métatextuel qui fait qu'un texte serait toujours une réflexion sur la nature même du geste d'écriture. Cette concentration sur le texte – et rien que le texte – rend le parallèle avec les littératures modernes et contemporaines d'autant plus naturel qu'elle concorde avec “la mort de l'auteur”, ce qui laisserait la critique avec les mêmes armes devant un texte anonyme du XII^e siècle ou un roman de Marguerite Duras.
- 2 Cette reconnaissance de la littérarité du texte médiéval était sans doute bienvenue, ne serait-ce que pour tempérer l'importante tradition philologique qui tendait souvent à le rabaisser au rang de simple document linguistique. À l'opposé, la “textualisation” de la littérature médiévale a entraîné une certaine décontextualisation, moins en ce qui concerne le contexte socio-historique (toujours assez bien représenté par la critique érudite) qu'en ce qui a trait à la réalité matérielle de l'écriture et de la lecture au Moyen Âge. Paul Zumthor, qui entourait la notion de « littérature » médiévale de guillemets prudents, a certes beaucoup insisté sur la vocalité, partie intégrante de la performance du texte au Moyen Âge¹. Mais, de son propre aveu, cet aspect essentiel de la poétique médiévale concerne beaucoup moins le roman, genre émergeant précisément avec l'essor de la « littérature » à laquelle il emprunte son nom.
- 3 Bien qu'il se prête encore dans de nombreux cas à la lecture à voix haute et même en petits groupes, le roman médiéval ne fait toutefois pas l'objet d'une “performance” comparable à celle qui entoure la transmission de la chanson de geste ou de la poésie lyrique. Dès son auto-désignation comme forme narrative singulière au milieu du XII^e

siècle, le roman suppose moins un rapport particulier au corps et à la théâtralité qu'une relation nouvelle avec l'objet-livre. Les illustrations, qui se multiplient dans les manuscrits de romans du XIII^e siècle, sont autant d'indices d'une certaine privatisation de la lecture. La séparation des mots, qui se généralise en français après 1200, et l'apparition de consonnes quiescentes, qui permettent la discrimination visuelle entre des lexèmes voisins, favorisent l'expansion de la lecture visuelle solitaire². Avec les romans que l'on dit "courtois", l'aristocratie laïque accède progressivement à la lecture silencieuse et privée qui s'était développée dans les ordres monastiques dès le VI^e siècle.

- 4 Ce n'est donc pas à travers les indices d'oralité qu'il faudrait tenter de recontextualiser la réception du roman médiéval, mais plutôt en revenant aux manuscrits qui ont transmis ces textes établis aujourd'hui par des éditeurs scientifiques. Le choix du terme est significatif : l'édition critique *établit* le texte que nous lisons, c'est-à-dire qu'elle donne à lire un texte sûr (le plus souvent), mais aussi fixé, voire figé si le lecteur ne met pas à profit ces importants témoignages de la "mouvance" que sont les variantes textuelles, rejetées généralement dans les zones arides de l'apparat critique³. Il faut cependant s'avancer dans ces lieux apparemment peu amènes pour s'apercevoir qu'ils n'ont finalement rien de désertiques – bien au contraire. Entre le roman médiéval et le lecteur, s'interpose non seulement l'auteur (qu'on peut bien choisir de mettre entre parenthèses au profit du texte qu'il a laissé), mais aussi le scribe qui, le premier, a joué un rôle éditorial en amendant le texte selon son bon vouloir⁴. Lire un roman médiéval implique donc la reconnaissance de cette première lecture par le scribe, ce qui suppose une autre relation avec un texte construit non seulement sur les strates de la "genèse" auctoriale, mais aussi sur la multiplication des interventions de lecteurs-écrivains.
- 5 Parmi les choix éditoriaux des scribes médiévaux, il faut compter l'organisation des *codices*, ces livres formés de feuilles pliées et assemblées en cahiers cousus⁵. Assez souvent, les *codices* sont des recueils de textes indépendants, mais copiés dans un même lieu et dans une même période par une ou plusieurs personnes. L'homogénéité dans la copie du recueil – qui se signale par des caractéristiques propres à un atelier et par la contemporanéité des mains d'écriture – repose souvent sur le choix de la matière ; le recueil est organisé autour d'un même sujet et forme à terme un "cycle" centré sur un personnage épique (Guillaume d'Orange, par exemple) ou romanesque (Lancelot et Tristan, notamment). D'autres recueils s'organisent suivant une trame historique, comme le manuscrit de Paris, BnF, fr. 60, qui donne dans l'ordre chronologique de l'action les différents romans antiques (du *Roman de Thèbes* à l'*Énéas*, en passant par le *Roman de Troie*) ou le manuscrit de Paris, BnF, fr. 1450, où les romans de Chrétien de Troyes sont intercalés dans *Le Roman de Brut* au moment précis où Wace mentionne les nombreuses "fables" qu'ont inspirées les années de paix du règne d'Arthur⁶.
- 6 On voit bientôt apparaître des manuscrits organisés autour de l'œuvre d'un auteur : la fameuse copie de Guiot (Paris, BnF, fr. 794) ou le manuscrit de Paris, BnF, fr. 12560 pour Chrétien de Troyes, ou encore les manuscrits d'auteurs organisés autour de l'œuvre d'Adenet le Roi. La pratique se généralise avec les manuscrits du *Roman de la Rose* et contribue largement à la transformation du poète en écrivain, comme l'a jadis montré Sylvia Huot à partir des compilations des œuvres de Guillaume de Machaut et de Jean Froissart⁷.
- 7 Un même objet littéraire peut aussi servir de principe organisateur, comme c'est le cas avec le Graal qui est à l'origine de recueils qui réunissent le roman (inachevé) de

Chrétien de Troyes et ses continuations. Ainsi, huit des treize manuscrits qui ont conservé le *Conte du Graal* avec d'autres textes sont des recueils exclusivement centrés sur le Graal⁸. À côté des deux manuscrits où l'œuvre est regroupée avec les autres romans de Chrétien de Troyes (Paris, BnF, fr. 794 et 1450), le manuscrit de Londres (Arundel 14) inscrit le roman dans un contexte britanno-anglais très marqué où l'histoire le dispute à la légende (ainsi le *Lai d'Haveloc* suit-il l'*Estoire des Engleis*, comme le *Conte du Graal* succède à la *Lignee des Bretons et des Engleis* dans un manuscrit ouvert par *Le Roman de Brut*). Seul le manuscrit de Berne (Burgerbibliothek 354) transcrit le *Conte du Graal* dans un contexte qui n'est unifié ni par la matière, ni par l'auteur⁹.

- 8 On pourrait multiplier les exemples avec le roman en prose en s'appuyant sur les manuscrits du cycle du *Lancelot-Graal*, les 48 manuscrits cycliques du *Tristan* en prose, sans compter la compilation de Rusticien de Pise, ou même les 65 manuscrits de l'*Histoire ancienne jusqu'à César*. Il existe à l'évidence des principes d'organisation au moment de procéder à la mise en recueil de textes vernaculaires et cette organisation répond largement à des questions de frontières génériques définies en termes de forme et de matière. Ainsi, au nombre des manuscrits apparemment mixtes du point de vue générique, on trouve des cas où le *Roman d'Alexandre* est associé à des chansons de geste (comme les manuscrits de Paris, BnF, fr. 368 et 786) ; or ce texte que nous appelons *roman* présente, par sa facture même (la laisse d'alexandrins), une parenté certaine avec l'écriture épique. Le mélange des genres n'est peut-être pas aussi criant qu'il y paraît si l'on veut bien considérer le couplet d'octosyllabes comme un critère définitoire pour le roman du XII^e siècle.
- 9 De même, la cohabitation de l'isopet et du fabliau, qui pourrait sembler *a priori* un mariage contre-nature, se révèle une alliance tout à fait orthodoxe dès lors qu'on veut bien se souvenir de la part qu'occupe la moralité dans l'organisation narrative des fabliaux. Per Nykrog a, le premier, insisté sur cette dimension du fabliau qui le rapprochait, étymologiquement, de la fable¹⁰. Même si le lien entre la moralité et le contenu narratif d'un texte spécifique est souvent problématique, le contexte codicologique plus général, qui associe fables et fabliaux, donne la tonalité générale de l'ensemble ; le caractère exemplaire plus nettement affirmé des fables animalières se reflète ainsi sur des fabliaux *a priori* plus débridés, mais ramenés dans le giron d'une morale attendue avec la leçon conclusive.
- 10 D'autres manuscrits sont plus problématiques si l'on essaie d'expliquer les choix qui ont présidé à la mise en recueil. Le manuscrit de Chantilly, Condé 472, par exemple, qui est à l'évidence le produit d'un même atelier, réunit des romans de Chrétien de Troyes, des romans en vers du début du XIII^e siècle, le début d'un roman en prose, *Perlesvaus : le Haut Livre du Graal*, et quelques branches du *Roman de Renart*¹¹. De même, le manuscrit du Vatican, Regina Latina 1725, donne à la suite deux romans de Chrétien de Troyes (*Le Chevalier de la Charrette* et *Le Chevalier au Lion*), un roman qu'on a dit "réaliste", le *Guillaume de Dole* de Jean Renart, et un roman arthurien du XIII^e siècle, *Meraugis de Portlesquez*. En confrontant ces romans réunis par la mise en recueil, on se trouve au cœur même de la poétique du roman médiéval à sa naissance : c'est-à-dire que le roman se donne à lire comme une technique de contrepoint où les voix se répondent en reprenant le thème dans tous les sens, en opposant chant et contre-chant pour former un ensemble ultimement harmonieux.
- 11 Cette dynamique, particulièrement sensible dans la production romanesque au tournant des XII^e et XIII^e siècles, se pense en termes de filiation directe (avec les

diverses continuations), de rupture formelle (avec le développement du roman en prose) ou même d'opposition ludique (avec des romans en vers plus ou moins nettement parodiques). Ce dernier aspect fait parfois l'objet d'une certaine méfiance, les critiques contemporains craignant de plaquer une grille de lecture anachronique sur des textes dont les modes de réception semblent devoir nous échapper irrémédiablement. Cependant, l'organisation des recueils offre un accès intéressant au jeu de contrepoint que se livrent romans et antiromans, puisque des textes dont l'aspect parodique est assez net (*Meraugis de Portlesquez*, *La Vengeance Raguidel*, *Le Bel Inconnu*) côtoient dans les manuscrits des romans généralement perçus comme canoniques (*Le Chevalier au Lion*, *Le Chevalier de la Charrette*). La comparaison qu'induit la proximité matérielle dans le codex invite à repenser ce qu'ont déjà de ludique les romans de la première génération et de mieux entendre les effets d'échos intertextuels des romans en vers composés par ceux que l'on a appelés, peut-être un peu vite, les épigones de Chrétien de Troyes.

La cohabitation des anciens et des modernes

- 12 Les recueils qui ne sont unifiés ni par un sujet commun (le Graal et ses continuations, par exemple), ni par l'œuvre d'un seul auteur (le manuscrit de Londres, BL Harley 978, qui, dès le milieu du XIII^e siècle, réunit les œuvres complètes de Marie de France) peuvent donner l'impression d'une collection désordonnée où le lecteur trouve côte à côte tout et son contraire. Ainsi, en 130 feuillets, le manuscrit du Vatican donne à lire deux romans parmi les plus célèbres de Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette* (f. 1ra-43rb) et *Le Chevalier au Lion* (f. 34rc-68rb), et deux romans, *Guillaume de Dole* (f. 68rc-98rc) et *Meraugis de Portlesquez* (f. 98va-130vd), qui se présentent plus ou moins explicitement en écho à l'œuvre de Chrétien de Troyes.
- 13 Le premier, signé Jean Renart, propose clairement un roman « qui est une novele chose »¹², notamment en procédant à l'insertion de pièces lyriques dans le corps du texte. La nouveauté s'entend bien sûr par rapport à l'ensemble de la production en roman de la génération précédente (Jean Renart écrit entre 1200 et 1230), mais elle semble cibler plus particulièrement Chrétien de Troyes à travers l'épilogue qui revendique pour son œuvre la survie « tant com li siecles durera » (v. 5651), reprenant à son compte la boutade du prologue d'*Erec et Enide* où le bien nommé Chrétien se vantait que son œuvre resterait dans les mémoires « tant con durra crestiantez »¹³.
- 14 La présence tutélaire de Chrétien de Troyes se fait aussi de manière allusive au début du roman de Raoul de Houdenc qui vient clore le manuscrit du Vatican¹⁴. Son incipit met en scène la cour d'un personnage contemporain d'Arthur, mais qui n'est pas le roi Arthur :
- Ce fu li rois d'Escavalon
Qui fu plus biaux que Absalon,
Si com tesmoigne li *Greaus* (v. 5-7)
- 15 Le romancier reprend à son compte la comparaison – et la rime – entre le roi d'Escavalon et le bel Absalon et, fait rarissime, donne sa source, le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes (on trouve précisément la rime *Escavalon / Absalon* aux v. 4763-4764 du *Conte du Graal*¹⁵). De façon détournée, le manuscrit du Vatican se présente ainsi comme un diptyque qui met en relation deux romans de Chrétien de Troyes et deux romans qui s'écrivent subtilement en réponse au maître champenois¹⁶.

- 16 Le roman de Raoul de Houdenc multiplie aussi les jeux-partis et les occasions de *tenson* : la dispute de casuistique amoureuse entre Gervain et Méraugis (vaut-il mieux aimer une femme pour sa beauté ou pour sa courtoisie ?) lance le roman. Puis un nain camus a le dernier mot en proposant au sénéchal Keu – la mauvaise langue du royaume – un drôle de jeu-parti où l'alternative consiste à choisir entre le silence et la *tenso* (v. 1371-1375). Enfin, une croix de marbre fournit au chevalier errant l'ultime jeu-parti en l'intimant de choisir entre trois voies : la voie sans merci, la voie contre raison et la voie sans nom (v. 2717-2749). Le héros choisit l'inconnue, la voie sans nom, celle qui ne détermine pas à l'avance l'issue de l'aventure.
- 17 On sait que l'auteur médiéval évolue dans une société où le nom a une valeur ontologique, ce que la mère de Perceval résume en rappelant à son fils que par le nom, on connaît l'homme (*Conte du Graal*, v. 562). En choisissant la voie anonyme, Méraugis engage donc le récit dans des voies incertaines : celles du suspens où la nature de l'épreuve n'est pas déjà indiquée par le nom de la voie, du pont ou du passage, à la différence notamment des transparents *Pont sous Eve* et *Pont de l'Espee* qui balisaient les aventures du *Chevalier de la Charrette*, au début du recueil. Ce faisant, Méraugis se voit attribuer des qualités de lecteur (le narrateur le présente, au moment où il déchiffre l'inscription sur la croix, comme « cil qui bien lire savoit », v. 2714), qualités qui contrastent avec les piètres talents d'herméneute d'Yvain, par exemple, qui pénètre ingénument dans le pourtant clairement nommé Château de Pesme Aventure.
- 18 Contrairement à d'autres héros, Méraugis refuse les voies qui sont trop explicitement néfastes. Il préfère le beau risque de l'aventure anonyme aux voies sans merci (où l'une des valeurs cardinales de la chevalerie est abandonnée) et contre raison (où s'énonce clairement le retournement contre l'essence de la clergie). Le choix de Méraugis assimile le roman à un jeu de hasard entre clergie et chevalerie, où la méconnaissance du héros est garante de l'aventure et de ses rebondissements. Ainsi, alors qu'il se livre à un combat contre Gauvain (encore anonyme, mais dont la présence est suggérée par une indication temporelle où le lecteur, habitué aux conventions arthuriennes, reconnaît le privilège mythique de Gauvain¹⁷), Méraugis s'éloigne du combat et constate : « Or ne sai gié / Jouer. Li dé me sont changié » (v. 3050-3051). Engagé dans la voie sans nom ou face à un chevalier anonyme, le héros du roman est pris à un jeu où tous les retournements sont possibles.
- 19 Dans le cas qui nous occupe, le chevalier ira même littéralement jusqu'au travestissement puisque Méraugis ne trouve d'autre moyen de s'échapper de l'Île sans Nom – autre avatar de l'anonymat où conduisait la voie sans nom – que de s'« empopine[r] » (v. 3302) comme une femme. Le narrateur s'amuse à l'évidence avec cette histoire de travestissement où son héros est « plus acesmez qu'une popine » (v. 3303) ; il va même jusqu'à préciser que la tenue féminine portée par Méraugis « mout li avint / car il estoit bien fes et genz » (v. 3307-3308) !
- 20 À travers sa position de parangon de la chevalerie arthurienne, Gauvain est une cible de choix pour les critiques du roman arthurien et ses avanies contribuent largement à alimenter le “nouveau” roman en vers du début du XIII^e siècle, en insistant notamment sur sa propension à céder trop facilement aux charmes des « pucelles desconseillées ». Dans cet esprit, le manuscrit du Vatican résume, en une expression aux allures presque innocentes, le blason mondain du neveu d'Arthur. Après avoir donné à lire les exploits qui ont permis à Yvain de gagner son surnom de Chevalier au Lion, le manuscrit du Vatican désigne Gauvain, à travers le roman de Raoul de Houdenc, comme « le

chevalier as damoiselles » (v. 1318). La *Suite Huth* du *Merlin*, qui reprendra ce surnom dans un contexte nettement plus sérieux, sent d'ailleurs le besoin d'en expliquer l'origine : pour avoir tué une dame accidentellement, Gauvain s'est engagé à toujours venir en aide aux « pucelles desconseillées », le respect de son serment étant ainsi à l'origine de son surnom. Dans le contexte sérieux, téléologique, voire eschatologique, des romans du Graal, le titre de « chevaliers as demoiselles » appelle une explication. Raoul de Houdenc, lui, ne justifie pas l'octroi de ce surnom dont il est le premier à gratifier Gauvain et la suite de ses aventures laisse entrevoir l'ironie qui pointe dans cet écho dégradé au titre enviable de Chevalier au Lion.

- 21 L'intertextualité est ainsi constante entre les textes qui composent le recueil, mais elle ne se limite pas à la reprise d'éléments déjà copiés dans les feuillets précédents. Elle s'ouvre plus généralement à l'univers de référence des textes littéraires et s'ingénie à brouiller les pistes d'un classement trop hermétique entre matières et romanciers. Coincé dans le recueil entre le *Chevalier au Lion* et *Meraugis de Portlesgues*, qui explorent deux registres du roman arthurien, *Guillaume de Dole*, que l'histoire littéraire dissocie généralement du roman arthurien, propose pourtant sa « merveille tote droite » (l'arrivée de la belle Lidoine à la cour de l'empereur, v. 4687) comme une aventure inouïe depuis la Création, pas même « au tens le roi Artur » (v. 4681). De même, pour évoquer l'efficacité avec laquelle l'empereur fait lever ses troupes, le narrateur évoque une prouesse inédite depuis « le tens roi Marc » (v. 170). Le temps narratif de Jean Renart est donc moins en rupture qu'en décalage avec les autres temps romanesques puisqu'il prend d'abord le relais du temps tristanien (« puis le tens roi Marc ») avant de révoquer le temps arthurien à travers une merveille sans merveilleux (« neïs au tens le roi Artur »).
- 22 Le roman de Jean Renart va d'ailleurs mettre en scène de manière particulièrement éclatante l'influence qu'exerce la littérature vernaculaire ; d'abord à travers les insertions lyriques, où l'on trouve des références directes aux auteurs de son temps (notamment au poète et romancier Renaud de Beaujeu, v. 1451), mais aussi à travers des personnages de ménestrels dont l'un, précise-t-il, « conte ci de Perceval » (v. 1747) et l'autre « raconte de Rinceval » (v. 1748). L'auteur se dissocie alors de ces ménestrels pour revenir à « cil Guillames que nos disons » (v. 1750), avant de préciser que l'empereur le fait venir dans sa chambre pour lui demander de ses nouvelles, « non por oïr de Charlemaine » (v. 1756). Les « nouvelles » (v. 1760) de Guillaume s'opposent aux vieilles histoires de Charlemagne, comme la « nouvelle chose » (v. 12) de Jean Renart se distingue des romans de ses devanciers.

Reprises et méprises

- 23 La nouveauté du roman de Jean Renart tient pour beaucoup à l'insertion de pièces lyriques : seize chansons courtoises, sept chansons narratives (du type chanson de toile), deux pastourelles, une chanson d'éloge, mais surtout vingt chansons à danser qui se présentent presque toutes sous la forme du rondet de carole¹⁸. Le roman de Jean Renart multiplie les caroles et insiste sur l'association entre la danse et la féminité. Le verbe *caroler* se rapporte deux fois aux « dames » (v. 516 et 5428) et deux fois aux « pucelles » (v. 2372 et 5200), précisant au passage que, pendant que ces dernières dansent, les écuyers joutent (v. 5201) et les chevaliers regardent (v. 5202).

- 24 La contamination du roman par ces éléments chorégraphiques, essentiellement féminins, prend un relief particulier dans le roman suivant, *Meraugis de Portlesquez*, où le héros éponyme se trouve prisonnier d'une carole magique. Lancé à la poursuite de l'Outredouté, il parvient à un château où il aperçoit un pin au milieu d'une cour et de belles jeunes filles qui chantent et qui dansent autour de l'arbre (v. 3623-3636). Le narrateur précise qu'un seul chevalier, l'Outredouté, prend part à la ronde. Or, au moment exact où Méraugis s'apprête à s'élancer sur son ennemi, il est soudainement happé par la ronde et ne pense plus qu'à danser, oubliant au passage sa haine mortelle pour l'Outredouté et se retrouvant à nouveau dangereusement féminisé.
- 25 Son ennemi est aussitôt libéré de la carole magique (le plus pénible de tous les jeux, au dire du danseur délivré, v. 3679), avec la ferme intention d'attendre Méraugis pour l'achever. Trop occupé à danser et à chanter, Méraugis n'entend rien des appels au combat du grand chevalier et danse avec un tel plaisir que le narrateur choisit de l'abandonner au milieu d'un pas de danse :
- Il fiert dou pié et chante avant.
En mellor point nel puis ge mie
Lessier. (v. 3705-3707)
- 26 Quant à l'Outredouté, il ne s'éloigne que pour se sustenter, « car la fain l'achace » (v. 3690), précise le narrateur. L'obsession de la faim et de la nourriture est récurrente dans ces textes où l'insistance sur le « bas corporel » est révélatrice de la tonalité décalée de ces narrations¹⁹. Le lien entre aventure et nourriture (deux registres opposés de l'univers narratif) est souligné explicitement avec le motif de l'attente de l'aventure qui impose de repousser les agapes prévues pour la cour réunie²⁰. En liant nourriture et aventure, le romancier démonte la mécanique courtoise en associant le registre bas et quotidien de la vie courtoise (l'envie de manger) aux aspirations les plus hautes de l'idéal chevaleresque (la quête de l'aventure).
- 27 La dégradation que subit l'aventure touche aussi directement le merveilleux, son corollaire depuis le *Chevalier au Lion*²¹. Or, en avançant dans le manuscrit du Vatican, le merveilleux se met littéralement à vaciller. Le motif du château tournoyant et de l'île animée sont repris dans *Meraugis de Portlesquez* en des termes qui s'inscrivent parfaitement dans le contexte musico-chorégraphique créé par le *Guillaume de Dole* et que réactualise la « vraie merveille » de la carole magique. Au cours de leur combat dans l'île sans Nom, Méraugis et Gauvain tombent évanouis après un échange de coups particulièrement violents. Quand ils retrouvent leurs esprits, précise le narrateur, « Il s'esmervellent e lor samble / Que la tor dance et l'isle tramble » (v. 2984-2985). Ce merveilleux chorégraphique a été préparé dès l'arrivée à la Cité Sans Nom où les pucelles « viennent chantant et font caroles » (v. 2852) et où les hommes en armes eux-mêmes sont « chevaliers chantant » (v. 2855)²².
- 28 La joute entre les deux chevaliers d'Arthur est d'ailleurs associée au refrain de la chanson (v. 2934-2945), le caractère récurrent, voire répétitif du motif du combat chevaleresque se trouvant finement insinué par cette association avec la partie récurrente de la chanson. La drôle de merveille, plus musicale que narrative, de la tour dansante est finalement désamorcée par le narrateur sous forme de question-réponse :
- Il s'esmervellent e lor samble
Que la tor dance e l'isle tramble.
Por quoi ? – Des cops sont estoné. (v. 2984-2986)

- 29 La merveille se voit ainsi réduite à la fâcheuse conséquence d'un coup sur la tête. L'émerveillement et l'étourdissement ne font plus qu'un et la cause de la merveille peut être énoncée sans ambages.
- 30 De même, après la merveille de la carole magique, Raoul (qui choisit ce moment du récit pour se nommer) s'amuse du caractère déceptif de la merveille dans un jeu de déplacements des fondements même du merveilleux médiéval. On sait que la merveille concerne d'abord le regard, ce dont témoigne l'étymologie de *mirabilia*. Or, après avoir dansé pendant dix semaines, Méraugis est confronté à une « mout grant merveille » (v. 4311) qui est exclusivement auditive : « Ne sai par foi, mes j'oi mervelles » (v. 4318), s'exclame-t-il quand il entend le rossignol chanter alors qu'il a joint la ronde au beau milieu de l'hiver. Après avoir associé deux fois le substantif *merveille* (forme au contenu surnaturel plus marqué que la forme verbale *se merveiller*) au verbe *oïr* (v. 4310 et 4318), le texte joue de la rime *chanter / enchanter* (v. 4324-4325) et *chante / m'enchante* (v. 4350-4351). Dans ce récit et, plus généralement, dans ce manuscrit où chanson et narration sont imbriquées, la merveille, comme les chevaliers, va chantant.
- 31 Le roman interroge ainsi deux modes de la création vernaculaire, celui de la lyrique et celui de la narration. L'illusion – le *fantosme* précise le texte en bonne orthodoxie augustinienne – est d'abord affaire de vision, mais c'est aussi affaire de temps :
- Ce que ge dui orain veoir
Fu fantosme. – Non fu, par foi !
Mes c'est fantosme que ge voi. (v. 4345-4347)
- 32 Le temps de la merveille est un temps aboli qui prend une autre dimension dans la confrontation des dimensions lyriques et narratives. Le temps de la lyrique est celui de la stase, de l'instant déployé, alors que le temps de la narration est soumis au bon vouloir du conteur, qui peut choisir alternativement le mode de l'accélération ou celui de la suspension.
- 33 Le personnage confronte ici son créateur et son lecteur en les obligeant à mener une réflexion sur le temps du récit :
- Hui carolai. Li roissignous
Me dit hui que g'estoie fous
Qui de son chant le mescreoie.
Je voi Pasque e que diroie ?
Bien m'a li deables d'enfer
En poi de tenz geté d'yver. (v. 4386-4391)
- 34 Deux plages temporelles se rencontrent : celle de l'instant présent, révélé par le chant du rossignol, et celle de l'accélération narrative, le « poi de tenz » qu'a pris « li deables d'enfer » pour transformer l'hiver en été, faisant au passage l'économie de toute reverdie. Qui plus est, le lecteur sait bien que derrière la figure infernale qui transforme le temps se profile l'auteur, celui qui annonce clairement son choix d'abandonner son héros à sa folle danse (« En mellor point nel puis *ge* mie / Lessier », v. 3706-3707) avant de signer de son nom le retour du héros (« Raouls qui ramaine cest conte / Trueve c'onques n'en remua / De caroler, ainz carola / .x. semaines », v. 4293-4296). À travers la mise en cause du merveilleux se dessine la critique d'un certain mode d'écriture « en roman » que le manuscrit du Vatican se plaît à farcir de danses et de chansons.
- 35 Plus généralement, et de manière assez subtile, le roman de Raoul prend le parti du carnavalesque au sens le plus strict. En effet, la chronologie narrative est marquée

d'indications relativement précises qui permettent de situer dans le temps les pérégrinations de Méraugis. Par exemple, le jugement d'amour, qui lance les aventures, est rendu alors que la cour d'Arthur est réunie à Cardueil pour Noël. Une semaine plus tard, Méraugis se trouve à la cour que tient le roi Amangon « au premier jour de l'an » (v. 2202) où il se fait le champion du nain camus qui a lancé la quête de Gauvain. Les premières aventures de Méraugis (au pavillon de l'Outredouté, puis près du gué où il joute contre Laquis de Lampadès) se situent donc précisément pendant la période des *tripudia* (du 26 au 28 décembre), ces trois jours de fête où l'ordre clérical habituel était renversé²³.

- 36 L'importance de la danse dans cet héritage des anciennes célébrations du solstice est soulignée par le nom même de *tripudium* (danse religieuse à trois temps). La récupération des Saturnales romaines par l'Église s'accompagne d'ailleurs rapidement d'une condamnation de la part que continue d'y prendre la danse, malgré la christianisation des festivités²⁴. Dès le VII^e siècle, saint Éloi condamne ceux qui se livrent à « des danses, des caroles et des chants diaboliques en célébrant aux solstices les fêtes de saint Jean ou de tout autre saint » (« Nullus in festivitate sancti Joannis vel quibuslibet solsticia aut vallationes vel saltationes aut caraulas aut cantica diabolica exercent »)²⁵. En 692, le 62^e canon du Concile de Quinisexte interdit, à l'occasion des Brumalia (les fêtes du solstice d'hiver), « les hommes vêtus comme des femmes » (« vir foemineis vestibus »), ce qui ajoute encore au lien entre la période des *tripudia* et les (més)aventures de Méraugis. Le cadre temporel conforte le renversement du cadre narratif rendu d'autant plus sensible par la succession de romans qui contribuent à établir la norme – ou, si l'on préfère, un “horizon d'attente” – et de romans qui se plaisent à la renverser.
- 37 Après les premières aventures associées aux *tripudia*, le calendrier qui encadre l'action demeure muet jusqu'à ce que Méraugis précise qu'il est entré dans la carole magique un mois après Noël (v. 4348-4349). La période qui commence à la fin du mois de janvier correspond exactement à la période d'ouverture du carnaval. Précisément un mois après l'octave de Noël, entre la fête de Saint-Jean Paulus (le 28 janvier) et la Chandeleur (le 2 février), la danse joue encore un rôle de premier plan dans les célébrations, notamment avec la danse de l'ours censée marquer la fin de l'hiver. Or, Méraugis entre dans sa folle danse à ce moment précis et n'en ressort qu'au mois d'avril, avec le chant du rossignol (v. 4350). Le temps s'est donc arrêté en un carnaval perpétuel qui ne prend fin opportunément, apprend-il plus loin, qu'au dimanche des Rameaux (v. 4381). Le héros du roman fait ainsi l'économie du carême, renvoyé dans un hors temps où la merveille du récit se confond avec l'ellipse dans la narration. La poétique du renversement suggérée par la microstructure (la chronologie narrative) est ainsi relayée par la macrostructure (l'organisation matérielle). La prédisposition pour le monde à l'envers, induite par le contexte carnavalesque, est ainsi reflétée jusque dans la disposition du recueil qui matérialise le renversement des conventions romanesques.

Du jugement de Dieu au jugement des lecteurs

- 38 De même que le temps du carnaval, mis en récit à travers *Meraugis de Portlesguez*, est relayé par la dynamique antagoniste créée par la mise en recueil, la place qu'occupent les jugements et les jeux partis dans ce roman rejoint le mouvement de comparaison critique que contribue à créer la coprésence de romans et d'antiromans dans le même

codex. Le manuscrit du Vatican s'inscrit dans le mouvement général de redéfinition de la notion de jugement au cours des XII^e et XIII^e siècles : alors même que le merveilleux est mis à mal, l'homme doit s'en remettre ses propres facultés critiques pour poser la question des causes et des finalités et distinguer le juste de l'injuste. Peter Brown a bien montré comment la disparition de l'ordalie coïncide avec une reconfiguration de la relation entre le profane et le sacré dans la société du XII^e siècle²⁶ et John Baldwin a su replacer la réforme de la justice dans le contexte plus général de la culture scolastique qui se développe entre 1000 et 1300²⁷.

- 39 La critique des procédures judiciaires et du rôle qu'y joue le surnaturel est suggérée dans le manuscrit du Vatican à travers le procès du sénéchal faussement accusé d'avoir violé la pucelle à la rose dans le roman de Jean Renart. Pour se disculper (et, ce faisant, innocenter Lidoine, soupçonnée à tort d'avoir perdu sa virginité), le sénéchal doit subir l'ordalie par immersion. Dès lors que son corps ne flotte pas et qu'il se retrouve comme il se doit au fond de l'eau (v. 5005-5013), le sénéchal est acquitté. Le choix de l'ordalie par immersion est ici révélateur de la distance du texte avec cette justice romanesque puisqu'il s'agit là d'une forme ancienne du jugement de Dieu, qui a subi très tôt les critiques acerbes des clercs. Dès les années 1110, Robert d'Arbrissel, le pape Innocent III et Yves de Chartres refusent à la fois le duel judiciaire et l'ordalie²⁸. Le débat juridique anime tout particulièrement les milieux cléricaux parisiens et bolognais, et prend une ampleur particulière dans les années 1170 avant d'aboutir à la proscription de toute ordalie par le canon 18 du IV^e Concile de Latran en 1215. Au moment où est copié le manuscrit du Vatican (dans le derniers tiers du XIII^e siècle), le débat regagne en actualité avec la promulgation de l'ordonnance royale de 1260 qui condamne les jugements par « gage de batailles ».
- 40 Loin de participer à un « effet de réel », comme on l'a beaucoup trop écrit au sujet de Jean Renart, la procédure judiciaire se signale par son archaïsme et contribue à séparer le temps du récit et le temps de la lecture²⁹. Si l'efficacité du jugement de Dieu n'est pas directement mise en cause, puisque le sénéchal n'est pas coupable d'avoir violé la jeune fille, il est néanmoins coupable d'avoir laissé entendre qu'elle n'était plus vierge en révélant le secret de la rose aperçue sur sa cuisse. La vieille procédure judiciaire (trop dépendante d'interventions surnaturelles) est, en elle-même, impuissante à établir la vérité ; l'ordalie n'est efficace ici que parce qu'elle est intégrée à la construction rhétorique de la jeune fille. En dernier ressort, la parole de la jeune fille peut seule assurer le triomphe de la vérité : « Por Deu, sire, oiez la parclose : / Je sui la pucelle a la rose » (v. 5039-5040). Le préfixe augmentatif *par-* vient souligner l'importance de la part cachée que l'on ne peut connaître sans la contribution du témoignage. La vérité ne se découvre pas dans la seule succession des faits et gestes ; elle appelle la glose. Le secret du signe (la rose) demande à être révélé par un métadiscours.
- 41 Alors que le roman de Jean Renart trouve sa conclusion dans l'épisode judiciaire, *Meraugis de Portlesguez*, lui, trouve son prétexte narratif dans le jugement des dames qui doivent trancher le débat qui oppose Méraugis et Gorvain. Avec ce dernier texte, la dimension littéraire du jugement est mise en évidence. Derrière la résolution du (faux) problème courtois se pose la question des modalités de lecture dans un univers où les valeurs courtoises sont plaisamment renversées. Gorvain le reconnaît au moment où il se plaint d'avoir été débouté à la Cour d'amour :
- A moi n'en pose mie tant
Quant ce derriere va devant,
Se ge çaiens sui forsjugiez. (v. 1071-1073)

- 42 En jouant avec les conventions, le roman brouille les frontières du juste et de l'injuste, du haut et du bas, de l'envers et de l'endroit. Il oblige le lecteur à ébranler constamment ses habitudes de lectures, particulièrement dans un contexte où ce qui a servi à établir un certain canon littéraire (les romans de Chrétien de Troyes) côtoie des œuvres fondées sur la volonté explicite de renouveler le genre (Jean Renart), voire de le *bestourner* (Raoul de Houdenc). La position critique est en mouvement, dynamisée par l'agencement du recueil.
- 43 Le manuscrit du Vatican offre un témoignage éloquent des modes de lecture du roman dans la deuxième moitié du XIII^e siècle ; il apporte la preuve que le roman se pense très tôt en termes de contraste et d'opposition avec les romans antérieurs. La mise en recueil donne cependant un sens positif à cette réflexion critique sur l'art du roman : elle ne se contente pas d'organiser la série de romans parodiques de façon à miner la crédibilité du monde arthurien et, ce faisant, de réorienter l'éclairage jeté sur les romans de Chrétien de Troyes ; elle propose des voies de renouvellement. Le passage de Méraugis par l'esplumoir Merlin est parfaitement représentatif de cette volonté de rediriger la narration vers des chemins moins fréquentés. Dans ce lieu qui, par son nom, renvoie aux pratiques d'écriture du prophète du monde arthurien, Méraugis cherche des nouvelles du paragon des chevaliers d'Arthur. Il y trouve en réalité douze jeunes filles occupées à « pledier » (v. 2613) :
- De quoi ? De ce qui a esté ?
 Nenil, ja n'en sera parlé
 Par ele, ne j'a n'avront pes,
 Ainz maintiennent toz tens lor ples
 De ce qui est a avenir. (v. 2614-2618)
- 44 Dans ces discussions à l'aspect étrangement judiciaire (il est question de « ples » et de « pledier »), les jeunes filles tournent le dos au passé au profit de l'avenir et refusent de donner des informations précises sur le neveu du roi. Elles renvoient plutôt Méraugis à ses talents de lecteur en le dirigeant vers la croix où, sous forme de jeu, les lettres vermeilles donnent le choix au héros entre les différentes voies chargées de relancer le récit. À l'instar du héros de *Meraugis de Portlesguez*, le lecteur des romans du codex du Vatican est invité à « bien lire » et à explorer les voies contradictoires de la narration en couplets d'octosyllabes.
- 45 Or le manuscrit du Vatican n'est pas le seul exemple à proposer une lecture active et recontextualisée des romans associés par la mise en recueil. J'ai traité ailleurs de la dynamique comparable, qu'on pourrait qualifier d'anti-romanesque, ou (peut-être plus justement) de profondément romanesque, qui est à l'œuvre dans le manuscrit de la Bibliothèque de Chantilly³⁰. Des manuscrits où *Yvain*, *Partonopeus de Blois* et même le *Conte du Graal* partagent la couverture avec des fabliaux fournissent encore d'autres preuves de la part de ludisme intertextuel qui caractérise le roman dès ses plus anciennes manifestations et de la conscience que les copistes médiévaux avaient de ces jeux d'échos. Que trois des manuscrits qui regroupent romans et fabliaux donnent une version des *Deus bordeors ribauz* fournit un témoignage supplémentaire (et particulièrement éloquent) de la lucidité des scribes médiévaux au moment de jouer avec les conventions génériques. Dans ce fabliau anonyme, un jongleur se vante de savoir « de chançon de geste » et « des romans d'aventure », donnant pour preuve une liste de titres pour les premiers, comme pour les seconds, en les travestissant systématiquement : « Guillaume au tinel » et « Renoart au cort nés » pour les premières

(parmi d'autres) et « Perceval de Blois » et « Pertenoble le Galois » pour les seconds (dans une liste de plusieurs titres).

- 46 Interroger la mise en recueil permet de mettre en évidence les jeux herméneutiques qui concernent aussi la réception de la littérature vernaculaire. Loin de se limiter à d'agréables divertissements courtois, le roman est un tribunal où paraissent continuellement les autres romanciers, les devanciers et les contemporains. Après l'auteur, ses premiers lecteurs – les copistes – pratiquent savamment le jeu de la comparaison et de la mise en perspective. Le jeu de comparaison qu'induit la proximité matérielle d'œuvres où les mécanismes du jugement sont mis en scène permet de rappeler que le lecteur est toujours un peu juge et que, particulièrement dans le contexte médiéval du recueil d'œuvres diverses, la lecture se décline avec profit sur le mode de la comparaison.

NOTES

1. Voir, surtout, *La Lettre et la Voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, 1987.
2. Entre autres, Guglielmo Cavallo et Roger Chartier, *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil, 2001.
3. Là encore, P. Zumthor est non seulement à l'origine du concept de "mouvance", mais il a relevé la valeur plus poétique qu'exclusivement philologique de cette dimension essentielle de la transmission des textes médiévaux.
4. Elspeth Kennedy, « The scribe as editor », dans *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge offerts à Jean Frappier*, Paris, Champion, p. 523-531.
5. Pour des perspectives de recherches dans ce domaine relativement nouveau, voir plus particulièrement l'ouvrage récent de Keith Busby, *Codex and Context : Reading Old French Narrative in Manuscripts*, 2 vols, Amsterdam, Rodopi, 2002 et l'article de Wagih Azzam, Olivier Collet et Yasmina Foehr-Janssens, « Les manuscrits littéraires français : pour une sémiotique du recueil médiéval », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 2005, p. 639-669.
6. Lori Walters, « Le rôle du scribe dans l'organisation des manuscrits de Chrétien de Troyes », *Romania* 106 (1985), p. 303-325.
7. S. Huot, *From Song to Book: The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca – London, Cornell Univ. Press, 1987.
8. Les manuscrits de Clermont-Ferrand, BM 248 et de Florence, Biblioteca Riccardiana 2943 ne donnent que le Conte du Graal.
9. Ce recueil atypique a fait l'objet d'une analyse particulièrement convaincante de Wagih Azzam et Olivier Collet, « Le Conte du Graal de Chrétien de Troyes sous l'œil du XIII^e siècle : le témoignage d'un exemplaire atypique (Burgerbibliothek Bern 354) », dans « *Ce est li fruis selonc la letre* » : mélanges offerts à Charles Méla, Paris, Champion, 2002, p. 69-93.
10. Per Nykrog, *Les Fabliaux*, Genève, Droz, 1973.
11. Lori Walters a proposé des explications quant à l'organisation de ce manuscrit dans une série d'articles parus dans les années 1990 : « Chantilly ms. 472 as a Cyclic Work », *Cyclification : the Development of Narrative Cycles in the Chansons de Geste and the Arthurian Romances*, Amsterdam, Royal Academy of Arts and Sciences, 1992, p. 135-139 ; « The formation of a Gauvain cycle in Chantilly Manuscript 472 », *Neophilologus* 78 (1994), p. 29-43 et « Parody and Moral

Allegory in Chantilly ms. 472 », MLN 113/4 (1998), p. 937-950. J'ai moi-même tenté une interprétation complémentaire dans « Décaper les vieux romans : voisinages corrosifs dans un manuscrit du XIII^e siècle (Chantilly, Condé 472) », *Études françaises* 42/1 (2006), p. 13-38 et « La triste figure des chevaliers dans un codex du XIII^e siècle (Chantilly, Condé 472) », *Revue des Langues Romanes* 110 (2006), p. 77-97.

12. Jean Renart, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, Félix Lecoy (éd.), Paris, Champion, 1962, v. 12.

13. *Erec et Enide*, Mario Roques (éd.), Paris, Champion, 1952, v. 25. Le même jeu d'écho se trouve dans *Le Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu – auteur nommément cité par Jean Renart –, transcrit dans le manuscrit de Chantilly où se trouve aussi le roman de Chrétien de Troyes. Au f. 78ra le lecteur trouve la revendication de Chrétien avant de la reconnaître au milieu du manuscrit sous la plume de Renaut de Beaujeu qui réclame désormais pour sa propre histoire la pérennité « tant con li siecles durera » (Michèle Perret et Isabelle Weill (éds), Paris, Champion, 2003, v. 3252). La place de l'intervention du narrateur dans l'organisation du récit est significative puisque la voix narrative intervient immédiatement après qu'une voix mystérieuse (intégrée à la diégèse) eut annoncé que « li rois Artus mal [l]e nomma » (v. 3231) en l'appelant le Bel Inconnu. Le héros a désormais un nom, Guinglain, qui se donne explicitement comme une correction de l'onomastique arthurienne.

14. Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesguez*, Michelle Szkilnik (éd.), Paris, Champion, 2004.

15. Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*, Félix Lecoy (éd.), vol. 1, Paris, Champion, 1973.

16. L'importance de Chrétien de Troyes dans le manuscrit de Chantilly est encore plus nette. Non seulement on y trouve trois de ses romans (*Erec et Enide*, *Le Chevalier au Lion* et *Le Chevalier de la Charette*), mais sa présence tutélaire est clairement exprimée dans *Hunbaut*, roman qui précède immédiatement *Le Bel Inconnu* dans le codex :

Ne dira nus hon que je robe
 Les bons dis Crestien de Troies
 Qui jeta anbesas et troies
 Por le maistr[i]e avoir deu jeu
 Et juames por ce maint jeu. (*Hunbaut*, v. 186-190)

L'auteur reconnaît lui-même la maîtrise de Chrétien de Troyes, mais il reconnaît du même souffle le jeu qu'il a ainsi lancé. La récurrence des jeux partis dans l'ensemble du recueil (jeux du décapité explicitement désignés comme jeu parti dans *Les Merveilles de Rigomer* et dans *Hunbaut*, bataille à deux contre un, qualifiée de « jeu mal parti » dans Fergus et débat au sujet d'Ydain dans *La Vengeance Raguidel* qui fait suite au jeu parti opposant Gauvain au Noir Chevalier) témoigne de la conscience aiguë que ces romans, qui doivent beaucoup à Chrétien de Troyes, sont à lire comme des réponses contradictoires pensées dans la dynamique d'un jeu parti avec le maître champenois.

17. « Après quant midiz fu passez / Li chevaliers s'est porpensez », *Meraugis de Portlesguez*, v. 3043-3044.

18. Sur les pièces lyriques, voir l'introduction de F. Lecoy à son édition (op. cit., p. XXII-XXIX).

19. Le même phénomène se trouve dans le manuscrit de Chantilly. Les chevaliers de la Table Ronde sont gras dans *Les Merveilles de Rigomer*, où Lancelot est d'ailleurs rendu méconnaissable par l'obésité. De même, la chasse au blanc cerf est réduite à sa fonction nourricière dans *Les Merveilles de Rigomer* et dans l'Âtre périlleux avant d'être détournée de manière assez systématique dans les autres romans du recueil.

20. Le roman de Jaufré, dont l'univers linguistique et culturel assurait peut-être une certaine distance critique par rapport à la nouvelle production narrative abondante en langue d'oïl, associait clairement l'attente du repas et l'attente de l'aventure. Dans *La Vengeance Raguidel* cependant, le roi est si las d'attendre qu'il commande que l'on serve à manger bien qu'aucune aventure ne se soit encore manifestée.

21. On se souvient que lors de sa rencontre avec le bouvier, Yvain se présente clairement comme un chevalier en quête d'aventures et de merveilles.
22. On notera le remplacement de l'errance par la chanson dans la détermination linguistique du chevalier, en un glissement qui fait passer de l'ouverture narrative, induite par l'errance, à la circularité du chant, redoublée ici par la danse de carole.
23. Les diacres célébraient le 26 décembre, jour de la Saint-Étienne, les prêtres le 27, à la Saint-Jean-l'Évangéliste, et les enfants de chœur le 28 décembre, à l'occasion de la fête des Saints-Innocents. C'est ce cadre qui a vu se développer la célèbre Fête des Fous.
24. On sait que les Saturnales étaient déjà l'occasion d'un renversement de l'ordre habituel puisque, à cette occasion, les esclaves étaient traités sur un pied d'égalité par les maîtres.
25. *S. Eligii Episcopi Noviomensis Vita*, livre II, chap. XV, P. L., vol. 87, col. 528b.
26. Peter Brown, « Society and the Supernatural », *Daedalus* 104 (1975), p. 133-151 (trad. fr. Aline Rousselle, « La société et le surnaturel. Une transformation médiévale », dans *La Société et le sacré dans l'Antiquité tardive*, Paris, Seuil, 1985, p. 245-272).
27. John W. Baldwin, « The Intellectual Preparation for the Canon of 1215 against Ordeals », *Speculum* 36 (1961), p. 613-636 et *The Scholastic Culture of the Middle Ages (1000-1300)*, Lexington, Heath, 1971.
28. Dominique Barthélémy, *Chevaliers et miracles : la violence et le sacré dans la société féodale*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 225-260.
29. De même, dans la branche VI du Roman de Renart, qui se trouve dans le manuscrit de Chantilly, le duel judiciaire entre Renart et Ysengrin se fait à l'aide de bâtons, archaïsme relevé par Jean Subrenat, « Renart et Ysengrin, Renart et Roonel : deux duels judiciaires dans le Roman de Renart », dans *Études de langue et de littérature françaises offertes à André Lanly*, Nancy, Presses de l'Université de Nancy II, 1980, p. 371-384.
30. « Décaper les vieux romans... », art. cit., p. 13-38 et « La triste figure des chevaliers... », art. cit., p. 77-97.

RÉSUMÉS

Alors que les développements structuralistes et post-structuralistes ont favorisé la "textualisation" de la littérature médiévale, l'auteur suggère que la recontextualisation de la réception du roman médiéval passe par un retour aux manuscrits. Appliquée au manuscrit du Vatican, Regina Latina 1725, cette hypothèse de recherche révèle une technique de contrepoint que permet la juxtaposition de différents romans et dont, en dernier recours, le lecteur est toujours un peu juge.

INDEX

Mots-clés : littérature française du Moyen Âge, roman, recueil, Chevalier de la Charrette, Chevalier au Lion, Guillaume de Dole, Meraugis de Portlesguez, manuscrit Vatican Regina Latina 1725

Personnes citées : Renart (Jean), Chrétien de Troyes

AUTEUR

FRANCIS GINGRAS

Université de Montréal