

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

Mécanismes et fonctions du prologue dans les romans en vers
écrits entre 1170 et 1230

par
Chantal Bonneville

Département de littératures de langue française
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de maître
en littératures de langue française

Décembre 2007

© Chantal Bonneville, 2007



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :
Mécanismes et fonctions du prologue dans les romans en vers
écrits entre 1170 et 1230

présenté par :
Chantal Bonneville

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Jean-Philippe Beaulieu
président-rapporteur

Francis Gingras
directeur de recherche

Ugo Dionne
membre du jury

Résumé

Ce mémoire propose une étude des prologues de romans en vers écrits entre 1170 et 1230, soit ceux des œuvres de Chrétien de Troyes, de Gautier d'Arras, de Hue de Rotelande, de Raoul de Houdenc et des « épigones ». Dans un premier temps, quatorze prologues sont étudiés en tant qu'éléments distincts du récit à titre de paratexte. L'auteur procède d'un découpage du prologue en catégories, puis en fonctions avant d'observer l'évolution du prologue à l'intérieur du corpus. Dans un second temps, le prologue du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, celui de *Ipomedon* de Hue de Rotelande ainsi que celui de *Meraugis de Portlesguez* de Raoul de Houdenc sont étudiés dans leur rapport avec le texte qu'ils accompagnent pour exemplifier leur fonction prescriptive. Ainsi, sont revisités la notion d'auteur, les questions de généricité, de conscience littéraire et d'intertextualité au Moyen Âge.

Mots clés : Littérature médiévale, Roman en vers, Prologue, Paratexte, Poétique

Abstract

This master offers a study of the prologues of vernacular French versified romance written between 1170 and 1230, therefore of the works of Chrétien de Troyes, Gautier d'Arras, Hue de Rotelande, Raoul de Houdenc and of the « epigones ». In a first chapter, fourteen prologues are studied as independent pieces from the narrative in a paratextual view. The author proceeds to a differentiation of parts of the prologue by their functions and then observes the evolution of the prologue between 1170 and 1230. A second chapter examines the prologue of Chrétien de Troyes' *Le Conte du Graal*, of Hue de Rotelande's *Ipomedon* and of Raoul de Houdenc's *Meraugis de Portlesguez* in their relationship with the narrative, in order to detect how they can influence an analytical reading of the text. Are also revisited the notion of authorship, of genre and of intertextuality in the Medieval period.

Key words : Medieval literature, Versified romance, Prologue, Paratexte, Poetics

Table des matières

Introduction	1
Chapitre 1	8
1.1 Le prologue comme paratexte	10
1.2 Structure et fonction du prologue	18
Entrée en matière et proverbe	22
Protestations de vérité	27
Leçon, glose et éloge	33
Présentation du récit	39
Oralité et nom d'auteur	45
Bibliographie et mentions de Dieu	49
1.3 Chronologie et généricité	51
Chapitre 2	66
2.1 <i>Le Conte du Graal</i>	67
2.2 <i>Ipomedon</i>	87
2.3 <i>Meraugis de Portlesgues</i>	101
Conclusion	118
Bibliographie	122
Annexe 1 Chronologie des œuvres du corpus	128
Annexe 2 Présence des variantes dans les prologues	129
Annexe 3 Utilisation de termes relevant du genre	130

À Hugo

Remerciements

J'aimerais tout d'abord remercier M. Francis Gingras, mon directeur de recherche, pour son soutien attentionné, son dévouement et sa patience. Il m'apparaît clairement que ce mémoire serait beaucoup moins satisfaisant sans l'apport précieux de M. Gingras, qui sait si bien communiquer sa passion pour la littérature du Moyen Âge.

Mille mercis à Isabelle Arseneau, sans qui je n'aurais jamais su apprécier la littérature médiévale et qui fut pour moi un exemple de succès, ainsi qu'une amie estimable.

Merci à ma petite sœur Mylène, qui dans ses tourments a tout de même accepté de faire une lecture de mon mémoire. Merci à ma sœur Julie qui a supporté mes gémissements et angoisses. Merci à mes amis qui m'ont sans cesse répété que j'étais brave et forte et capable. Merci à Hugo pour son amour et à Carole, femme que j'admire et adore.

Merci à mes parents, enfin, qui m'ont appris à apprécier la littérature sous toutes ses formes dès mon plus jeune âge. C'est grâce à vous que j'accomplis tant de choses, je vous aime.

INTRODUCTION

Boileau a qualifié les récits du Moyen Âge « d'histoires dignes de mon jardinier », résumant ainsi une opinion courante à l'époque classique et qui, malgré la remise en valeur de cette période au XIX^e siècle, est encore grandement partagée par les étudiants de Lettres. Les nombreux loisirs et maintes productions de divertissement qui cherchent à reproduire un monde médiéval, moins historique que fantasmé, n'aident assurément pas l'image du Moyen Âge ou sa littérature à gagner ses lettres de noblesse.

Per Nykrog, dans « Two Creators of Narrative Form in Twelfth Century France : Gauthier d'Arras-Chrétien de Troyes », déplore que les textes du Moyen Âge soient généralement mis dans une catégorie distincte du reste de la littérature. Il met en cause à la fois le manque d'intrépidité des critiques, qui fait que la matière n'est pas assez souvent renouvelée par l'utilisation d'approches contemporaines, et le fait que les textes médiévaux ne sont que rarement étudiés en tant que littérature, mais plutôt observés comme une source encryptée d'information historique ou comme une réserve de motifs utilisés de manière aléatoire¹. Le projet élaboré ici cherche à renouer les liens entre la littérature du Moyen Âge et sa progéniture en appliquant une théorie du XX^e siècle à une série d'objets textuels des XII^e et XIII^e siècles dans un premier temps, puis, dans un deuxième temps, à étudier ces objets pour leur valeur littéraire.

¹ Per NYKROG, «Two Creators of Narrative Form in Twelfth Century France : Gautier d'Arras-Chrétien de Troyes», *Speculum*, vol. 48, n° 2, 1973, p. 258.

Le prologue est un lieu textuel très présent dans la littérature vernaculaire médiévale. Héritier de la tradition latine et de la harangue des chansons de gestes, il permet à la fois de présenter le récit à venir, d'influer sur la lecture de ce dernier, ainsi que de donner à l'auteur une place dans son texte. Présent à une époque généralement considérée comme celle du règne de l'anonymat et de l'absence d'une volonté auctoriale, le prologue de roman en vers vient contredire cette opinion répandue, puisqu'il affirme la présence de l'auteur et devient le lieu où les enjeux littéraires du récit sont exposés. Les prologues participent par ailleurs pleinement à la constitution du genre romanesque : ils sont le lieu privilégié où s'énonce la poétique des romanciers, voire la poétique du roman, et ils témoignent entre autres de la transfiguration du mot *roman* qui passe de terme désignant une langue à un vocable évoquant un mode d'écriture particulier.

Ce projet cherche à interroger les prologues de romans en vers produits entre 1170 et 1230, coupe chronologique qui englobe les tout premiers romans versifiés non issus d'une source latine vérifiable et des romans en vers qui ont côtoyé les débuts de l'écriture romanesque en prose. Le choix du corpus s'est d'abord imposé par la période de forte production du roman en vers, soit de 1150 à 1230, réduite par la soustraction des romans dits « antiques » à la période de 1170 à 1230. Pendant cette cinquantaine d'années, quatorze romans en vers débutant par un prologue furent écrits. Les quatorze prologues de ces textes ont été étudiés pour mener à bien ce projet, soit ceux de *Erec et Enide*, de *Cliges*, du

Chevalier de la charrette, du *Chevalier au lion* et du *Conte du Graal*, de Chrétien de Troyes, ceux de *Eracle* et de *Ille et Galeron* de Gautier d'Arras, ceux de *Ipomedon* et *Protheselaus* de Hue de Rotelande, celui de *La Mule sans frein* attribué à Païen de Maisière, celui de *Meraugis de Portlesguez* de Raoul de Houdenc et ceux du *Chevalier aux deux épées*, de *l'Âtre périlleux* et de *Hunbaut*, textes anonymes. Le corpus a l'avantage de bien représenter la période couverte dans cette étude, puisqu'il s'attache aux œuvres d'une des premières figures auctoriales importantes de l'époque, Chrétien de Troyes, à ses principaux contemporains – Gautier d'Arras et Hue de Rotelande – ainsi qu'aux premiers de ses épigones – qui revendiquent l'héritage romanesque tout en cherchant à s'en démarquer.

Cette étude vise dans un premier temps à saisir le fonctionnement interne du prologue. Une étude comparative des prologues du corpus, pour y repérer constances et évolutions, permettra de discerner les traces d'une tradition à travers la recherche d'une poétique du prologue. Plus particulièrement, il s'agira d'observer les formes d'attestation de véracité, les procédés de valorisation du récit, les formules de présentation de l'auteur, les gloses diverses qui traitent de l'art d'écrire « *un roman* » ou « *en roman* », ainsi que les termes utilisés par l'auteur pour présenter son récit.

Dans un corpus plus restreint, la seconde partie du mémoire cherchera à interroger les relations qui s'établissent entre le prologue et le texte qu'il

accompagne. Retracer les pistes interprétatives données par l'auteur et éclairer la fonction du prologue en corrélation avec l'œuvre seront les principales visées de ce deuxième chapitre.

La présentation en deux chapitres des résultats de cette analyse permet de bien représenter la place ambiguë du prologue. Bien qu'ayant une certaine indépendance face au récit qu'il accompagne, le prologue ne peut pourtant atteindre sa pleine signification s'il n'est pas en relation avec lui. S'il était possible de l'extraire de son contexte premier pour l'étudier comme objet distinct et de le placer dans une série chronologique avec ses semblables, il était nécessaire de consacrer aussi une grande part du travail à analyser une partie du corpus selon sa fonction première, soit l'introduction d'un récit. De n'avoir examiné qu'une seule facette du prologue du roman en vers n'aurait pu être représentatif de sa complexité et de sa richesse.

Peu d'ouvrages traitent de manière globale du prologue, et encore moins de celui du roman en vers. Les critiques ne s'intéressent généralement qu'à un seul, au mieux à quelques prologues, ou s'appliquent à en cerner un aspect particulier. Dans son introduction à *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, Emmanuèle Baumgartner postule que « une typologie d'ensemble des prologues [...] a déjà été fait[e]² », ce qui fait sans doute référence aux travaux de Pierre-Yves Badel dans l'article « Rhétorique et polémique dans les prologues de romans

² Emmanuèle BAUMGARTNER, « Présentation », dans *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval II*, E. Baumgartner et L. Harf-Lancner (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 7.

au Moyen Âge ». Ulrich Mölk répertorie, dans *Französische Literaturästhetik des 12. und 13. Jahrhunderts; Prologe, Exkurse, Epiloge*, les prologues de la littérature française des XII^e et XIII^e siècle toutes catégories confondues, sans toutefois procéder à une analyse. L'apparat critique utilisé pour mener à bien le projet de rendre compte globalement du prologue des romans en vers peut être divisé en deux grandes catégories, soit celle des ouvrages théoriques généraux et celle des textes et articles référant directement aux prologues ou aux œuvres du corpus.

La base théorique sur laquelle ce travail s'élabore contient certains incontournables, soit l'*Essai de poétique médiévale* de Paul Zumthor, dont chaque lecture fait ressortir un aspect du corpus qu'il ne faut pas négliger³ ; *Seuils* de Gérard Genette dont l'approche paratextuelle permet de déceler les fonctions multiples que couvraient l'un des seuls éléments paratextuels qui étaient présent lors de la rédaction des textes médiévaux⁴ ; les notions d'horizon d'attente et de poétique immanente de Jauss, qui serviront à justifier et à alimenter une approche très serrée du corpus⁵ ; et une approche du plus près de la notion d'auteur, élaborée par Michel Zink dans *La subjectivité littéraire*⁶.

³ Paul ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

⁴ Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 2002.

⁵ Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978 (1974). Et Hans-Robert JAUSS, « Littérature médiévale et théorie des genres », dans *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1986, p. 37-76.

⁶ Michel ZINK, *La subjectivité littéraire*, Paris, PUF, 1985.

Les outils critiques sont assez nombreux sur le sujet, puisqu'il recouvre plusieurs œuvres qui ont pour la plupart fait l'objet d'au moins une monographie. Pour chacun des textes du corpus, il se trouve déjà au minimum deux articles qui abordent l'œuvre de manières assez différentes, en traitant légèrement du prologue⁷. Certains articles cherchent à décrypter le sens de certains mots ou de certains vers mystérieux comme c'est le cas chez Chrétien de Troyes pour « autant en emporte li furs » et « conjointure »⁸. D'autres s'attachent à découvrir ce que le prologue nous dit sur le texte et cherchent à expliquer sa fonction prescriptive (comment lire l'œuvre)⁹. Outre ces articles, dont les plus récents abordent les prologues comme paratexte, comme ceux de *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, collectif dirigé par Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner, des articles traitant plus précisément d'un aspect du prologue, tel *Classical Rhetoric, Medieval Poetics, and the Medieval Vernacular Prologue* de James A. Schultz, seront nécessaires.

⁷ Par exemple, pour *Ipomedon* de HUE DE ROTELANDE, M.-L. CHÉNERIE, dans « Dénomination et anthroponymie dans les romans de Hue de Rotelande », *Lettres romanes*, vol. 52, n° 3-4, 1998, p. 203-234, jette un regard rapide sur le prologue en cherchant à justifier l'usage de noms tirés principalement de romans antiques dans le récit, alors que Francine MORA, dans « Les prologues et les épilogues de Hue de Rotelande », dans *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, Paris, PU Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 97-114, propose un travail beaucoup plus élaboré sur le prologue du récit. Généralement, l'introduction de chaque édition du récit consacre aussi au moins quelques lignes au prologue.

⁸ Voir entre autre l'article de Douglas KELLY, « The Source and Meaning of Conjointure in Chretien's *Erec* 14 » *Viator*, n° 1, 1970, p.179-200, celui de M. D. UTTI « Autant en emporte li furs. Remarques sur le prologue du Chevalier de la Charrette de Chrétien de Troyes », *Romania*, vol. 105, n° 418-419, 1984, p. 270-291 ou bien celui de Marie-Louise OLLIER « The Author in the Text : the Prologues of Chrétien de Troyes », *Yale French Studies*, vol. 51, 1974, p. 26-41.

⁹ L'article de Tony HUNT « The Prologue to Chretien's *Li Contes del Graal* », *Romania*, n° 92, 1971, p. 153-168 et celui de Claude LUTTRELL « The Prologue to Crestien's *Li Contes del Graal* », dans *Arthurian literature III*, Richard Barber (dir.), Suffolk, D. S. Brewer, 1981, p. 1-25, entre autres, traitent de la fonction prescriptive du prologue.

Puisqu'il est aussi important de connaître un peu mieux les sources du prologue de roman en vers, l'étude de Jean-Pierre Martin sur les prologues de chanson de geste¹⁰, le travail de Pascale Bourgain sur les prologues de textes narratifs¹¹, ainsi que l'article « Texte de prologue et statut du texte » de Emmanuèle Baumgartner¹² s'ajoutent à la liste des incontournables.

Enfin, cette étude cherche à faire sa part pour faire valoir la littérature du Moyen Âge en tentant de souligner l'existence d'un esprit critique et d'une vision « intellectuelle » de l'œuvre chez son auteur par une démonstration des secrets cachés du prologue de roman en vers.

¹⁰ Jean-Pierre MARTIN, « Sur les prologues des chansons de geste : structures rhétoriques et fonctions discursives », *Le Moyen Age*, vol. 93, 1987, p. 185-201.

¹¹ Pascale BOURGAIN, « Les prologues des textes narratifs », dans *Les prologues médiévaux, Actes du colloque international organisé par l'Académie Belgica et l'École française de Rome avec le concours de la FIDEM (Rome 26-28 mars 1998)*, Jacqueline Hamese (dir.), Tournai, 2000, p. 245-273.

¹² Emmanuèle BAUMGARTNER, « Texte de prologue et statut de texte », dans *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin. Actes du IXe Congrès international de la Société Rencesvals (Padoue-Venise, 29 août - 4 septembre 1982)*, Modène, Mucchi, 1984, p. 465-473.

CHAPITRE 1

C'est dans *Seuils* que Gérard Genette établit les bases de l'étude paratextuelle, c'est-à-dire de l'étude de l'environnement du texte, de ce qui l'accompagne lors de sa présentation/publication. Le texte médiéval, bien qu'il soit en grande partie ignoré par Genette, possède aussi son lot de paratextes, tels que le prologue, l'épilogue, la lettrine et l'enluminure¹³.

Genette, dans son introduction à *Seuils* donne une première description de l'apparat paratextuel en ces mots :

Mais ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le *présenter*, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le *rendre présent*, pour assurer sa présence au monde, sa réception, sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre.¹⁴

C'est un peu ainsi que se dévoile le prologue médiéval : une production verbale qui entoure et prolonge le texte pour le présenter. Le paratexte, distinct de la

¹³ Sur le manuscrit et ses « paratextes » voir pour la lettrine : Jean-Pierre BORDIER, F. MAQUÈRE, M. MARTIN, « Disposition de la lettrine et interprétation des œuvres : l'exemple de *La Chastelaine de Vergi* », *Le Moyen Age*, t. 79, 1973, p. 231-250 ; pour l'enluminure : Stephen G. NICHOLS, « Textes mobiles, images motrices : l'instabilité textuelle dans le manuscrit médiéval », *Littérature*, t. 99, 1995, p. 19-32 ; pour l'épilogue : Francine MORA, « Les prologues et les épilogues de Hue de Rotelande », dans *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, Paris, PU Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 97-114 ; et plus généralement C. BOZZOLO, D. COQ, D. MUZERELLE, E. ORNATO, « Une machine au fonctionnement complexe : le livre médiéval », dans *Le texte et son inscription*, Roger Laufer (dir.), Paris, Éditions du centre national de la recherche scientifique, 1989, p. 69-78.

¹⁴ Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 2002, p. 7.

chaîne textuelle qui forme le récit, peut en être retiré sans que le texte s'en trouve mis à mal. Par contre, l'élément paratextuel isolé de ce qu'il accompagne est matériellement amoindri. La majorité des éléments paratextuels contiennent leur sens propre, mais ont besoin du texte qu'ils accompagnent pour signifier complètement.

La paratextualité fait partie de l'ensemble transtextuel, nom sous lequel Genette désigne l'intertextualité, notion développée avant lui par Julia Kristeva¹⁵. Il s'agit pour lui d'une manière de faire dialoguer l'œuvre avec d'autres œuvres et, dans le cas du paratexte, d'entrer en dialogue avec le texte qu'il accompagne.

L'intertextualité est « un instrument d'analyse des textes littéraires propre à décrire une poétique¹⁶ ». Elle est une notion clé de ce travail puisqu'elle permet d'analyser les procédés littéraires, dont le prologue est un exemple. Michael Riffaterre perçoit l'intertextualité comme un outil qui permet de rendre ce qui est « textuellement agrammatical intertextuellement grammatical¹⁷ » c'est-à-dire que ce qui, dans le texte, ne fait pas sens avec la réalité du lecteur, peut être compris par ce dernier dans un rapport avec d'autres textes. En ce sens, ici le prologue, comme intertexte et paratexte du récit, pourrait éventuellement servir à mieux en comprendre les passages obscurs ou apparemment incohérents.

¹⁵ Julia KRISTEVA, « Le mot, le dialogue, le roman », dans *Semiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 144-145.

¹⁶ Sophie RABAU, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, p. 15.

¹⁷ Michael RIFFATERRE, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 205.

L'étude du paratexte trouve son intérêt dans son influence sur la lecture (sur le lecteur) et sur sa perception du texte :

Cette frange, en effet, toujours porteuse d'un commentaire auctorial [...] constitue, entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de *transaction* : lieu privilégié [...] d'une stratégie, d'une action sur le public au service [...] d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente.¹⁸

En un sens, le paratexte semble influencer ce que Hans-Robert Jauss nomme « horizon d'attente », c'est-à-dire « tout le jeu d'annonces, de signaux – manifestes ou latents – de références implicites, de caractéristiques déjà familières, [qui prédispose le public d'une œuvre] à un certain mode de réception¹⁹ ». Plus encore, le paratexte original d'une œuvre pourrait permettre d'accéder à l'horizon d'attente de celle-ci. L'étude de l'horizon d'attente permet de reconstituer la question à laquelle une œuvre donnée répondait à son époque de publication et « comment le lecteur peut l'avoir vue et comprise²⁰ ».

1.1 LE PROLOGUE COMME PARATEXTE

La préface, dont le prologue est l'ancêtre, se démarque par les multiples fonctions qui lui sont associées. Pourtant, le prologue médiéval n'est pas parfaitement assimilable à la préface contemporaine. Certaines fonctions que

¹⁸ Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 2002, p. 8.

¹⁹ Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1978 (1974), p. 50.

²⁰ *Ibid.* p. 58.

Genette attribue à cette dernière ne se retrouvent pas dans le prologue, et le prologue du roman en vers remplit bien souvent d'autres fonctions paratextuelles.

Il faut d'abord légitimer les bases de cette étude. En quoi et dans quelles limites le prologue d'un roman en vers peut-il être associé à un élément paratextuel ? Il est certain qu'appliquer, sans la discuter, la théorie de Genette au prologue médiéval ne saurait être convaincant. Genette donne, dans son introduction, l'Abc de la définition d'un élément de paratexte :

définir un élément de paratexte consiste à déterminer son emplacement (question *où ?*), sa date d'apparition, et éventuellement de disparition (*quand ?*), son mode d'évaluation, verbal ou autre (*comment ?*), les caractéristiques de son instance de communication, destinataire et destinataire (*de qui ?*, *à qui ?*), et les fonctions qui animent son message : *pour quoi faire*²¹ ?

Le prologue des romans en vers se situe donc généralement au début du roman : « [pour] toute cette période qui va [...] d'Homère à Rabelais, et [...] pour des raisons matérielles évidentes, la fonction préfacielle est occupée par les premières lignes ou les premières pages du texte²². » Il est parfois plus difficile de savoir si le prologue fait partie du roman ou s'il peut être considéré comme séparé de lui. Certains cas sont assez aisés à déterminer, mais le prologue du *Chevalier au lion* de Chrétien de Troyes, entre autres, est imbriqué dans le texte jusqu'au point où il en devient inextricable. La présentation d'usage du prologue semble cependant prévoir une césure, marquée par une transition narrative, entre ce dernier et le texte qu'il accompagne.

²¹ Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 2002, p. 10.

²² *Ibid.* p. 166.

Alors qu'en quelques occasions elle semble poreuse, la séparation entre prologue et récit est habituellement nette. Ainsi, dans *Érec et Énide* de Chrétien de Troyes : « De ce s'est Crestiens vantez. / Au jor de Pasque, au tans novel²³ », ou dans le *Conte du Graal*, du même auteur : « S'orroi comant il s'an delivre. / Ce fu au tans qu'arbre florissent²⁴ ». Dans ces deux citations, le premier vers marque la fin du prologue, et le second le début du récit. La césure s'établit de manière similaire dans *Le Chevalier à l'épée*, dans *Eracle* de Gautier d'Arras, dans *Méraguis de Portlesguez* de Raoul de Houdenc et dans *Ipomedon et Protheselaus* de Hue de Rotelande. *Ille et Galeron*, autre texte de Gautier d'Arras, semble aussi avoir eu une césure nette entre prologue et récit, bien que le dernier vers du prologue soit manquant.

Pourtant, il n'est pas toujours aisé de trancher entre prologue et récit. C'est la finesse de la ligne qui sépare le prologue du récit médiéval qui rend difficile un strict découpage paratextuel. En effet, le prologue n'est pas toujours directement séparé du texte, contrairement à une préface. Il y est plutôt intimement lié par une transition de quelques vers. *La Mule sans frein* de Païen de Maisière en offre un bon exemple. En effet, dans l'édition de R. C. Johnston et D. D. R. Owen, ces trois vers : « Ici commence une aventure / De la damoisele a la mure / Q'a la cort

²³ CHRÉTIEN DE TROYES, *Érec et Énide*, dans *Œuvres complètes*, traduction de Peter F. Dembowski, Philippe Walter, Daniel Poirion et Anne Berthelot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, v. 26-27.

²⁴ CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Conte du Graal*, dans *Œuvres complètes*, traduction de Peter F. Dembowski, Philippe Walter, Daniel Poirion et Anne Berthelot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, v. 66-67.

au roi Artu vint²⁵ » sont intégrés par les éditeurs au prologue, alors que dans le manuscrit Berne 354, seul à contenir ce texte, la division entre prologue et récit se fait avant ces trois vers. « The editors are responsible for the punctuation, [...] and the indentations [alinéas] denoting new sections of the story²⁶. » Une tabulation précède ces trois vers, marquant ainsi la division retrouvée dans le manuscrit, alors qu'un alinéa, marque ajoutée par les éditeurs, suit les vers, les séparant du corps du récit. Ainsi la transition est visuellement isolée du reste du texte dans cette édition, alors qu'elle se trouvait associée au récit dans le manuscrit. Ce n'est d'ailleurs pas le seul cas de division difficile entre prologue et récit.

Selon les éditions, le prologue du *Chevalier de la charrette* se termine soit par un point, soit par une virgule. L'édition de la Pochothèque propose : « For sa painne et s'antancion, / Et dit qu'a une Acenssion²⁷ », alors que dans la Pléiade le prologue est clos d'un point après « s'antancion ». Ainsi, il semble parfois que la délimitation du prologue apparaisse comme une décision éditoriale à défaut d'être nette dans le texte lui-même. Dans la collection Pochothèque, aucune édition des textes de Chrétien n'établit les divisions de la même manière : la majuscule est généralement mise en gras, une tabulation est introduite dans quelques cas. Dans le cas présent, rien ne démarque le prologue du récit.

²⁵ *La Mule sans frein*, dans *Two Old French Gauvain Romances*, R.C. Johnston et D.D.R Owen (dir.), Edinbourg / Londres, Scottish Academic Press, 1972, v. 17-19.

²⁶ *Two Old French Gauvain Romances*, R.C. Johnston et D.D.R Owen (dir), Edinburgh / London, Scottish Academic Press, 1972, p.27.

²⁷ CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Chevalier de la charrette*, dans *Œuvres complètes*, traduction de Peter F. Dembowski, Philippe Walter, Daniel Poirion et Anne Berthelot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, v. 29-30.

L'Âtre périlleux, texte anonyme, et *Cligès* de Chrétien de Troyes présentent d'autres difficultés, puisque la transition est syntaxiquement intégrée au récit. Dans *Cligès* ces vers sont associés au début de la narration : « Crestïens comance son conte / Si con li livres nos recontre / Qu'il treite d'un empereor²⁸ ». Dans *L'Âtre périlleux* : « Or oïés com il li avint : / A une Pentecouste tint²⁹ ». S'il semble s'agir dans ces derniers cas essentiellement de ponctuation, c'est, en fait, principalement le mode d'énonciation qui est en cause, puisque les trois vers du *Cligès* et le premier de *L'Âtre périlleux* appartiennent encore au mode du discours et non à celui du récit. Pour compliquer la donne davantage, la phrase entière de laquelle les vers du *Cligès* sont tirés est une présentation de la situation initiale du récit. Le mode purement narratif ne débute qu'au vers 50. Ainsi, la transition qui fait généralement partie du prologue est plutôt assimilée au récit, ce qui tend à minimiser la distinction entre texte et paratexte.

Le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes est certainement le texte du corpus qui brouille le plus la définition paratextuelle du prologue de roman en vers. L'existence même d'un prologue à ce texte a longtemps été sujet de débat entre critiques³⁰ et, de plus, ses délimitations n'ont pas fait l'unanimité au sein de

²⁸ CHRÉTIEN DE TROYES, *Cligès*, dans *Œuvres complètes*, traduction de Peter F. Dembowski, Philippe Walter, Daniel Poirion et Anne Berthelot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, v. 45-47.

²⁹ *L'Âtre périlleux*, Brian Woledge (dir.), Paris, Honoré Champion, 1936, v. 7-8.

³⁰ Tony HUNT dans son article « The Rhetorical Background to the Arthurian Prologue » cite entre autres les travaux de KELLERMANN, FOERSTER, FRAPPIER et KLOSE pour illustrer cette incertitude face à l'existence d'un prologue au *Chevalier au lion*. Marie-Louise OLLIER, dans « The Author in the Text : the Prologues of Chrétien de Troyes » réexamine l'opinion de Foerster qui nie l'existence de ce prologue. « The Missing Prologue of Chrétien's *Chevalier au lion* » de Barbara N. SARGENT-BAUR, se réfère directement au texte de HUNT pour illustrer les différentes opinions sur ce prologue.

ceux qui en percevaient un avant la décennie 1970, où Tony Hunt, avec son article « The Rhetorical Background to the Arthurian Prologue », semble avoir réglé la question³¹. Selon Hunt, le prologue du *Chevalier au lion* s'étend jusqu'au vers 174. Ce long prologue se termine par un autre prologue, celui d'un conteur qui entame son récit. Ces vers contiennent plusieurs leçons, même si le récit semble commencer *ex abrupto*. Les 41 premiers vers sont associés par Hunt à la forme rhétorique de l'*insinuatio*, suivis d'un extrait narratif d'une centaine de vers. Les vers 142 à 174 sont, en tant que tel, le cœur du prologue mis dans la bouche de Calogrenant, qui introduit le récit d'une de ses aventures en s'assurant de l'écoute et de l'attention de ses auditeurs. Bien qu'intégré au texte, ce prologue répond lui aussi à certaines fonctions paratextuelles qui seront plus amplement étudiées.

Gérard Genette explique bien la fragilité du paratexte, qui est sans cesse menacé de disparaître de l'édition du texte : « Si un élément de paratexte peut donc apparaître à tout moment, il peut également disparaître, définitivement ou non.³² » Comme le prologue de roman en vers est l'espace privilégié d'une voix auctoriale, l'hypothèse selon laquelle sa proximité avec le récit pourrait tenir d'une tentative de s'assurer de la conservation de celui-ci *tant que durera chrétienté*, peut être émise, bien que les limitations spatiales du manuscrit médiéval expliquent aussi en partie l'absence occasionnelle d'une césure claire entre prologue et texte. Pierre-Yves Badel parle du prologue comme d'« une réalité sensible à l'œil [;] les copistes des manuscrits peuvent marquer sa fin en

³¹ Tony HUNT, « The Rhetorical Background to the Arthurian Prologue », dans *Arthurian Romance, Seven Essays*, D. D. R. Owen (dir.), Edinbourg, Scottish Academic Press, 1970, p. 1-23.

³² Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 2002, p. 12.

soulignant l'attaque du vers suivant [...] par une grande majuscule ou en écrivant ce vers légèrement en retrait³³ » ; cependant, « indice négatif de l'autonomie du prologue, des copies l'omettent³⁴. » Françoise Veilliard, dans l'article « Le manuscrit avant l'auteur : diffusion et conservation de la littérature médiévale en ancien français (XII^e-XIII^e siècles) » résume les conditions de production des manuscrits et souligne que la grande majorité des manuscrits qui ont été conservés au fil du temps sont principalement issus de commandes spéciales, ils sont ce qu'elle nomme des « manuscrits de luxe³⁵ ».

Si son emplacement est facilement repéré, il faut plutôt insérer le *quand* du prologue dans une continuité. Genette lui-même l'inscrit dans la préhistoire de la préface. « Certains sont aussi anciens que la littérature [...] d'autres ont disparu entre-temps, et bien souvent les uns se substituent aux autres pour tenir, mieux ou plus mal, un rôle analogue³⁶. » Une partie de ce chapitre s'intéressera à établir cette continuité. Puisque le corpus s'étale sur environ 50 ans, le *quand* sera étudié à l'intérieur même de ce dernier.

La question du mode d'évaluation peut aussi être réglée relativement rapidement, puisque le prologue des romans en vers est clairement verbal. Pour ce qui est des caractéristiques de son instance de communication, destinataire et

³³ Pierre-Yves BADEL, « Rhétorique et polémique dans les prologues du romans au Moyen Âge », *Littérature*, n° 20, déc. 1975, p. 83.

³⁴ *Ibid.* p. 83.

³⁵ Françoise VEILLIARD, « Le manuscrit avant l'auteur : diffusion et conservation de la littérature médiévale en ancien français (XII^e-XIII^e siècles) », *Travaux de littérature*, vol. 11, 1998, p. 42.

³⁶ Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 2002, p.19.

destinataire (*de qui ?*, *à qui ?*) et des fonctions qui animent son message (*pour quoi faire ?*), ce chapitre s'y attachera, avant de s'attaquer à une fonction immanente du prologue, c'est-à-dire définir le genre du récit.

Le prologue médiéval est-il du paratexte? Il est un élément par lequel le texte se présente, se propose, se dévoile et se divulgue, et ce, même s'il est déjà du texte. « Le prologue a une double fonction : celle d'établir le contact entre le récitant et son auditoire et d'optimiser les conditions de l'audition, ainsi que celle de présenter et d'introduire l'œuvre³⁷. » Sans doute le fait que le prologue est intimement lié au texte cause un « malaise paratextuel ». Sans conteste un seuil de l'œuvre menacé de disparition et de mutation, le prologue fait aussi partie de la chaîne textuelle qui constitue l'œuvre littéraire. Malgré son statut ambigu, miroir de la fragilité du récit médiéval, le prologue peut être étudié sous l'aspect des fonctions paratextuelles, ce qui, d'ailleurs, permettra de mieux cerner les effets qu'il produit lors de la réception du texte.

1.2 STRUCTURE ET FONCTION DU PROLOGUE

Dans son article « Sur les prologues des chansons de geste : structures rhétoriques et fonctions discursives », Jean-Pierre Martin étudie le prologue en tant que structure extradiégétique qui relève d'un discours codifié et stylisé. Il

³⁷ Willem NOOMEN, «Auteur, narrateur, récitant de fabliaux: le témoignage des prologues et des epilogues», *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 35, 1992, p. 315.

sépare le prologue de chanson de geste en « quatre ensembles distincts, qui correspondent à quatre fonctions particulières³⁸. »

Le premier ensemble regroupe l'établissement du contact entre l'orateur et les auditeurs – soit l'appel à l'auditoire –, l'éloge de la chanson – qui comporte les assertions de véridicité et l'énonciation de récriminations contre d'autres jongleurs – et la présentation brève de protagonistes. Martin indique que cette partie « est à la fois la plus constante dans sa structure [...] et la plus complexe³⁹ », puisqu'elle tend à résumer les parties subséquentes. La fonction de cet ensemble est principalement d'attirer l'attention sur le récit.

Un second ensemble vient mettre en contexte le récit, soit en présenter les origines ou la situation initiale. Suit un groupe de vers qui annonce le contenu de la chanson, « qui répond à sa fonction traditionnelle : attacher le public en lui présentant ce qu'on va raconter, et en même temps, faire de la chanson tout entière une vaste répétition d'un récit prospectif préalable, attirant l'attention de l'auditeur sur le texte lui-même, donc sur sa poésie⁴⁰. » La dernière partie du prologue de chanson de geste, telle qu'énoncée par Martin, vient faire œuvre de transition vers le récit et est plutôt formulaire.

³⁸ Jean-Pierre MARTIN, « Sur les prologues des chansons de geste : structures rhétoriques et fonctions discursives », *Le Moyen Age*, vol. 93, 1987, p. 186.

³⁹ *Ibid.* p. 186.

⁴⁰ *Ibid.* p. 193.

Pour Gérard Genette dans *Seuils*, sont associées à la préface certaines fonctions plutôt que des divisions. Ainsi, il présente certaines fonctions explicatives (pourquoi, comment, contexte, résumé), d'autres plus prescriptives (intention, définitions génériques, ordre de lecture) et, encore, d'autres contractuelles (véridicité, choix d'un public). La plupart de ces fonctions se décèlent dans le prologue médiéval. Il est difficile de les considérer comme étant des parties d'une préface ou d'un prologue car elles se retrouvent souvent dans une même phrase ou disséminées dans la totalité du texte.

Les fonctions de la préface identifiées par Genette, ainsi que les divisions proposées par Martin pour le prologue de chanson de geste, ne conviennent que partiellement à une étude sur le prologue en vers, les premières étant beaucoup trop postérieures et les secondes provenant d'un genre antérieur et différent de celui du sujet traité ici. Pourtant, elles peuvent servir de référents pour élaborer des divisions et fonctions plus adéquates pour le prologue du roman en vers.

En appliquant la méthode de travail de Martin sur les prologues de roman en vers, il est possible d'établir un découpage similaire. C'est-à-dire qu'en cherchant à regrouper certains vers selon leur attribut principal ou leur fonction majeure, le prologue peut être découpé en cinq unités de sens différentes : proverbe, présentation du récit, éloge, leçon ou glose et transition. Faire un découpage purement structurel pose certains problèmes. En effet, même une organisation tripartite des prologues ne peut être soutenue dans le corpus, puisque

l'entrée en matière (soit les vers d'amorce, formés du proverbe, de l'éloge ou de la leçon) est souvent déjà le cœur du prologue, et la transition, si elle n'est pas rejetée du côté du récit, n'est pas toujours distincte de la présentation du récit. À la rigueur, un «ordre» d'apparition peut être relevé. En effet, le proverbe, lorsqu'il est présent, se trouve toujours au début du prologue et, évidemment, la transition se trouve à la fin. Les trois autres unités occupent le cœur du prologue ou son début s'il n'y a pas de proverbe. Par contre, ces cinq unités ne se retrouvent pas automatiquement dans chaque prologue, ce qui mène à la disparition de cette structure « minimale ». Plusieurs textes du corpus n'ont ni proverbe ni transition, ce qui en rend impossible une coupe purement structurelle.

Leçon et glose se distinguent de la forme « proverbiale », pour deux raisons particulières. Le proverbe, porteur d'une « vérité » générale, est une citation extérieure, alors que la leçon est souvent associée au « je » de l'auteur et donc, une réflexion à teneur personnelle. De plus, lorsqu'une forme proverbiale sert d'entrée en matière au prologue, la leçon et/ou glose qui suit est généralement un raisonnement tiré du proverbe cité. D'ailleurs, il n'est pas superflu de mentionner que quatre des quatorze prologues du corpus contiennent une formule proverbiale⁴¹, toujours dans les premiers vers et que trois d'entre eux sont suivis directement d'une leçon⁴².

⁴¹ Soit *Erec et Enide* et *Le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, *La Mule sans frein* de Païen de Maisière et *Hunbaut*. Un tableau retraçant la présence des différentes unités et de certaines récurrences peut être consulté en annexe.

⁴² Soit *Erec et Enide*, *Le Conte du Graal* et *La Mule sans frein*.

Transition et présentation du récit sont souvent difficiles à isoler l'une de l'autre. Pour une part du corpus, la transition contient les seuls éléments donnant des indices sur la nature du récit à suivre. Elle peut aussi être grammaticalement liée à la présentation du récit. Le terme transition désigne donc les vers ou phrases de fin de prologue qui contiennent des marques d'oralité tels *oïiez* et *escoutez*, d'autres invitations à l'attention ou une marque de changement de régime de discours.

Pour donner corps à cette partie du travail, certaines récurrences qui semblaient obéir à des fonctions particulières ont été repérées et ont permis d'élaborer des statistiques ainsi qu'un tableau qui pourra être consulté en annexe. Outre les cinq unités de sens, ont été observés ces indices paratextuels : nom d'auteur, nom du commanditaire, mention de Dieu, marque d'oralité, désignation d'un public, indices de réception, considérations sur la langue, remarques sur la forme, dédicace, référence, attestation de vérité, source, bibliographie, nom des protagonistes, résumé, mise en contexte, présentation de lieux, mention du roi Arthur et qualités du récit – nouveauté, beauté, brièveté, etc. Dans chaque cas, leur présence, et même parfois leur absence, évoque une intention auctoriale.

Vingt-quatre variables sont donc à prendre en compte, et chaque prologue en contient dix en moyenne. Il semble intéressant de mentionner ici que les prologues les plus tardifs sont ceux qui en comportent le moins. Le nom d'auteur, la leçon, la présentation du récit, la transition, la mention de Dieu, les marques

d'oralité, les remarques sur la forme, l'attestation de vérité et les noms de protagonistes sont les plus fréquents dans les textes puisque plus de la moitié des prologues les contiennent.

L'ordre d'évaluation de ces variantes a été établi selon leur type et leur fonction afin d'éviter les redites. Cet ordre est la plupart du temps artificiel ; aux cinq unités minimales sont adjointes les occurrences qui s'y retrouvent généralement ou qui s'y apparentent logiquement.

Entrée en matière et proverbe

Quatre textes contiennent une entrée en matière de forme proverbiale. Évoquant ainsi une vérité universelle, l'auteur met de l'avant le bien-fondé de son récit, marqué par la véracité. Le texte n'est déjà plus gratuit, il est justifié par la présence d'une morale avant même son début réel. « La force du proverbe résulte de l'effet de sens produit par une contraction particulière de la forme syntaxique et lexicale, contraction tendant à figer un contenu⁴³. » Dans son *Essai de poétique médiévale*, Paul Zumthor explique que le proverbe est « une des formes les plus remarquables de l'intégration d'une *auctoritas* à la texture poétique⁴⁴. » C'est donc déjà placer le récit sous le signe de la vérité, par une *auctoritas* que Zumthor avoue « d'authenticité parfois douteuse selon nos critères modernes⁴⁵. » L'effet est pourtant clair en ce qui a trait de toute forme de protestation de véridicité :

⁴³ Paul ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 78.

⁴⁴ *Ibid.* p. 78.

⁴⁵ *Ibid.* p. 35.

« par ces perpétuels retours, par cette littérature dans la littérature, sera plus manifestement comblée, sanctionnée, justifiée, l'attente d'une collectivité pour laquelle le poème [...] est toujours vrai⁴⁶. »

Dans les prologues se trouvent deux formes différentes d'amorce proverbiale. *Erec et Enide* de Chrétien de Troyes, ainsi que *La Mule sans frein* débutent par la formule « li vilains dit en son respit /en reprovier, » avant d'entamer le proverbe. *Respit* et *reprovier* sont généralement traduits par dicton ou proverbe. Les deux autres expressions proverbiales, tirées du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes et de *Hunbaut*, sans être présentées comme telles sont repérables par « la brièveté de la phrase et la combinaison [...] des catégories de l'indéterminé et du présent⁴⁷, » selon la description de Paul Zumthor dans son *Essai de poétique médiévale*. Le proverbe, considéré comme vérité universelle, permet à l'auteur du texte de justifier en partie son écrit.

« Qui petit seme petit quial⁴⁸ » dit Chrétien de Troyes au début du *Conte du Graal*, avant d'élargir la réflexion sur la terre sur laquelle il faut semer et d'annoncer qu'il « seme et fet semance / D'un romans que il ancommence⁴⁹. » Ainsi, il émet le souhait que son roman soit « fertile » et justifie son travail par

⁴⁶ *Ibid.* p. 35.

⁴⁷ *Ibid.* p. 78

⁴⁸ CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Conte du Graal* dans *Œuvres complètes*, traduction de Peter F. Dembowski, Philippe Walter, Daniel Poirion et Anne Berthelot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, v. 1.

⁴⁹ *Ibid.* v. 7-8.

l'espoir d'une récolte fructueuse. Cette recherche de reconnaissance vient mettre l'auteur à l'avant-plan.

Dans *Erec et Enide*, le même clerc utilise une tactique différente. Le proverbe : « Que tel chose a l'an an despit, / Qui mout valt mialz que l'an ne cuide⁵⁰ » (traduit par « souvent chose qu'on dédaigne vaut mieux qu'on ne le pense⁵¹ ») ouvre une réflexion sur la littérature en langue vernaculaire, justifiant ainsi le choix de Chrétien de Troyes, qui poursuit son prologue en affirmant qu'il faut louer toute personne qui entreprend une œuvre car elle pourrait bien plaire un jour. Ce sont ici les choix de l'auteur qui sont motivés, et non plus un désir de gloire. La différence entre le début plus humble de *Erec et Enide* et celui plus assuré du *Conte du Graal* s'explique surtout par l'expérience que Chrétien de Troyes a gagné entre *Erec et Enide*, son premier texte, et le *Conte du Graal*, son dernier. Cette divergence témoigne bien d'une émancipation de la figure de l'auteur et de son œuvre face à sa source. C'est de plus dans le *Conte du Graal* que se retrouve la rime *livre/delivre* en toute fin de prologue. L'auteur souligne lui-même ainsi son affranchissement face à un livre-source en jouant sur le double sens du verbe « délivrer » : « Or oez commant s'an delivre⁵². »

⁵⁰ CHRÉTIEN DE TROYES, *Erec et Enide* dans *Œuvres complètes*, traduction de Peter F. Dembowski, Philippe Walter, Daniel Poirion et Anne Berthelot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, v. 2-3.

⁵¹ *Ibid.* p. 3.

⁵² CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Conte du Graal* dans *Œuvres complètes*, traduction de Peter F. Dembowski, Philippe Walter, Daniel Poirion et Anne Berthelot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, v. 66.

La Mule sans frein, de Païen de Maisière, débute par le proverbe « Que la chose a puis grant mestier / Que ele est viez et ariez mise⁵³ », affirmant qu'une chose est parfois plus utile lorsqu'elle est vieille et rejetée. Son œuvre retravaille, à la fin du XII^e ou au début du XIII^e siècle, une matière déjà exploitée par plusieurs : celle d'Arthur et de ses chevaliers. Le récit montre qu'il utilise cette matière afin de la remodeler sous un angle que Romaine Wolf-Bonvin qualifie de parodique⁵⁴. Dans le prologue, l'auteur semble se poser en faux contre Chrétien de Troyes par son nom, mais s'introduit dans sa lignée par cette forme proverbiale, dont l'introduction fait écho à celle d'*Erec et Enide*, et par le choix de relater une aventure du monde arthurien. Dans son introduction à sa traduction du texte pour le recueil *La Légende arthurienne*, Romaine Wolf-Bonvin traite de cette situation et explique : « en ouvrant ces voies déjà anciennes à un nouveau parcours, [Païen de Maisière semble] mettre à l'épreuve la poétique de l'auteur champenois⁵⁵. » Ainsi, le proverbe vient justifier le choix d'une matière déjà ancienne et permettre une réflexion sur son lien avec l'œuvre de Chrétien de Troyes, fournissant par là une piste analytique.

« De bien dire nus ne se painne, / Car en bien dire gist grant paine⁵⁶. » Les premiers vers de *Hunbaut* ouvrent le prologue vers une réflexion sur l'effort qui sera déployé pour rédiger le récit. Cette amorce sert l'auteur du texte en valorisant

⁵³ *La Mule sans frein* dans *Two Old French Gauvain Romances*, R.C. Johnston et D.D.R Owen (dir.), Edinbourg / Londres, Ed. Scottish Academic Press, 1972, v.2-3

⁵⁴ Romaine, WOLF-BONVIN, « Introduction à *La Demoiselle à la mule* », dans *La Légende Arthurienne*, éd. établie par Danielle RÉGNIER-BOHLER, Grande-Bretagne, Les Éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1990, p. 586.

⁵⁵ *Ibid.* p. 586.

⁵⁶ *Hunbaut*, éd. par Margaret Winters, Leiden, E. J. Brill, 1984, v. 1-2.

son travail. Elle lui permet aussi de se mettre en valeur aux dépens de ceux qui ne cherchent pas à bien dire, mais seulement à dire, et d'envoyer un message à ceux qui ne respectent plus l'effort des ménestrels et les considèrent comme inutiles. Il réfère ainsi presque directement au prologue d'*Erec et Enide* où Chrétien de Troyes dit des jongleurs qu'ils « dépècent » et « corrompent » les contes⁵⁷ et marque sa supériorité face à eux. Keith Busby, dans l'article « *Hunbaut and the Art of Medieval French Romance* », souligne d'ailleurs les similitudes apparentes entre le prologue de *Hunbaut* et celui du récit de Chrétien de Troyes : « in particular the author's confidence in his own abilities : [...] being able to write in rich rhyme, unlike other minstrel [...], the prologue [...] also contains an attempt to denigrate rivals⁵⁸. »

Le proverbe, entrée en matière accrocheuse, saisit l'attention de l'auditeur/lecteur et, selon James A. Schultz, son utilisation devint la règle dans le roman arthurien et surtout dans le prologue du XIII^e siècle⁵⁹. L'amorce du roman, cruciale pour s'attirer une oreille favorable, est bien servie par ces quelques vers donnant immédiatement le ton de l'œuvre. Les dix autres prologues du corpus cherchent aussi à saisir leur public dans les premiers vers de manières variées.

⁵⁷ CHRÉTIEN DE TROYES, *Erec et Enide* dans *Œuvres complètes*, traduction de Peter F. Dembowski, Philippe Walter, Daniel Poirion et Anne Berthelot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, v. 21.

⁵⁸ Keith BUSBY, « *Hunbaut and the Art of Medieval French Romance* », dans *Conjunctures*, K. Busby, N. J. Lacy, (dir.), Amsterdam, Rodopi, 1994, p. 52-53.

⁵⁹ James A. SCHULTZ, « Classical Rhetoric, Medieval Poetics, and the Medieval Vernacular Prologue », *Speculum*, vol. 54, 1984, p. 9.

Protestations de vérité

À ces proverbes qui viennent affirmer la véridicité du texte s'ajoutent les autres formes de protestations de vérité se retrouvant parfois dans le prologue, soit la mention d'une source ou d'une attestation de vérité. Sept des prologues étudiés mentionnent une source⁶⁰, alors que huit contiennent une attestation de vérité⁶¹. Trois prologues du corpus font directement appel à un livre comme source, soit *Cligès*, *Le Conte du Graal* et *Ipomedon*. « Ceste estoire trovons escrite, / [...] / En un des livres de l'aumaire⁶² » annonce Chrétien de Troyes dans le prologue de *Cligès*. C'est d'ailleurs dans ce texte que Chrétien souligne la valeur du livre dans une glose où le livre devient source de mémoire et de savoir : « Par les livres que nos avons / Les fez des anciens savons⁶³. » Dans *Le Conte du Graal*, il se « delivre⁶⁴ » d'un livre qui lui fut prêté par son commanditaire pour le translater : « Ce est li contes del graal / Don li cuens li bailla le livre⁶⁵. » Hue de Rotelande, dans *Ipomedon*, parle plutôt d'un écrit latin qu'il s'apprête à translater : « Ky cest' estorie nos descrit / Ky de latin velt roman fere⁶⁶. » Encore ici, l'auteur en translatant une histoire latine fait œuvre de mémoire et de vérité. Dans

⁶⁰ Soit *Erec et Enide*, *Cligès*, *Le Chevalier de la charrette*, *Le Chevalier au lion* et *Le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, ainsi que *Ipomedon* et *Protheselaus* de Hue de Rotelande.

⁶¹ Soit *Erec et Enide*, *Cligès*, *Le Chevalier de la charrette*, *Le Chevalier au lion* et *Le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, *Ille et Galeron* de Gautier d'Arras, ainsi que *Ipomedon* et *Protheselaus* de Hue de Rotelande.

⁶² CHRÉTIEN DE TROYES, *Cligès* dans *Œuvres complètes*, traduction de Peter F. Dembowski, Philippe Walter, Daniel Poirion et Anne Berthelot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, v. 18 et 20.

⁶³ *Ibid.* v. 27-28.

⁶⁴ CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Conte du Graal* in *Œuvres complètes*, traduction de Peter F. Dembowski, Philippe Walter, Daniel Poirion et Anne Berthelot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, v. 68.

⁶⁵ *Ibid.* v. 66-67.

⁶⁶ HUE DE ROTELANDE, *Ipomedon : poème*, édition de A.J. Holden, Paris Klincksieck, 1979, v. 34-35.

Protheselaus, le même auteur mentionne un « translatement⁶⁷, » sans pourtant discuter directement de sa source. Ainsi, la véracité du récit est attestée en passant, sans plus.

Chrétien de Troyes « tret d'un conte d'avanture ⁶⁸ » l'histoire d'*Erec et Enide*. La mention postérieure, dans ce même prologue, des jongleurs (ceux qui vivent pour conter) qui corrompent le conte, permet de rapprocher la source d'une tradition plus orale. D'ailleurs, ce n'est ni d'un livre ou d'une *estoire* que provient la *conjointure*⁶⁹, mais bien d'un conte. Néanmoins, le récit a une source externe, à laquelle il cherche à redonner son déroulement véritable, puisque ceux qui l'ont rapportée jusqu'à maintenant n'ont fait que la « depecier et corronpre⁷⁰. »

Dans *Le Chevalier de la charrette*, c'est une personne, la dame de Champagne, qui commande l'œuvre et qui en fournit « matiere et san⁷¹. » Ainsi encore, l'auteur propose une source externe à son œuvre, sans pourtant faire aucune mention de vérité. La caution de Marie de Champagne sert-elle à elle seule à garantir que le récit est véridique ? L'éloge, qui loue généralement

⁶⁷ HUE DE ROTELANDE, *Protheselaus*, édition de A.J. Holden, Londres, Anglo-Norman Text Society, 1991, v. 14.

⁶⁸ CHRÉTIEN DE TROYES, *Erec et Enide* dans *Œuvres complètes*, traduction de Peter F. Dembowski, Philippe Walter, Daniel Poirion et Anne Berthelot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, v. 13.

⁶⁹ Pour une étude complète des différentes définitions possibles du terme *conjointure* voir : Douglas KELLY, « The Source and Meaning of Conjointure in Chretien's *Erec* 14 », *Viator*, n° 1, 1970, p. 179-200.

⁷⁰ CHRÉTIEN DE TROYES, *Erec et Enide* dans *Œuvres complètes*, traduction de Peter F. Dembowski, Philippe Walter, Daniel Poirion et Anne Berthelot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, v. 21.

⁷¹ CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Chevalier de la charrette* dans *Œuvres complètes*, traduction de Peter F. Dembowski, Philippe Walter, Daniel Poirion et Anne Berthelot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, v. 26

l'intégrité et la pureté du commanditaire, semble en ce cas plutôt superficiel puisque c'est la beauté de la dame qui occupe le discours. Chrétien de Troyes se sert-il de Marie de Champagne pour se détacher complètement du récit et ainsi n'en être que très peu responsable ?

Genette trouve dans la préface contemporaine les fonctions apparemment contradictoires de « véridicité⁷² » et de « contrat de fiction⁷³ ». Dans le prologue médiéval, ces fonctions semblent liées. L'expression proverbiale, les formes diverses d'attestation de vérité et la mention d'une source viennent sceller un pacte de véridicité avec le lecteur. Ces éléments sont abordés sous forme de pacte puisqu'aucune certitude ne peut être formulée quant à la foi que les auditeurs de l'époque portaient à ces affirmations et que, d'un point de vue actuel, il apparaît que ces apologies de vérité tendent plutôt à amplifier l'attention qui sera portée au texte qu'à le poser comme fait historique. D'ailleurs, la forme proverbiale, la mention d'une source et l'attestation de vérité tendent toutes vers un même but, bien qu'elles fonctionnent différemment. Alors que le proverbe veut démontrer une « vérité » plus abstraite, celle qui se trouve dans la réception du récit comme un texte porteur de sagesse et apte à être pris comme « guide moral », la présentation d'une source cherche à donner une antériorité au texte. Chrétien de Troyes, dans *Cligès*, présente sa source et glose l'importance du livre comme témoin historique. Raoul de Houdenc, dans *Méragis de Portlesquez* s'attache à souligner la nécessité de choisir une matière mémorable. Hue de Rotelande, dans

⁷² Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 2002. p. 209.

⁷³ *Ibid.*, p. 219.

Ipomedon se demande pourquoi sa source n'a pas encore été traduite, tant le texte lui semble crucial. Si la source affirme que le récit n'a pas été inventé de toutes pièces par l'auteur, elle tend aussi à renforcer l'importance du récit sur le plan historique, puisqu'il est œuvre de mémoire. L'attestation de vérité, très fréquente dans les prologues du corpus, mais souvent jointe au proverbe ou à la source, cherche à consolider le pacte. Lorsqu'elle apparaît seule, elle semble plus factice et s'apparente davantage à un passage obligé qu'à un effort réel pour faire du récit une œuvre de vérité.

Ce qui est désigné sous les termes « attestation de vérité », est plus complexe à établir que la mention ou l'allusion à une source, puisqu'il faut délimiter son champ en tenant compte de toutes les formes extérieures au proverbe ou à la mention d'une source pour trouver les autres indices de vérité qui pourraient être disséminés dans le prologue. Dans *Le Chevalier au Lion* l'attestation de vérité est dédoublée. Celle de Chrétien de Troyes passe par le contexte arthurien, époque où l'amour était véritable et non factice, ainsi que toutes les autres facettes de la vie, alors que celle de Calogrenant passe par le témoignage. En effet, dans les 41 premiers vers de ce récit, Chrétien de Troyes introduit le contexte arthurien en expliquant que ce fut l'époque de la véritable prouesse et où l'amour n'était pas qu'un simple jeu. Il se réfère à un passé plus « pur ». En quelque sorte une leçon de valeur, cette entrée en matière invite l'auditeur/lecteur à accueillir le récit comme source de vérité morale, un peu à la manière du proverbe. Lorsqu'il introduit son récit, Calogrenant se pose en témoin.

Il a vu lui-même ce qu'il s'apprête à relater, ce qui vient appuyer la vérité de son histoire.

Car ne vuel pas parler de songe,
Ne de fable, ne de mançoige,
Don maint autre vos ont servi,
Ainz vos dirai ce que je vi⁷⁴.

L'idée du témoignage est utilisée à quelques reprises dans ce prologue. Chrétien de Troyes parle d'Arthur comme du « tesmoing⁷⁵ » des aventures chevaleresques et amoureuses et c'est par cette idée du « voir » que s'affirme la vérité. Notons aussi l'apparition des termes *fable* et *mensonge* au vers 27 du même prologue. Dans *Cligès* se trouvent ces vers : « Li livres est molt anciens / Qui tesmoigne l'estoire a voire⁷⁶. » L'utilisation d'un terme dérivé de témoin dans cet autre texte de Chrétien de Troyes tend à démontrer clairement le lien qui se tisse entre ce terme et le mot vérité. « Selon les critères médiévaux voire antiques de l'histoire, la relation la plus digne de foi est celle qui émane d'un témoin oculaire⁷⁷. »

⁷⁴ CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Chevalier au lion*, dans *Œuvres complètes*, traduction de Peter F. Dembowski, Philippe Walter, Daniel Poirion et Anne Berthelot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, v. 171-174.

⁷⁵ *Ibid.* v. 35.

⁷⁶ CHRÉTIEN DE TROYES, *Cligès* dans *Œuvres complètes*, traduction de Peter F. Dembowski, Philippe Walter, Daniel Poirion et Anne Berthelot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, v. 24-25.

⁷⁷ Emmanuèle BAUMGARTNER, « Texte de prologue et statut de texte », dans *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin. Actes du IXe Congrès international de la Société Rencesvals (Padoue-Venise, 29 août - 4 septembre 1982)*, Modène, Mucchi, 1984, p. 466.

Dans *Éracle* de Gauthier d'Arras, l'apologie de vérité passe par l'éloge du comte de Blois, qui ne veut consentir « a oir fable ni cançon⁷⁸. » C'est donc le commanditaire, comme ce fut le cas pour *Le Chevalier de la charrette* avec Marie de Champagne, qui cautionne le récit. Thibaut de Blois sert de garant à la vérité puisqu'il n'accepte pas qu'on lui relate des fables. *Ille et Galeron*, du même auteur, semble prôner une approche semblable : la dédicace à une femme intègre, ainsi que la prière à Dieu, rapprochent le récit du « vrai ». Pourtant, à aucun moment l'auteur n'aborde la question directement. Dans nos textes plus tardifs, soit *Le Chevalier à l'épée*, *Meraugis de Portlesguez*, *L'Âtre périlleux* et *Hunbaut*, la protestation de vérité ne semble plus être une question centrale. Le proverbe de *Hunbaut* et la glose dans *Meraugis de Portlesguez* sur le choix d'une matière digne d'être remémorée suffisent peut-être à requérir l'attention du public sur la vérité du récit. Puisque ces quatre textes travaillent la matière arthurienne, l'accent doit peut-être être mis sur la nouveauté du récit plutôt que sur sa vérité pour s'assurer l'intérêt de l'auditeur/lecteur.

Un autre effet de lecture se dégage des attestations de vérité, principalement de la mention d'une source, mais aussi de la présentation d'un commanditaire ; c'est ce que Gérard Genette nomme « paratonnerre » dans *Seuils*. Chez Genette, la fonction paratonnerre consiste en une dévalorisation du travail de l'auteur, modeste ou faussement modeste, qui, si son œuvre échoue, aura ainsi l'avantage d'avoir dit en premier qu'elle n'avait aucune prétention à

⁷⁸ GAUTHIER D'ARRAS, *Éracle*, publié par Guy Raynaud de Lage, Paris, H. Champion, 1976, v. 41.

l'excellence⁷⁹. Bien que cette forme de paratonnerre se repère dans les prologues de romans en vers (dans *Hunbaut* notamment où l'auteur dit « s'essayer » à bien dire : « a bien dire des or m'asai⁸⁰ »), une autre forme, tout aussi modeste, se trouve dans le corpus. En effet, le paratonnerre vient, dans les prologues, présenter la matière du récit comme de provenance extérieure à l'auteur. « Le romancier s'avance sous le couvert d'autorités [...] [tel] le recours à une sentence ou un proverbe [...] la dédicace à un mécène, destinataire et destinataire de l'œuvre [...] etc⁸¹. » Un livre ou une commande permettent d'excuser certaines tares du récit qui ne pourront être attribuées à l'auteur.

Leçon, glose et éloge

La leçon et/ou la glose ont des sujets variables, mais font souvent œuvre de réflexion à caractère moral. Neuf prologues du corpus contiennent de ces digressions⁸². Le texte fait souvent écho à la leçon, en ce sens que la leçon vient ajouter un surplus de signification à certains épisodes du récit et, parfois, rend même plus compréhensibles gestes, paroles et finalités.

Aucune des instances ou des fonctions paratextuelles établies par Genette ne peut être mise en lien direct avec la leçon. Peut-être se trouve-t-il ici une

⁷⁹ Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 2002, p. 210-211.

⁸⁰ *Hunbaut*, éd. par Margaret Winters, Leiden, E. J. Brill, 1984, v. 3.

⁸¹ Emmanuèle BAUMGARTNER, « Texte de prologue et statut de texte », dans *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin. Actes du IXe Congrès international de la Société Rencesvals (Padoue-Venise, 29 août - 4 septembre 1982)*, Modène, Mucchi, 1984, p. 469.

⁸² Soit *Erec et Enide*, *Cligès*, *Le Chevalier au Lion* et *Le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, ainsi que *Ipomedon* et *Protheselaus* de Hue de Rotelande, *Meraugis de Portlesguez* de Raoul de Houdenc, *La Mule sans frein* de Païen de Maisière et *Hunbaut*.

relation plus purement intertextuelle et allusive au récit plutôt qu'un passage axé sur sa présentation ? En effet, et bien que la leçon mène parfois à une analyse plus serrée du récit, puisqu'elle propose une façon de le voir, la leçon peut plus aisément être liée à une forme d'appréciation véridique du récit. Puisque l'auteur démontre sa capacité de réflexion et glose intelligemment, il démontre ainsi sa capacité à traiter une histoire et cela même s'il la relate en langue vulgaire. La leçon a donc un effet rhétorique. « Le prologue est la leçon d'un maître qui se dit obligé de faire partager son savoir à son public [...] la rhétorique est ici reine⁸³. » Parfois, une leçon portant sur des principes formels se répercute dans les « aventures » du récit, comme dans *Meraugis de Portlesquez*, dont il sera question à la fin de ce mémoire. La leçon est quelquefois plus directement liée à l'art d'écrire ou à l'art d'écouter le récit. Le corpus comprend quatre leçons portant au moins en partie sur la réception du texte.

Les leçons de réception apportent à l'auditeur/lecteur une façon de percevoir le récit. Chrétien de Troyes dans *Cligès* écrit dix-neuf vers sur l'importance historique des livres en se basant sur la *translatio studii*, c'est-à-dire sur le passage des connaissances d'un lieu et d'une époque à un autre lieu et à une autre époque⁸⁴. Le texte s'apparente ainsi à une source de savoir et fait du récit autre chose qu'un simple divertissement. Dans le *Chevalier au Lion*, du même auteur, c'est Calogrenant qui demande à son public que l'on entende son récit avec le

⁸³ Pierre-Yves BADEL, « Rhétorique et polémique dans les prologues de romans au Moyen Âge », *Littérature*, n° 20, décembre 1975, p. 92.

⁸⁴ Sur l'importance de la *translatio studii* au Moyen Âge, voir Douglas KELLY « *Translatio Studii* : Translation, Adaptation, and Allegory in Medieval French Literature », *Philological Quarterly*, vol. 57, 1978, p. 287-310.

cœur, et non seulement avec les oreilles, expliquant ainsi que seul le cœur permet de bien comprendre le conte.

Cuers et oroilles m'aportez,
 Car parole est tote perdue
 S'ele n'est de cuer entandue.
 [...]
 Les oroilles sont voie et doiz
 Par ou s'an vient au cuer la voiz;
 Et li cuers prant dedanz le vandre
 La voiz, qui par l'oroille i antre.
 Et qui or me voldra entendre,
 Cuer et oroilles me doit randre⁸⁵.

Ainsi, il faut, pour bien saisir un récit, y porter attention. La réception d'un texte demande un effort de la part de l'auditeur/lecteur. La lecture passive apporte le divertissement recherché, mais le lecteur n'en retiendra rien de substantiel.

Les deux premiers vers de *Ipomedon* de Hue de Rotelande, donnent le ton de la leçon entière et font de l'entrée en matière un appel à l'attention axé sur les surplus du récit plutôt que sur une belle aventure : « Qui bons countes voet entendre, / Sovent il poet grans biens apprendre⁸⁶. » Effet de style intéressant puisque l'auditeur/lecteur se serait plutôt attendu, à la suite du premier vers, à retrouver un vers du type « son attention doit me rendre » valorisant le récit en particulier, plutôt qu'une mise en valeur des apprentissages qu'il est possible d'en tirer. La leçon se poursuit en discutant de folie et de sens, expliquant qu'il est

⁸⁵ CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Chevalier au lion*, in *Œuvres complètes*, traduction de Peter F. Dembowski, Philippe Walter, Daniel Poirion et Anne Berthelot, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1994, v. 150-153 et 165-170.

⁸⁶ HUE DE ROTELANDE, *Ipomedon : poème*, édition et introduction par A.J. Holden, Paris, Klincksieck, 1979, v. 1-2.

folie de conserver pour soi son sens et qu'il vaut mieux le partager. Ainsi Hue de Rotelande bonifie le partage de la connaissance et justifie sa « translation » par la même occasion. Il invite l'auditeur/lecteur à tirer leçon du récit.

D'autres prologues étendent leur leçon à des questions de langue. Traitant brièvement de translation et cherchant à valoriser la langue romane, ces apartés revendiquent généralement une appréciation du texte à l'égal du latin. Le prologue ouvre alors une réflexion sur l'importance de la translation en langue romane qui permet à des personnes plus modestes d'avoir accès au savoir des anciens. Hue de Rotelande, dans *Ipomedon*, explique :

Ne di pas qil bien ne dit
 Cil qi en latin l'ad descrit,
 Mes plus i ad leis ke lettrez ;
 Si il latin n'est translatez
 Gaires n'i erent entendanz⁸⁷.

Ces vers disent que bien que l'histoire fût bien relatée en latin, il y a plus de laïcs que de lettrés et que peu la comprendront si elle n'est pas traduite.

Quelques leçons d'ordre plus moral se retrouvent dans les éloges. Celles-ci invitent l'auditeur/lecteur à calquer ses actions sur celles d'un commanditaire ou dédicataire. L'éloge peut être associé au « paratonnerre » mentionné plus haut puisqu'il a souvent trait à un commanditaire, celui qui demande à ce que l'histoire soit relatée. Elle n'est pas le choix du clerc, mais bien d'une autre personne.

⁸⁷ HUE DE ROTELANDE, *Ipomedon : poème*, édition par A.J. Holden, Paris, Klincksieck, 1979, v. 25-29.

Évoquant la grandeur du commanditaire, l'éloge semble au premier abord ne servir qu'à flatter celui-ci et à inspirer de bonnes vertus au public. D'un certain point de vue, il met en valeur le texte puisqu'il a été choisi par une personne « connue ». Il est possible aussi qu'il donne à voir ce que seront les éléments clés du récit. Si l'auteur insiste sur la largesse du commanditaire, cette largesse se reflètera-t-elle dans un ou plusieurs des personnages du récit? Cette question sera étudiée en détail dans la seconde partie de ce travail. Quatre prologues du corpus contiennent un éloge soit *Le Chevalier de la charrette* et *Le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, ainsi que *Eracle* et *Ille et Galeron* de Gautier d'Arras. Trois de ces éloges ont trait à un commanditaire, alors que l'autre fait office de dédicace (*Ille et Galeron*). Finalement, *L'Âtre périlleux* fait mention d'un commanditaire mais ne contient pas d'éloge.

L'éloge est une section de longueur importante dans le prologue. En effet, dans ces quatre textes, il occupe au minimum soixante-dix pourcent des vers⁸⁸. L'éloge contient généralement une leçon, puisque la personne qu'il inspire est décrite comme un exemple moral à suivre. La superficialité de l'éloge de Marie de Champagne dans *Le Chevalier de la charrette* a déjà été mentionnée plus haut. Il est vrai que si l'éloge vante la largesse, la valeur morale, l'intégrité et la piété du commanditaire/dédicataire dans nos trois autres textes, celui qui a trait à la dame champenoise est grandement axé sur sa beauté. Peut-être est-il possible d'y voir les symptômes de l'inachèvement de l'œuvre, dont Chrétien de Troyes s'est

⁸⁸ Consulter l'annexe deux pour de plus amples statistiques sur la longueur des éloges.

désintéressé et qu'un autre clerc a terminé, mais il faudrait s'avancer sur un terrain trop hypothétique.

Après avoir interrogé ces quatre prologues, il est possible d'affirmer qu'il y a peu ou prou de différences entre l'éloge d'un commanditaire ou d'un dédicataire. Alors qu'a déjà été mentionnée la fonction paratonnerre pour le commanditaire, dans la dédicace se dégage plutôt une valorisation du récit, puisqu'il est vrai que le conte doit être digne de celui ou celle pour qui il est écrit. Au sujet de la dédicace, Genette relève son « rôle de patronage ou de caution morale, intellectuelle ou esthétique [...] :] on ne peut mentionner une personne [...] comme destinataire privilégié sans l'invoquer [...] et donc l'impliquer comme une sorte d'inspirateur idéal⁸⁹. » Commanditaire et dédicataire se retrouvent comme garants de l'œuvre au même titre.

Un dernier cas, celui du commanditaire sans éloge, retrouvé dans *L'Âtre périlleux*, occupe tout le prologue de sept vers. La dame pour qui l'auteur écrit reste anonyme, tout au plus sait-on que l'auteur relate cette aventure pour elle. Ce prologue plus tardif semble vider de son sens l'idée d'un commanditaire. Bien que la dame soit garante du texte, il est impossible de savoir qui elle est, ni comment elle est, ce qui ne peut inspirer une impression de vérité. Paratonnerre minimal, la dame ne semble être mentionnée que pour que l'auteur se dégage de la responsabilité du texte. Ce court prologue, outre cette dédicace, présente son

⁸⁹ Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 2002, p. 138-139.

récit en un vers, en mentionnant le « bon chevalier⁹⁰ » au passage. Sur sept vers, cinq servent à établir la dame comme commanditaire, le sixième présente le récit et le dernier vers fait œuvre de transition.

Présentation du récit

La présentation du récit est la plus disparate des unités, puisqu'elle s'élabore souvent sur des bases différentes selon le prologue et que presque tous les textes (treize sur quatorze⁹¹) en contiennent une. La présentation du récit se repère généralement par la mention d'un terme tel « conte » suivi d'un qualificatif ou d'une description minimale. La fonction principale de la présentation du récit est d'attiser l'intérêt de l'auditeur/lecteur. C'est pourquoi sont regroupés dans cet ensemble plusieurs éléments qui servent cette fin. Une division en deux axes de présentation permet de mieux en cerner les effets secondaires et de dévoiler les mécanismes qui y sont mis en branle pour captiver le public. Un premier axe regroupe toute description de la trame narrative, c'est-à-dire la mention de protagonistes, le résumé du récit et la mise en contexte. Le second axe porte plutôt sur la forme et la qualité du récit, soit les qualificatifs (nouveau, beauté, etc.), la référence positive ou négative à d'autres conteurs, les questions de forme et la mention d'un public cible. Encore une fois, ces coupures artificielles servent surtout à clarifier les effets respectifs des axes, puisqu'ils se retrouvent généralement mélangés dans les prologues.

⁹⁰ *L'Âtre périlleux*, éd. par Brian Woledge, Paris, Honoré Champion, 1936, v. 3.

⁹¹ Seule exception, *Le Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes ne contient pas de présentation du récit.

L'axe portant sur la trame narrative permet à l'auditeur/lecteur de connaître le sujet du conte à différents degrés. Dans presque tous nos prologues (11 sur 14⁹²) au moins un protagoniste est mentionné. La présentation du protagoniste, qui souvent donnera son titre au récit, permet déjà de donner un point central à l'histoire, surtout si elle est accompagnée de qualificatifs. Lorsque ce protagoniste a déjà un nom connu, par exemple s'il fait partie de la cour d'Arthur ou s'il est un personnage « historique », sa mention permet en elle-même de donner de la valeur au récit, puisque le public sait déjà qui il est. Les plus longues présentations sont souvent nécessaires lorsque le personnage ne peut être lié directement à un cercle « connu ». Le protagoniste sera alors associé à certains mots-clés qui semblent garantir un bon conte, tel tout ce qui réfère à Arthur et sa cour. Par exemple, pour *La Mule sans frein*, l'auteur mentionne la Demoiselle à la mule et explique immédiatement qu'elle vint à la cour d'Arthur. Cligès est immédiatement désigné comme étant du lignage du roi Arthur. Erec est le fils de Lac. Le bon chevalier de *Hunbaut* et de *Le Chevalier à l'épée* est Gauvain.

En d'autres cas, la renommée du protagoniste sera remplacée par d'autres qualificatifs du récit. Les textes qui ne réfèrent pas au cercle arthurien ont généralement une présentation du récit plus longue. Hue de Rotelande dans *Ipomedon* vante principalement la beauté et la renommée du texte qu'il translate,

⁹² Soit *Erec et Enide*, *Cligès*, *Le Chevalier de la charrette* et *Le Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes, *Eracle et Ille et Galeron* de Gautier d'Arras, *Protheselaus* de Hue de Rotelande, *La Mule sans frein* de Païen de Maisière, *Meraugis de Portlesgues* de Raoul de Houdenc, ainsi que *Le Chevalier à l'épée* et *L'Âtre périlleux*.

alors que pour *Protheselaus*, il fait de son récit la suite d'*Ipomedon*, racontant l'histoire de ses enfants, pour rendre « connus » les protagonistes du conte. Gautier D'Arras dans *Ille et Galeron* fait une brève généalogie des protagonistes pour les rendre plus « tangibles ». Pour *Eracle* ce dernier auteur propose plutôt un résumé de l'histoire, pour démontrer la « force » du personnage principal.

Deux prologues résument leur récit, soit *Cligès* de Chrétien de Troyes et *Eracle* de Gautier d'Arras. Ce dernier résume entièrement le récit, marquant ses principales péripéties et la résolution de l'histoire. Ainsi, Gautier d'Arras divise son récit en différents épisodes et réduit l'effet de suspense en racontant la fin du conte. À l'auditeur/lecteur, il ne reste plus qu'à connaître les particularités du récit (micro-récit, forme, poésie, etc.). Ce procédé, comme le mentionne J.-P. Martin dans « Sur les prologues des chansons de geste : structures rhétoriques et fonctions discursives », vient mettre l'accent non plus sur le récit en tant qu'histoire, mais sur son déroulement, sur sa présentation⁹³. Sachant à quoi s'attendre, le public peut ainsi se concentrer sur la poésie du texte et sur ses détails.

Dans le cas de *Cligès*, c'est plutôt pour donner corps au personnage principal que le résumé est présent. La présentation du récit s'élabore ainsi : mention du protagoniste, qui fut en Grèce du lignage d'Arthur, puis résumé de la première partie du conte, qui relate les aventures du père de Cligès.

⁹³ Jean-Pierre MARTIN, « Sur les prologues des chansons de geste : structures rhétoriques et fonctions discursives », *Le Moyen Age*, vol. 93, 1987, p. 193.

L'auditeur/lecteur intrigué par ce Cligès dont il ne connaît qu'un minimum attendra avec plus ou moins d'impatience le début de ses aventures. D'ailleurs, la mention d'Arthur, de la Bretagne ou d'un lieu étranger (Constantinople, Grèce...) suffit à mettre en contexte l'histoire et à lui donner de l'intérêt.

Le second axe, traitant plutôt de la forme, contient toutes les promesses de beauté de la rime et des vers, de brièveté, ainsi que tout ce qui qualifie le récit. L'auteur prônera la nouveauté de son récit, dira qu'il est le meilleur conte, mettra de l'avant sa brièveté, sa beauté, le qualifiera de bon conte d'aventure, expliquera qu'il n'est ni fable ni mensonge, pour s'assurer l'intérêt de son public. Alors que le premier axe se servait principalement de l'histoire pour attiser l'attention, celui-ci présente plutôt le texte, sa forme, comme digne d'intérêt. Dans *Ipomedon*, Hue de Rotelande présente principalement son texte sous l'axe formel :

Hue de Rotelande nus dit,
 Ky cest' estorie nous descrit,
 Ky de latin velt romanz fere
 Ne lui deit l'em a mal retrere
 S'il ne poet tuz des oelz garder,
 De tut en tut le tens former ;
 Mes pur hastiver la matire
 Nos estovra par biau motz dire ;
 Ffors la verroure n'y acrestrai,
 Dirai brefvement ceo qe jeo en sai.
 Ke grant ovre voet translater
 Refvement l'estuet ovre passer,
 Ou si ceo noun trop se anoieront
 Cil ki de oïr talent avront ;
 Ne voil tut mon sen celer mes⁹⁴.

⁹⁴ HUE DE ROTELANDE, *Ipomedon : poème*, édition par A.J. Holden, Paris Klincksieck, 1979, v. 33-47.

Traitant des difficultés de la translation dans le vocabulaire et des temps de verbes, du besoin d'être bref pour ne pas ennuyer son public, sa présentation du récit se rapproche d'un art d'écrire. Il explique son choix de traduire l'histoire du latin au roman pour pouvoir partager sa connaissance du récit. Selon les termes de Michel Zink dans *La subjectivité littéraire*, « en intégrant une réflexion sur le travail de l'écrivain, le roman définit du même coup celui du lecteur⁹⁵. »

La mention d'un public, faite dans deux prologues⁹⁶, est liée à cet axe, dans le sens qu'elle agit comme une promesse de qualité. Si Raoul de Houdenc explique que « Nus, s'il n'est cortois et vaillanz, / N'est dignes dou conte escouter⁹⁷ », c'est pour assurer le caractère élevé de son récit; il n'est pas conte de paysans. Sont aussi annexés à la présentation du récit les références, positives ou négatives à d'autres clercs ou conteurs qui seront plus longuement étudiés sous peu. Ces références, que cinq prologues contiennent⁹⁸, ont pour fonction principale de valoriser le récit, plus souvent qu'autrement au détriment de celui à qui l'on réfère. Elles permettent aussi de situer le récit par rapport à d'autres textes et donnent donc certains indices de réception, puisque l'on offre un point de comparaison. La référence peut-être plus ou moins directe. Parfois la reprise de quelques vers d'un autre prologue suffit à rappeler à ce texte.

⁹⁵ Michel ZINK, *La subjectivité littéraire*, Paris, PUF, 1985, p. 31.

⁹⁶ Soit *Ipomedon* de Hue de Rotelande et *Meraugis de Portlesguez* de Raoul de Houdenc.

⁹⁷ RAOUL DE HOUDENC, *Meraugis de Portlesguez*, éd. par Mathias Friedwagner, Halle, 1897, réimpression Genève, Slatkine 1975, v. 31-32.

⁹⁸ Soit *Erec et Enide* et *Le Chevalier au lion* de Chrétien de Troyes, *Ipomedon* de Hue de Rotelande, *Meraugis de Portlesguez* de Raoul de Houdenc et *Le Chevalier à l'épée*.

Un seul prologue ne contient pas de présentation du récit en tant que telle, bien que plusieurs éléments qui sont associés dans ce travail à cette unité s'y retrouvent. La complexité du prologue du *Chevalier au Lion* a été mentionnée à plusieurs reprises. Encore ici, ce prologue se trouve en marge des normes qui viennent d'être établies.

En effet, le prologue du *Chevalier au Lion* ne contient pas de présentation du récit, bien qu'il introduise les éléments nécessaires pour situer le conte dans son contexte. Les vers 1 à 41 du texte servent à situer le lieu, l'époque, l'ambiance, les personnages et le sujet principal du récit. « The work opens [...] with the presentation of Arthur [...] establishin the *tempus generale* of the story and its setting⁹⁹. » Des marques de la première personne du singulier y sont aussi présentes. De plus, Chrétien de Troyes y insiste sur la thématique de l'amour. Le prologue dans le prologue, celui de Calogrenant, contient aussi des éléments de présentation du récit, qui ne sera ni songe, ni fable, ni mensonge, mais un témoignage. Pourtant, les mentions de ce qui sera le cœur de l'histoire, les aventures d'Yvain, sont absentes. Joan Tasker Grimbert suggère cependant dans son article « On the Prologue of Chrétien's *Yvain* : Opening Functions of Keu's Quarrel » que le prologue du *Chevalier au lion*, d'un point de vue purement narratologique, pourrait être étendu jusqu'à la fin du récit de Calogrenant (vers 580)¹⁰⁰. En fait, Yvain est signalé comme personnage de deuxième ordre au vers

⁹⁹ Tony HUNT, « The Rhetorical Background to the Arthurian Prologue », dans *Arthurian romance, seven essays*, D. D. R. Owen (dir.), Edinbourg, Scottish Academic Press, 1970, p. 12.

¹⁰⁰ Joan TASKER GRIMBERT, « On the Prologue of Chrétien's *Yvain*: Opening Functions of Keu's Quarrel », *Philological quarterly*, vol. 64, n° 3, 1985, p. 392.

56. Dans le chaos de la cour, ce sont Calogrenant, la reine, Keu et Arthur qui sont les protagonistes centraux. Ce n'est qu'après le récit de Calogrenant qu'Yvain prendra sa place au centre du conte.

Oralité et nom d'auteur

Les efforts de délimitation du prologue ont déjà permis de discuter de la transition et des difficultés structurelles qu'elle pose puisqu'elle n'est parfois déjà plus le prologue et pas encore le récit. Si la transition a pour fonction de signifier le début du récit, les marques d'oralité viennent directement interpeller l'auditoire et quérir son attention. Fait pour être lu à voix haute, puisqu'il ne contient plus les marques mnémotechniques des chansons de geste, pourquoi le roman en vers conserve-t-il en si grand nombre des termes qui se rapprochent plus du français parlé qu'écrit ? Souvent utilisés à l'impératif, les verbes *oir*, *entendre* et *escouter* marquent la proximité du roman en vers avec la chanson de geste. Ils sont aussi les annonceurs d'un changement de discours. Rarement retrouvés au cœur du prologue, ils permettent soit d'amorcer le prologue ou de le terminer. Ils actualisent le côté performatif de la lecture à voix haute devant public marquant peut-être ainsi plus clairement la césure entre le « narrateur » et l' « auteur ». William Noomen, dans «Auteur, narrateur, récitant de fabliaux : le témoignage des prologues et des épilogues», expose l'inscription dans le texte d'un narrateur abstrait, différent de l'auteur, par l'emploi d'un pronom de la première personne

ou, plus implicitement, par l'utilisation de l'impératif pour s'adresser à l'auditoire¹⁰¹.

Le nom d'auteur est sans doute l'élément du prologue qui soulève le plus de questions. Dix des prologues du corpus sont « signés »¹⁰². Le clerc en se donnant comme auteur se fonde-t-il comme autorité ? Accompagné souvent de formulations venant le vanter ou minimiser son importance, le nom d'auteur vient-il sceller un pacte de fiction ? Gérard Genette consacre un chapitre entier de *Seuils* au nom d'auteur. « Le nom n'est plus alors une simple déclinaison d'identité [...], c'est le moyen de mettre au service du livre une identité, ou plutôt une *personnalité*¹⁰³. » La théorisation de Genette sur le nom d'auteur renseigne peu en ce qui a trait à la littérature du Moyen Âge. Cependant, il ouvre certaines pistes de réflexions. L'apparition du nom est-il un signe d'orgueil, une marque tangible d'une montée de l'individualisme ? Ce qui entoure le nom permet-il d'élaborer une renommée ? L'auteur est souvent un « personnage » du récit, puisqu'il en est le narrateur et qu'il intervient à plusieurs reprises dans son texte. Il agit en tant que caution du récit. Certes la présence du nom signifie une prise en charge du récit, malgré les efforts faits pour donner une source autre au texte. Que faire des cas d'absence ? Devrait-on croire que le clerc a honte de son texte ?

¹⁰¹ Willem NOOMEN, « Auteur, narrateur, récitant de fabliaux : le témoignage des prologue et des épilogues », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 35, 1992, p. 315.

¹⁰² Soit *Erec et Enide*, *Cligès*, *Le Chevalier de la charrette* et *Le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, *Eraclé et Ille et Galeron* de Gautier d'Arras, *Ipomedon* et *Protheselaus* de Hue de Rotelande, *La Mule sans frein* de Païen de Maisière et *Meraugis de Portlesgues* de Raoul de Houdenc.

¹⁰³ GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 2002, p. 43.

Dans le cas des translations, où le texte d'origine et son auteur ne sont pas nommés, l'auteur se départit tout de même d'une part de responsabilité face à son récit, bien qu'il cherche à en recueillir la renommée. Les éloges iront à l'auteur et les récriminations au paratonnerre. Le nom d'auteur permet certainement de recueillir certains « faits » sur ce dernier : sexe, nationalité, appartenance sociale. Chrétien de Troyes, Païen de Maisière, Hue de Rotelande, Gautier d'Arras, Raoul de Houdenc : le nom est toujours associé à un lieu et parfois à une religion. Par son nom, Païen de Maisière fait référence à Chrétien de Troyes et se met en opposition directe avec lui, invitant du même fait le public à se questionner sur le lien qui s'ébauche entre les textes de ces auteurs. Le nom Chrétien de Troyes renvoie à deux grandes traditions, l'une d'elles étant religieuse, ce qu'il affirme d'ailleurs dès *Erec et Enide* puisque selon ses termes son histoire restera en mémoire « tant con durra crestïentez ¹⁰⁴ », et l'autre historique, puisque bien qu'il y ait une Troyes en France, l'on ne peut ignorer la grande Troie des Grecs. Peut-être même pourrait-on pousser l'allusion jusqu'au cheval de Troie puisque Chrétien de Troyes, dans ces textes, introduit subtilement dans les dix années de règne paisible d'Arthur de Bretagne toute une panoplie d'aventures ? Chez Païen de Maisière, s'oppose à la grande ville de Troie le petit bourg de Maisière, au cœur de la Champagne pouilleuse. Les rapports visibles entre ces deux noms d'auteurs ont donné lieu à la mise en doute de l'existence même d'un auteur nommé Païen de Maisière, que l'on croyait être un pseudonyme pour Chrétien de Troyes. D'ailleurs, dans l'article « The Authorship of Two Arthurian Romances »,

¹⁰⁴ CHRÉTIEN DE TROYES, *Erec et Enide* dans *Œuvres complètes*, traduction de Peter F. Dembowski, Philippe Walter, Daniel Poirion et Anne Berthelot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, v. 25.

Harry F. Williams relate : « in 1966 Owen argued that Paien de Maisières is not the true name of the *Mule's* author [...] [and] claimed for Chrétien [...] the *Mule*¹⁰⁵. »

Michel Stanesco, dans « Figures de l'auteur dans le roman médiéval » explique : « apposer son nom à une œuvre était au Moyen Age un acte avec de nombreuses implications – esthétiques, morales, religieuses¹⁰⁶. » C'est pour lui avec l'apparition du roman en vers qu'un « je » auctorial s'affirme, opinion qu'il partage avec Michel Zink. Le nom d'auteur apparaît en divers endroits du prologue. Hue de Rotelande se nomme dès le premier vers de *Protheselaus*, alors que dans *Ipomedon*, son nom n'apparaît qu'au vers 33. *Protheselaus* étant le deuxième roman de Hue de Rotelande, il semble y mettre son nom, déjà connu, au service du récit.

« Un poète indique son nom dès qu'il a conscience que son poème n'est plus le fruit de la mémoire collective¹⁰⁷. » Stanesco s'explique ainsi la différence entre le « je » de la chanson de geste, mouvante et anonyme, mise à l'écrit probablement longtemps après qu'elle fût contée, et celui du roman en vers, qui est investi par l'écrivain plutôt que le conteur. « A l'objectivité de la Geste se substitue maintenant un système poétique discriminatoire – *matière, sen/sens, conjointure*, etc. – ainsi que l'idée de la glose, d'un renforcement ultérieur du sens

¹⁰⁵ Harry F. WILLIAMS, « The Authorship of Two Arthurian Romances », *The French Review*, vol. 61, déc. 1987, p. 163.

¹⁰⁶ Michel STANESCO, « Figures de l'auteur dans le roman médiéval », *Travaux de littérature*, IV, 1991, p. 8.

¹⁰⁷ *Ibid.* p. 9.

par les générations à venir¹⁰⁸. » L'apparition du nom d'auteur vient souligner ce changement de régime.

Quatre prologues ne sont pas signés et trois de ces textes restent anonymes, l'un étant signé par Chrétien de Troyes dans l'épilogue¹⁰⁹. Ces trois textes complètement anonymes, *Le Chevalier à l'épée*, *L'Âtre périlleux* et *Hunbaut*, sont les plus tardifs et les plus brefs avec *La Mule sans frein* de Païen de Maisière. L'absence du nom d'auteur vient peut-être remettre le récit à l'avant-plan. En effet, la caution auctoriale, dans certains textes, vient à elle seule, par la réputation de l'auteur, attirer le public. Devient-il donc préférable pour des auteurs moins hardis ou sûrs d'eux de cacher leur identité pour éviter d'être mis sur la sellette ou dans l'espoir d'être moins comparés à ceux qui ont fait grandir la tradition arthurienne ? L'absence du nom d'auteur ouvre de nombreuses d'hypothèses, mais offre peu de réponses. Peut-on parler d'un anonymat de convenance ? Cette carence d'information sur l'auteur rend-t-elle le texte à lui-même ? Dans une logique où l'auteur s'invente et se met à l'avant-plan, il reste certain que l'absence d'un nom redonne au récit sa propre voix.

Bibliographie et mentions de Dieu

Deux prologues offrent une bibliographie des oeuvres précédentes de l'auteur. Celle de Hue de Rotelande est plutôt brève puisqu'elle ne mentionne que

¹⁰⁸ Michel STANESCO, « Figures de l'auteur dans le roman médiéval », *Travaux de littérature*, IV, 1991, p. 9.

¹⁰⁹ Soit *Le Chevalier au Lion*.

Ipomedon dans le prologue de *Protheselaus*, alors que celle que fait Chrétien de Troyes dans *Cligès* est plutôt impressionnante.

« Chrétien de Troyes indique, comme l'avait fait autrefois Hésiode, les œuvres qui lui appartiennent en propre¹¹⁰. » La bibliographie sert principalement à la renommée de l'auteur, qui se présente comme expérimenté, ainsi qu'à impressionner l'auditeur/lecteur. La bibliographie du *Cligès* donne aussi un indice sur l'orientation future du texte lorsqu'il y est mentionné que Chrétien traita du Roi Marc et d'Yseult la blonde, plutôt que de Tristan et Yseult. En effet *Cligès* est bâti en partie comme un anti-Tristan. « The immediate listing of the works [...] serves to situate *Cligès* and to give the reader entry into its meaning¹¹¹. » La bibliographie appose aussi un sceau de qualité, puisqu'elle démontre que l'auteur n'en est pas à sa première œuvre et, donc, met en valeur le récit. Des œuvres que Chrétien de Troyes mentionne comme siennes, certaines ne sont pas parvenues jusqu'à nous. Peut-on supposer que la bibliographie de sept vers, qui sert d'entrée en matière au prologue, est en partie de la poudre aux yeux ?

Si les mentions bibliographiques sont rarissimes dans le corpus, il en va autrement des renvois à Dieu qui sont récurrents dans les prologues de roman en vers. Se dévoilant parfois comme une prière, l'appel à Dieu vient placer l'auteur sous sa caution et agit comme garant de vérité. L'entrée en matière de *Ille et*

¹¹⁰ STANESCO, Michel, « Figures de l'auteur dans le roman médiéval », *Travaux de littérature*, IV, 1991, p. 9.

¹¹¹ Michelle A. FREEMAN, « Chrétien's *Cligès* a Close Reading of the Prologue », *Romanic Review*, LXVII, n° 2, mars 1976, p. 91.

Galeron de Gautier d'Arras est mis sous le signe de Dieu : « Aïe, Dius, Sains Esperis !¹¹² ». Dans *Cligès* c'est Dieu qui a donné au roi la somme de clergie et de chevalerie, Dieu qui l'a menée en France et c'est lui qu'il faut prier pour qu'elle y soit retenue. Dans *Le Conte du Graal*, Chrétien de Troyes forge son éloge et sa leçon sur la Bible. Sept des prologues étudiés mentionnent Dieu¹¹³. Ce n'est pas tant par ce qui est dit, mais plutôt par sa présence dans le texte qu'il vient renforcer le pacte de vérité, puisque, logiquement, l'on ne s'attire pas le courroux de Dieu en l'associant à une œuvre mensongère. Pierre-Yves Badel, dans l'article « Rhétorique et polémique dans les prologues de romans au Moyen Âge », souligne que « le prologue a pour fonction de rendre légitime la lecture du roman [...] il multiplie les garants [...], [et] le garant ultime, l'« auteur » suprême n'est [...] autre que Dieu¹¹⁴. »

1.3 CHRONOLOGIE ET GÉNÉRICITÉ

Si tous les prologues contiennent des éléments semblables et tendent généralement tous vers un même but, ils ne font pas tous état des mêmes préoccupations et ont des référents différents. Entre *Erec et Enide* de Chrétien de Troyes, daté des environs de 1170, et *L'Âtre périlleux* (ca. 1230)¹¹⁵, la tradition du roman en vers évolue et commence déjà à laisser place au roman en prose.

¹¹² GAUTIER D'ARRAS, *Ille et Galerón*, édition d'Yves Lefèvre, Paris, H. Champion, 1988, v. 1.

¹¹³ Soit *Erec et Enide*, *Cligès* et *Le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, *Eracle* et *Ille et Galerón* de Gautier d'Arras et *Ipomedon* et *Protheselaus* de Hue de Rotelonde.

¹¹⁴ Pierre-Yves BADEL, « Rhétorique et polémique dans les prologues de romans au Moyen Âge », *Littérature*, n° 20, décembre 1975, p. 89.

¹¹⁵ Un tableau de la chronologie des œuvres peut-être consulté en annexe pour plus de détails.

C'est au sein du corpus que seront recherchées les marques tangibles d'une évolution, en un premier temps en étudiant les tensions qui se développent entre une nécessaire poursuite de la tradition et un certain désir d'originalité, puis enfin en portant une attention particulière à l'utilisation que font les auteurs de certains termes, soit *roman*, *conte*, *estoire*, *livre*, *oeuvre* ainsi qu'aux autres mots qu'ils utilisent pour désigner ou décrire l'œuvre littéraire.

C'est Mikhail Bakhtine, dans *Esthétique et théorie du roman*, qui ouvre la voie vers une lecture des tensions entre tradition et originalité dans l'œuvre littéraire. Posant les jalons d'une définition du genre romanesque, il s'intéresse, particulièrement dans la partie « Récit épique et roman », à la valeur autocritique du roman.

Ici, le roman [...] se présente de façon directe et consciente comme un genre critique et auto-critique, appelé à renouveler les fondements mêmes de la littérature et du poétisme prépondérants¹¹⁶.

Il explique aussi que « au travers de toute son histoire, se déroule systématiquement une parodisation ou un travestissement des principales variétés du genre, prédominantes ou en vogue à l'époque, et tendant à se banaliser¹¹⁷. » Selon ces mots « un genre en devenir¹¹⁸ », le roman se retourne sans cesse vers son passé et un de ses modes d'évolution est de rejeter partiellement ce passé en le parodiant, en s'y opposant. Bakhtine exprime l'idée du genre romanesque

¹¹⁶ Mikhail BAKHTINE, « Récit épique et roman » dans *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll « Bibliothèque des idées », 1978, p. 447.

¹¹⁷ *Ibid.* p. 444.

¹¹⁸ *Ibid.* p. 447.

comme lieu de mise en cause et d'objectivation de la langue et des genres. C'est sous cet angle que seront étudiées les relations intertextuelles tangibles entre les prologues du corpus.

L'œuvre de Chrétien de Troyes, massive pour l'époque¹¹⁹, et son importance dans la littérature arthurienne semblent faire ombrage aux romanciers plus tardifs du corpus. Le jeu d'opposition que constitue le nom de Païen de Maisière est déjà un bon exemple de ce besoin de s'affranchir du maître champenois, au même titre que ce dernier cherchait à s'émanciper de ses sources. Une fonction du prologue serait d'annoncer ces tensions et de se positionner face à la tradition. Dans *Érec et Énide*, Chrétien de Troyes se positionne contre les jongleurs. Héritier partiel d'une tradition de conteurs, il les rejette pour affirmer la supériorité de ce qu'il fait. Dans *Cligès*, il mentionne le roi Marc et Yseult pour s'introduire en faux contre les auteurs des nombreux romans de *Tristan et Yseult*.

L'auteur du *Chevalier à l'épée* mentionne directement Chrétien de Troyes, principalement pour prôner la nouveauté de son propre conte.

L'en ne doit Crestfen de Troies,
Ce m'est vis, par raison blasmer,
[..]

¹¹⁹ L'œuvre de Chrétien de Troyes est massive en deux sens particuliers. Premièrement, il est l'auteur de cette époque avec le plus de textes qui sont parvenus jusqu'à nous et, deuxièmement, la quantité de manuscrits dans lesquels ses œuvres se retrouvent est énorme. Terry Nixon dans « Catalogue of Manuscripts » (dans Keith BUSBY, Terry NIXON, Alison STONES et Lori WALTERS, *Les Manuscrits de Chrétien de Troyes, Tome II*, Amsterdam, Faux titre, 1993. p.1), mentionne 32 manuscrits et 14 fragments des œuvres de Chrétien, comparativement aux cinq manuscrits d'*Eracle et Ille et Galeron* que mentionne P. ELLEY dans « Patterns of Fait and Doubt : Gautier d'Arras's Eracle and Ille et Galeron » (dans *French Studies*, vol. 43, no 3, 1989. p. 257).

Por ce me plect a reconter
 Une aventure tot premier¹²⁰.

Il explique qu'il ne faut pas blâmer Chrétien de Troyes, qu'il est trop prud'homme pour être oublié, puisqu'il a tant relaté d'histoires de la cour du roi Arthur. C'est pour sa mémoire qu'il contera une nouvelle aventure du bon chevalier. La mention de Chrétien de Troyes vient ici mettre l'auteur en lien direct avec celui-ci. Un peu comme un mentor, son nom vient cautionner le récit. L'étrangeté principale de cette mention vient du fait que le texte est anonyme. L'auteur ne se nomme pas, mais parle d'un autre auteur. Il cherche donc, malgré son « je » affirmé, à se mettre dans l'ombre de Chrétien de Troyes. Emmanuèle Baumgartner, dans l'introduction à sa traduction du texte pour le recueil *La Légende arthurienne*, mentionne les emprunts, repérables dans le récit, faits à *Erec et Enide*, au *Chevalier de la charrette*, au *Conte du Graal*, etc. Elle souligne que l'auteur a su « très habilement et très ironiquement parfois, transposer, combiner, réécrire les motifs et les situations déjà exploités par Chrétien¹²¹. » La mention de Chrétien de Troyes devient donc un indice de lecture, une piste pour pouvoir apprécier le texte d'une autre façon. « Les frontières entre « sa » parole et celle « d'autrui » étaient fragiles, équivoques, souvent tortueuses et confuses à dessein¹²² » commente Bakhtine en parlant du Moyen Âge dans « La préhistoire du discours romanesque ». Ainsi les auteurs se servent de cette porosité des

¹²⁰ *Le Chevalier à l'épée*, dans *Two Old French Gauvain Romances*, R.C. Johnston et D.D.R. Owen (dir.), Edinbourg / Londres, Scottish Academic Press, 1972, v. 18-19 et 25-26.

¹²¹ Emmanuèle BAUMGARTNER, « Introduction au *Chevalier à l'épée* » dans *La Légende arthurienne*, Grande-Bretagne, Robert Laffont, coll. : « Bouquins », 1989, p. 511.

¹²² Mikhail BAKHTINE, « La préhistoire du discours romanesque » dans *Esthétique et théorie du roman*, France, Gallimard, coll. : « Bibliothèque des idées », 1978, p. 425.

frontières pour réinventer le récit arthurien, en introduisant un décalage avec les mots de leurs prédécesseurs.

Raoul de Houdenc, dans *Meraugis de Portlesquez*, introduit son désir de postérité dans des termes semblables à ceux qu'utilise Chrétien de Troyes dans *Erec et Enide* :

Toz jors, ne ja mes ne morra;
Mes tant com cist siecles durra,
Durra cist contes en grant pris¹²³.

Dans *Erec et Enide* :

Que toz jors mais iert en memoire
Tant con durra crestfentez.
De ce s'est Crestfiens ventez¹²⁴.

Cette variation sur le même thème ne peut que remémorer à l'auditeur/lecteur connaissant Chrétien de Troyes les œuvres de ce dernier. « Having taken Chrétien de Troyes as a model [...] and standing waist deep in the midst of stream of Arthurian literature¹²⁵. » Raoul ne se contente pourtant pas de faire allusion aux récits qui ont précédé le sien. *Meraugis de Portlesquez* est un récit qui se joue des « chrétientés ». La responsable de sa dernière édition, Michelle Szkilnik, consacre

¹²³ RAOUL DE HOUDENC, *Meraugis de Portlesquez*, éd. par Mathias Friedwagner, Halle, 1897, réimpression Genève, Slatkine 1975, v. 21-23.

¹²⁴ CHRÉTIEN DE TROYES, *Erec et Enide* dans *Œuvres complètes*, traduction de Peter F. Dembowski, Philippe Walter, Daniel Poirion et Anne Berthelot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, v. 24-26.

¹²⁵ David E. CAMPBELL, «Form and Meaning in the *Meraugis de Portlesquez*», *Genre*, vol. 2, 1969, p.17.

douze pages de son introduction à discuter des « reprises » de Raoul de Houdenc¹²⁶.

Le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes a un prologue qui a déjà été qualifié ici de « hors normes ». Cette grande dissemblance par rapport aux autres prologues du même auteur et des autres récits du corpus laisse l'auditeur/lecteur perplexe. Dans une optique où le prologue peut servir à se distancier de ses prédécesseurs tout en leur faisant une part plus ou moins belle dans le récit, il est possible de regarder l'amorce de Calogrenant comme une critique de la tradition. En effet, le prologue « régulier », intégré à un prologue non traditionnel où le conteur se fait prier pendant plusieurs vers d'entamer à nouveau son récit pour la reine, peut apparaître comme légèrement exagéré. D'ailleurs, la longue tirade sur le besoin d'entendre avec le cœur répète par trois fois, en des termes différents, la même chose. Cette dernière est encadrée par des vers qui se répètent presque à l'identique : « Puis q'i vous plaist, or entendés! / Cuer et oroeilles me rendés¹²⁷ » au début et « Et qui or me vaurra entendre, / Cuer et oreilles me doit rendre¹²⁸ » pour clore le passage. Bien qu'il soit difficile d'affirmer que Chrétien de Troyes se moque ainsi ouvertement des jongleurs, il semblerait intéressant d'investiguer plus longuement la chose en étudiant tout le récit de Calogrenant plutôt que le seul prologue. Ainsi, les trois réitérations sur comment la voix doit passer des

¹²⁶ Voir « L'art de la reprise », pages 21 à 32 dans Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesgues*, éd. de Michelle Szkilnik, Genève, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2004.

¹²⁷ CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Chevalier au lion*, dans *Œuvres complètes*, traduction de Peter F. Dembowski, Philippe Walter, Daniel Poirion et Anne Berthelot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, vv. 149-150.

¹²⁸ *Ibid.* v. 169-170.

oreilles vers le cœur apparaîtraient peut-être comme un jeu sur les répétitions mnémotechniques des chansons de geste.

Ont déjà été mentionnées certaines différences physiques entre les premiers prologues du corpus et ceux plus tardifs, telle la réduction du nombre de vers. L'utilisation de certains lieux communs du discours à vide, comme la mention d'une commande, sans éloge; la quasi-absence de présentation concrète du récit; la disparition des topoï de vérité et des mentions de Dieu, peuvent-elles indiquer le désir d'une nouvelle approche romanesque, le besoin de se démarquer des « anciens »?

L'Âtre périlleux commence d'une manière semblable au *Chevalier de la charrette*. Le topos de la commande d'une dame, très bref et un peu vide, vient-il faire une critique plus virulente de l'éloge que celle que Chrétien de Troyes avait faite avec celle de la dame de Champagne? Pour sûr, les vers : « Puis que ma dame de Chanpaigne / Vialt que romans a feire anpraigue¹²⁹ » de Chrétien de Troyes et « Ma dame me conmande et prie / Que une aventure li die¹³⁰ » sont assez semblables pour que le dernier fasse écho au premier. En effet, la mention, dès le début, de la dame et de sa demande d'un *roman* ou d'une *aventure* permettent ce rapprochement. Encore un fois, nous retrouvons une résonance de la tradition qui sera malmenée dans le prologue de *L'Âtre périlleux*.

¹²⁹ CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Chevalier de la charrette* dans *Œuvres complètes*, traduction de Peter F. Dembowski, Philippe Walter, Daniel Poirion et Anne Berthelot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, v. 1-2.

¹³⁰ *L'Âtre périlleux*, éd. par Brian Woledge, Paris, Honoré Champion, 1936, v. 1-2.

Sur le plan terminologique, il est aussi possible de remarquer des variations dans l'utilisation de certains termes qui tendent à décrire le genre. Au centre de cette étude seront les termes *conte*, *livre*, *estoire*, *roman* et *œuvre*, ainsi que d'autres mots, moins récurrents, que les auteurs utilisent pour désigner leur travail.

L'absence d'art poétique portant sur les œuvres en ancien français à l'époque de leur production se révèle souvent comme un problème pour le médiéviste moderne. Pour Hans-Robert Jauss, dans *Littérature médiévale et théorie des genres*, cette absence devient une possibilité. En effet, dans cet article, il ouvre la voie à la recherche de ce qu'il appelle une « poétique immanente »¹³¹. Il expose dans son texte la possibilité de découvrir dans les textes mêmes les indices de généricité.

S'il est possible, selon Jauss, de retrouver dans les textes mêmes les traces d'appartenances génériques, il devrait aussi être possible de saisir dans les dires d'un auteur une pensée qui développerait, sinon l'idée de genre, à tout le moins une réflexion critique sur son travail d'écriture et donc, un commentaire qui démontrerait à la fois l'individualité de l'œuvre et son rapport avec d'autres productions littéraires. En partant de l'idée de recouvrir une poétique immanente par l'étude des textes dans leur individualité mais aussi dans leur collectivité pour découvrir les limites et les possibilités de renouvellements du genre ou de la

¹³¹ Hans-Robert JAUSS, « Littérature médiévale et théorie des genres », dans *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1986, p. 37-76.

famille littéraire auquel un texte appartient, il sera possible de retracer les traces d'une réflexion générique dans les prologues du corpus et d'ainsi situer les auteurs face à la tradition. Marie-Louise Ollier, dans l'article « The Author in the Text : The Prologues of Chrétien de Troyes », confirme :

If it is already acknowledged that with Chrétien the word *roman* (romances) becomes a standard term denoting a singular literary form, [...] it is not easy to distinguish it from other terms with which the word *roman* seems to have a synonymous relationship : *conte, estoire, livre*¹³².

C'est dans cet article que M.-L. Ollier, utilisant une approche semblable à celle qui sera utilisée ici, présente les résultats d'une étude terminologique/générique dans les textes de Chrétien de Troyes. Son travail servira donc à introduire chacun des termes-clés, qui seront revisités pour les autres prologues du corpus. Aux mots choisis par M.-L. Ollier, seront ajoutés d'autres termes que les auteurs utilisent pour désigner leur œuvre.

Les occurrences multiples des termes *conte* (32 fois dans 8 prologues), *estoire* (7 fois dans 5 prologues), *livre* (9 fois dans 5 prologues), *œuvre* (7 fois dans 6 prologues) et *roman* (8 fois dans 6 prologues)¹³³ permettent déjà d'entamer une étude poétique du roman en vers à l'intérieur du corpus. Dans les récits du corpus, *conte* semble désigner à la fois la source et les « aventures » contenues dans le récit.

¹³² Marie-Louise OLLIER, « The Author in the text : The prologues of Chrétien de Troyes », *Yale French Studies*, vol. 51, 1974, p. 27.

¹³³ Un tableau donnant le nombre d'occurrences et les vers où chacun de ces termes apparaissent peut-être consulté en annexe.

Selon Marie-Louise Ollier,

the use of *conte* [...] refers most often to the source (*Erec* 13), or to a narrative sequence contained within the tale (*Erec* 1080), or to Chrétien's own narrative (*Perceval* 63 et 66, *Cligès* 8). In all three cases, it denotes the narrative argument, the story, [...] a series of events oriented in time¹³⁴.

Un bref regard sur les autres occurrences du terme donne sensiblement les mêmes résultats. Lorsque *conte* est utilisé, il désigne la série d'événements plutôt qu'une forme particulière. C'est dans le prologue de *Meraugis de Portlesquez*, de Raoul de Houdenc, que le terme revient le plus souvent. Sur trente-deux vers, *conte* apparaît douze fois. Les douze occurrences réfèrent soit à la source, soit à la trame narrative. Le mot *conte* n'apparaît pas, dans le corpus, comme désignant l'œuvre. Des premiers aux derniers prologues, son utilisation reste stable : *conte* est un mot plus « actif », utilisé presque aussi souvent sous forme de verbe que de nom commun. « Dont je vos vueil les moz conter¹³⁵ » : *conter* réfère ici à l'oralité, à la lecture à voix haute, d'ailleurs le mot qui clôt le vers précédent est « escouter¹³⁶ ».

Estoire fait généralement référence à l'Histoire ou à la source. Chez Chrétien de Troyes, « *estoire* [...] never refers explicitly to Chrétien's

¹³⁴ Marie-Louise OLLIER, «The Author in the Text : The prologues of Chrétien de Troyes», *Yale French Studies*, vol. 51, 1974, p. 27.

¹³⁵ RAOUL DE HOUDENC, *Meraugis de Portlesquez*, éd. par Mathias Friedwagner, Halle, 1897, réimpression Genève, Slatkine 1975, v. 32.

¹³⁶ *Ibid.* v. 31.

narrative¹³⁷. » Il fait plutôt acte de garant de vérité et augmente la crédibilité de l'œuvre. Ce mot n'est d'ailleurs utilisé que par deux des auteurs du corpus, soit Chrétien de Troyes et Hue de Rotelande. Chronologiquement, il disparaît du corpus dans le dernier quart du XII^e siècle. Chez Hue de Rotelande, c'est aussi la source qui est désignée par *estorie* : « k'il ont lessé ceste estorie¹³⁸ » (en parlant des clercs qui ne l'on pas translattée avant lui) dans *Ipomedon* et « de ceste estorie avant traiter¹³⁹ » dans *Protheselaus*. L'histoire est donc ce qui sera mis en roman, ce qui sera translatté.

Livre est un terme dont la définition est l'objet d'un déplacement dans les textes de Chrétien de Troyes, puisque si dans *Cligès* le livre est la source du savoir des anciens : « *livre* is primarily a Latin book¹⁴⁰ », dans *Le Chevalier de la charrette*, Chrétien présente son œuvre comme livre : « Comance Crestiens son livre¹⁴¹. » Ainsi, d'une œuvre à l'autre, il opère un changement qui fait de son propre texte la source de savoir et de vérité dont il traitait dans *Cligès* : « Par les livres que nos avons / Les faiz des anciens savons¹⁴². » Hormis Chrétien, un seul autre auteur utilise *livre* dans son prologue. Dans *Hunbaut*, le terme est, comme

¹³⁷ Marie-Louise OLLIER, « The Author in the Text : The prologues of Chrétien de Troyes », *Yale French Studies*, vol. 51, 1974, p. 28.

¹³⁸ HUE DE ROTELANDE, *Ipomedon : poème*, édition de A.J. Holden, Paris Klincksieck, 1979, v. 23.

¹³⁹ HUE DE ROTELANDE, *Protheselaus*, édition de A.J. Holden, Londres, Anglo-Norman Text Society, 1991, v. 30.

¹⁴⁰ Marie-Louise OLLIER, « The Author in the Text : The prologues of Chrétien de Troyes », *Yale French Studies*, vol. 51, 1974, p. 28.

¹⁴¹ CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Chevalier de la charrette*, dans *Œuvres complètes*, traduction de Peter F. Dembowski, Philippe Walter, Daniel Poirion et Anne Berthelot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, v. 25.

¹⁴² CHRÉTIEN DE TROYES, *Cligès* dans *Œuvres complètes*, traduction de Peter F. Dembowski, Philippe Walter, Daniel Poirion et Anne Berthelot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, v. 27-28.

dans *Le Chevalier de la charrette*, directement associé aux résultats du travail de l'auteur : « Por moi le di qui faic un livre¹⁴³ » et « Ne doit baer a livre faire¹⁴⁴. »

Œuvre est utilisé une fois chez Chrétien de Troyes, dans *Le Chevalier de la charrette* : « Mes tant dirai ge que mialz oevre / Ses comandemanz an ceste oevre¹⁴⁵. » Le couplet *oeuvre / oeuvre* laisse peu d'ambiguïté sur le fait que la deuxième occurrence sert à désigner le travail de Chrétien. *Œuvre* est généralement associé à *ouvrage* et ne semble pas avoir la même connotation qu'aujourd'hui. Gautier d'Arras, dans *Éracle* utilise lui aussi le terme pour désigner ce qu'il fait : « Por lui ai jou cese oevre emprise¹⁴⁶. » Utilisé aussi par Hue de Rotelande, Raoul de Houdenc et l'auteur de *Hunbaut*, *œuvre* semble conserver le même usage dans le corpus. Il sert à désigner le travail de l'auteur, mais ne peut-être associé au genre puisqu'il reste plutôt général.

« Le mot roman tire son sens de son opposition implicite mais permanente au mot latin¹⁴⁷. » Si le mot roman, dans les prologues du début du corpus est généralement associé à la mise en roman et à la translation, le cheminement vers l'affranchissement de la source et la désignation d'un genre spécifique par ce terme débute assez tôt. Déjà, dans *Cligès*, Chrétien de Troyes opère un glissement. Au début du prologue, il mentionne « et l'art d'amors en romanz

¹⁴³ *Hunbaut*, éd. par Margaret Winters, Leiden, E. J. Brill, 1984, v. 31.

¹⁴⁴ *Ibid.* v. 41.

¹⁴⁵ CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Chevalier de la charrette*, dans *Œuvres complètes*, traduction de Peter F. Dembowski, Philippe Walter, Daniel Poirion et Anne Berthelot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, v. 21-22.

¹⁴⁶ GAUTIER D'ARRAS, *Éracle*, Guy Raynaud de Lage (dir.), Paris, H. Champion, 1976, v. 86.

¹⁴⁷ Michel ZINK, *La subjectivité littéraire*, Paris, PUF, 1985, p. 32.

mist¹⁴⁸ » désignant une translation du latin au roman, alors qu'en son milieu, après avoir mentionné sa source il annonce : « dont cest romanz fist Crestiens¹⁴⁹. » Ainsi l'auteur passe de *mettre en roman* à *faire un roman*. Le terme ne désigne déjà plus la langue dans le second vers, mais bien le résultat de la translation. Dans *Le Chevalier de la charrette*, encore une fois, Chrétien de Troyes désigne dès le second vers qu'il entreprend un roman. La source de ce texte n'est pas un livre, mais une personne, *roman* désigne donc ici une fois de plus l'œuvre en langue vulgaire et non plus la langue seulement. Chez Gautier d'Arras, *roman* désigne au départ la langue : « assés vous dirai en romans¹⁵⁰ », alors que la seconde occurrence du terme dans le prologue d'*Éracle* reste plutôt ambiguë : « si com m'orés el romans dire¹⁵¹. » En effet, il est difficile de savoir si dans ce vers *roman* réfère à ce qui sera dit ou à la langue qui sera utilisée pour dire. Pour Hue de Rotelande dans *Ipomedon*, *roman* réfère clairement à la langue : « ky de latin velt romanz fere¹⁵² », alors que dans son second roman, *Protheselaus*, le prologue se clôt sur : « dunt en oiez en cest romanz¹⁵³. » C'est donc à cette période, entre 1170 et 1190, que le mot *roman* commence à désigner un genre particulier de mise à l'écrit et non plus exclusivement la langue vulgaire opposée au latin. Certes, l'opposition au latin reste présente, mais le champ définitoire du terme s'élargit pour non plus indiquer une langue seulement, mais

¹⁴⁸ CHRÉTIEN DE TROYES, *Cligès*, dans *Œuvres complètes*, traduction de Peter F. Dembowski, Philippe Walter, Daniel Poirion et Anne Berthelot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, v. 3.

¹⁴⁹ *Ibid.* v. 23.

¹⁵⁰ GAUTIER D'ARRAS, *Éracle*, Guy Raynaud de Lage (dir.), Paris, H. Champion, 1976, v. 95.

¹⁵¹ *Ibid.* v. 102.

¹⁵² HUE DE ROTELANDE, *Ipomedon : poème*, édition de A.J. Holden, Paris Klincksieck, 1979, v. 35.

¹⁵³ HUE DE ROTELANDE, *Protheselaus*, édition de A.J. Holden, Londres, Anglo-Norman Text Society, 1991, v. 52.

aussi pour décrire la forme romanesque. Aucune occurrence du terme n'a pu être relevée dans les prologues plus tardifs du corpus.

D'autres termes tels *conjointure*, *translation*, *brief*, *matière*, *aventure*, *sens*, *fable*, *songe*, *mensonge*, *lai*, *traité*, *rime*, *lettre*, *glose*, *vers* et *escrit*, qui peuvent être repérés dans les prologues, permettent de cerner un peu mieux ce qu'est le roman entre 1170 et 1230. La *conjointure* de Chrétien de Troyes, comme le dit Marie-Louise Ollier, désigne l'arrangement textuel de la matière, soit sa disposition et l'intégration d'un sens à tous les niveaux de sa structure. *Translation* disparaît des prologues du corpus assez rapidement (il n'est utilisé que par Hue de Rotelande), ce qui permet de déduire qu'une translation n'est pas nécessaire pour qu'il y ait roman. Les promesses de brièveté viennent enrichir la définition générique principalement parce que lorsque Hue de Rotelande promet d'être bref, c'est en fait parce que « ou si ceo noun trop se anoieront¹⁵⁴. » Au même titre que pour Raoul de Houdenc, dans *Meraugis de Portlesquez*, il faut choisir une *matière* mémorable et digne d'intérêt, il faut savoir être bref pour ne pas ennuyer l'auditeur/lecteur. Le roman en vers est un roman d'*aventure* et de *courtoisie*. Il est un témoignage du passé. Il s'oppose à la *fable*, au *songe* et au *mensonge*. Il est œuvre de vérité et de *sens*, de sagesse. Il est aussi un *escrit* avant d'être transmis oralement, malgré les fortes marques d'oralité qu'il contient. Il est versifié et rimé. Si la *lettre*, mot utilisé par Gautier d'Arras dans *Ille et Galeron* comme synonyme de source, préexiste à l'écrit, la *glose* est cependant œuvre de

¹⁵⁴ HUE DE ROTELANDE, *Ipomedon : poème*, édition et introduction par A.J. Holden, Paris Klincksieck, 1979, v. 45.

l'auteur et permet de définir ce qu'est le roman : « çou est la letre, mes la glose¹⁵⁵. » La *matière* doit aussi être *traitée*, c'est-à-dire transformée, adaptée. Le roman en vers s'établit donc dans les prologues comme une *œuvre* ayant une forme assez précise (*vers* et *rime*), relatant des *contes d'aventure* et d'amour auxquels sont ajoutés *glose* et *sens*.

¹⁵⁵ GAUTIER D'ARRAS, *Ille et Galeron*, Yves Lefèvre (dir.), Paris, H. Champion, 1988, v. 10.

CHAPITRE 2

Si le prologue contient maints indices paratextuels qui servent à présenter le récit, son auteur, son destinataire et/ou son savoir d'une manière plutôt pragmatique, il s'y retrouve aussi, le sujet a déjà été effleuré dans la première partie de ce mémoire, des pistes de lecture analytique. En effet, le prologue permet généralement d'appréhender le récit en une perspective qui invite l'auditeur/lecteur à s'interroger sur différentes dimensions du texte. Le cas de *Cligès* de Chrétien de Troyes a déjà été souligné à quelques reprises dans le chapitre précédent. Les trois prologues qui seront étudiés ici en rapport avec le récit qu'ils accompagnent proposent aussi, et de diverses façons, une lecture de leur texte.

Le Conte du Graal, de Chrétien de Troyes, sera le point de départ de cette analyse qui vise à démontrer ce que le prologue recèle d'indices de lecture. L'intérêt d'une telle analyse réside dans la démonstration d'une conscience critique du récit avant même sa rédaction, puisque selon toutes apparences le prologue était rédigé avant le récit et non après. En effet, le travail qu'Anne Berthelot, professeure à l'Université du Connecticut, sur le *Roman des fils du roi Constant*, permet de confirmer en grande part cette théorie. Lors d'une communication au colloque international *Motifs merveilleux et poétique des genres*, Mme Berthelot a présenté ce texte qui se trouve dans les marges et feuillets blancs d'un manuscrit sous forme de brouillon. Le manuscrit contient en

fait trois débuts différents au récit, soit trois versions quelques peu divergentes d'un même prologue. C'est d'ailleurs un point majeur qui différencie la préface du prologue. Alors que la préface est un élément paratextuel postérieur à l'écriture, ce qui permet de mieux concrétiser la présence d'indices analytiques, l'écriture du prologue précéderait la rédaction du récit, ce qui tendrait à prouver une conscience aiguë du texte à venir chez l'auteur. *Le Conte du Graal* étant inachevé, il apparaît clairement que le prologue fut rédigé avant que l'œuvre ne soit complétée.

2.1 LE CONTE DU GRAAL

L'aisance de Chrétien de Troyes à communiquer ses intentions, ainsi qu'à manœuvrer les mots pour se rendre présent dans son texte a déjà été démontrée par plusieurs critiques : « Chrétien de Troyes a su dans ses romans faire usage de cette possibilité de souligner dans un prologue le rôle du dédicataire, de suggérer le sens du récit à venir et la part du maître d'œuvre qu'il a été¹⁵⁶. » Le travail qui sera fait ici sur *Le Conte du Graal* fut sans doute réalisé à maintes reprises par les médiévistes. En effet, plusieurs travaux sur ce texte discutent des liens entre le prologue et le récit. Il suffit de consulter les introductions des éditions du texte, ainsi que plusieurs articles concernant le récit. Cependant, ces études sont généralement dispersées dans un travail plus global sur le roman. Cette analyse, ainsi que celle des deux autres textes, procédera à une

¹⁵⁶ Danielle Régner-Bohler, « Préface », *La Légende Arthurienne*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1999, p. III.

étude serrée du prologue pour en faire ressortir le *sens*, suivie d'une lecture du récit en fonction de cette étude préliminaire.

Le choix du *Conte de Graal* pour débiter cette partie du travail se justifie de plusieurs points de vue. Premièrement, Chrétien de Troyes est l'auteur le plus prolifique du corpus sélectionné et la postérité de son œuvre n'est plus à prouver. *Le Conte du Graal* étant sa dernière composition et donc – suivant un préjugé un peu naïf – celle qu'il a écrit lorsqu'il maîtrisait le mieux son art de la *conjointure*, il peut sembler naturel que ce texte devienne l'objet d'une telle analyse. Les maintes histoires du Graal qui furent écrites à la suite de celle-ci, soit pour parachever l'œuvre incomplète de Chrétien de Troyes, soit pour en produire une autre version, contribuent à justifier le choix de ce texte pour débiter la seconde partie de ce mémoire. D'ailleurs, Danielle Régner-Bohler dans sa préface à *La Légende Arthurienne* soutient que « l'œuvre de Chrétien devient un pivot autour duquel vont s'organiser tous les récits des temps à venir¹⁵⁷. »

La rédaction du *Conte du Graal* a lieu entre 1181 et 1191. Il est généralement admis que c'est la mort de Chrétien de Troyes qui en interrompt la rédaction. En tout, dix-huit manuscrits complets ou fragmentaires contiennent le récit de Chrétien de Troyes et la majorité d'entre eux renferment aussi une continuation ou un remaniement du texte. Daniel Poirion, dans le commentaire qu'il fait au texte pour son édition dans la Bibliothèque de la Pléiade, mentionne onze récits écrits entre 1200 et 1240 qui reprennent la matière du *Conte du*

¹⁵⁷ *Ibid.* p. XIII.

*Graal*¹⁵⁸. L'édition de la Pléiade, tirée principalement du manuscrit BN fr. 794, est celle qui sera utilisée dans cette partie du travail.

Le prologue de ce récit se place dans un rapport intertextuel avec les écrits saints. En effet, Claude Luttrell, dans un article consacré au prologue du *Conte du Graal*, met à jour les résonances bibliques du prologue. Pour les six premiers vers, Luttrell cite les Épîtres aux Corinthiens et les Évangiles de Luc et Mathieu comme intertextes au récit¹⁵⁹. Ainsi les textes religieux viennent soutenir le prologue par citation directe ou allusive. Le prologue évoque aussi, par le choix d'Alexandre comme antagoniste au commanditaire de l'œuvre, la rédaction du roman d'*Alexandre* qui a lieu aux environs de 1185, par un dénommé Alexandre de Paris.

L'article cité plus haut de Luttrell se veut une réponse directe à un autre article, paru dix ans plus tôt, et dont le titre est presque le même. «The Prologue to Chrestien's *Li Contes del Graal* », de Tony Hunt, a pour but de prouver que le prologue, « has nothing to offer of direct relevance to the interpretation of Perceval's chivalric and spiritual development¹⁶⁰ », contrairement à ce qui est généralement dit. Dans un second article, « Tradition and Originality in the Prologues of Chrestiens de Troyes », Hunt poursuit dans la même veine en

¹⁵⁸ Daniel POIRION, « Introduction au *Conte du Graal* » dans *Œuvres complètes de Chrétien de Troyes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 1299.

¹⁵⁹ Claude LUTTRELL, « The Prologue or Crestien's *Li Contes del Graal* », *Arthurian Literature III*, Richard Barber (dir.), Cambridge, Brewer, 1983, p. 1.

¹⁶⁰ Tony HUNT, « The Prologue to Chrestien's *Li Contes del Graal* », *Romania*, n° 92, 1971, p. 359.

affirmant qu'aucun des prologues de Chrétien de Troyes ne peut influencer l'interprétation du récit qu'il accompagne¹⁶¹. Bien que ces articles semblent contrecarrer l'étude de ce chapitre, ils apparaissent plutôt comme une source de motivation venant forcer le chercheur à s'assurer de la qualité de l'argument présenté et ainsi démontrer la légitimité de recherches données pour vaines par Hunt.

Le prologue au *Conte du Graal* peut être divisé en six groupes de vers relevant d'un même sujet. Le proverbe, ainsi que la leçon, la présentation de l'auteur et l'apologie du public forment une première unité de dix vers. L'éloge et la présentation du commanditaire sont séparés en quatre groupes différents. Le premier, soit les vers 11 à 20, sert à introduire le commanditaire, Philippe de Flandres. Les vers 21 à 27 traitent principalement de l'intégrité du comte de Flandres. Les vers 28 à 50 forment une leçon ecclésiastique sur la charité et la droiture, leçon qui sert à présenter le comte en homme de bien. Enfin les vers 51 à 60 terminent l'éloge en affirmant de nouveau les bonnes qualités de Philippe de Flandres. La présentation du récit et la transition forment le dernier groupe de vers du prologue. L'analyse abordera donc chacun de ses groupes, en débutant évidemment par les dix premiers vers.

Qui petit seme petit quialt,
 Et qui auques recoillir vialt,
 An tel leu sa semance espanse
 Que fruit a cent doubles li rande,

¹⁶¹ Tony HUNT, «Tradition and Originality in the Prologues of Chrestien de Troyes», *Forum for modern language studies*, vol. 8, n° 4, 1972, p. 320-344.

Car an terre qui rien ne vaut
 Bone semance i seche et faut.
 Crestiens seme et fet semance
 D'un romans que il ancomanche,
 Et si le seme an si bon leu
 Qu'il ne puet estre sanz grant preu¹⁶².

Les résonances du proverbe débutant le prologue du *Conte du Graal* ont déjà été abordées dans la première partie de ce travail. Si Chrétien de Troyes courtise son public en lui prêtant l'intelligence nécessaire pour comprendre son conte et ainsi qu'il ne « seche et faut », il l'invite aussi à observer les «semences» du texte et à découvrir si le lieu de ces semences est fertile. « Here, Chrétien is visualizing himself as a sower of words with secular significance¹⁶³ », explique Toy-Fung Tung, dans une thèse de doctorat qui se penche sur les rapports entre histoire et fiction dans les œuvres de Chrétien de Troyes, en s'intéressant particulièrement aux prologues, et qui consacre son dernier chapitre au *Conte du Graal*.

Dès le début du récit, plusieurs protagonistes donnent des conseils à Perceval, conseils qui, appliqués sans réflexion par ce dernier, n'apportent que peu de bienfaits au jeune Gallois. À la lumière de la sentence entamant le prologue, une question s'ébauche : Perceval, jeune Gallois inexpérimenté, est-il une bonne terre ? Plus encore, le récit offre-t-il une définition de ce que serait une « bonne terre » ? Les paroles de la mère de Perceval proposent déjà une réponse à

¹⁶² CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Conte du Graal* dans *Œuvres complètes*, traduction de Peter F. Dembowski, Philippe Walter, Daniel Poirion et Anne Berthelot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, v. 1-10.

¹⁶³ Toy-Fung TUNG, *Chretien de Troyes and "Historia": In Fiction's Mirror*, these de Doctorat, Columbia University, 2005, p. 277.

cette dernière question. Alors qu'elle fait ses dernières recommandations à son fils elle explique : « Ne n'est mervoille, ce m'est vis, / S'an ne set ce qu'an n'a appris, / Mes mervoille est quant an n'aprant / Ce que l'an voit et ot savant¹⁶⁴. » Ainsi, la bonne terre n'est peut-être pas une qui sait déjà, mais bien une qui sait apprendre de ce qu'elle entend et voit. Aussi, un passage traite des dons naturels de Perceval pour la chevalerie : « Car il li venoit de Nature; / Et quant Nature li aprant / Et li cuers del tot i antant, / Ne li puet estre riens grevainne¹⁶⁵. » La bonne terre serait donc naturellement prédisposée à être ensemencée, mais le désir (le cœur) serait tout de même nécessaire pour obtenir une moisson fertile.

Déjà étudiée par quelques critiques, la « niceté » de Perceval, c'est-à-dire son manque d'expérience et son ignorance face aux devoirs chevaleresques, se révèle en grande part par son manque de discernement. D'une part, la terre « vierge » qu'est Perceval est fertile, puisque chaque conseil qui lui est donné est appliqué à la lettre. Mais une bonne terre semble permettre plus que la germination, elle implique aussi le doute et l'analyse critique.

Les conséquences qui suivent l'application naïve des recommandations qui ont été faites à Perceval viennent démontrer que le lieu où l'on sème ne peut pas être vierge pour être à même de fournir une bonne récolte, il doit déjà avoir acquis une certaine richesse. Une richesse qui se traduit en sagesse dans ce cas-ci

¹⁶⁴ CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Conte du Graal dans Œuvres complètes*, traduction de Peter F. Dembowski, Philippe Walter, Daniel Poirion et Anne Berthelot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, v. 523-526.

¹⁶⁵ *Ibid.*, v. 1480-1483.

et qui permet de distinguer entre l'application aveugle et sans calcul d'une leçon et l'utilisation sensée et réfléchie de cet enseignement. À la fertilité du sol s'associe la sagesse de la personne. Perceval écoute et obéit mot à mot à ce que ses maîtres lui disent. Peut-on voir dans cette attitude une critique de la réception ? Si de ne pas remettre en question certaines choses, de tout assumer comme vrai représente la mauvaise voie, celle qui mène à l'échec et à la perte, Chrétien de Troyes invite-t-il par cette leçon à une analyse plus critique des textes ? Perceval serait-il l'Emma Bovary du Moyen Âge ?

Perceval se présente aussi comme celui qui n'écoute pas toujours les paroles des autres, ainsi : « Li vaslez antant mout petit / A ce que sa mere li dit¹⁶⁶ », « Li vaslet a son cuer ne met / Rien nule de ce que il ot¹⁶⁷ », « Li vaslez ne prise un denier / Les noveles au charbonier¹⁶⁸ » et « Li vaslez ne prise une cive / Quan que li rois le dit et conte¹⁶⁹ ». En fait, Perceval est dépeint comme une personne plutôt égocentrique. Dès qu'il reçoit les informations dont il a besoin, généralement en réponse à sa question, il n'intègre pas le surplus de renseignements que lui donnent ses interlocuteurs.

Le jeune Gallois accumule les faux-pas lorsqu'il suit les conseils qui lui sont donnés par sa mère et par Gornemant de Goort, faux-pas qui ne seront pas tous réparés avant la fin du récit de Chrétien de Troyes. En effet, Perceval met

¹⁶⁶ *Ibid.* v. 488-489.

¹⁶⁷ *Ibid.* v. 734-735.

¹⁶⁸ *Ibid.* v. 859-860.

¹⁶⁹ *Ibid.* v. 968-969.

dans une situation très difficile une jeune demoiselle en lui volant de force un baiser et en lui prenant son anneau. Si ses aventures lui permettront plus tard de corriger cette erreur, ce n'est pas le cas de son silence au château du Roi Pêcheur. Si certaines continuations permettent enfin à Perceval de réparer sa faute, le texte inachevé de Chrétien de Troyes abandonne son lecteur dans le doute, bien que le renouveau chrétien du chevalier laisse transpar tre qu'il pourrait conquérir le Graal. Il semble plutôt que Gauvain, second protagoniste principal du récit, soit mieux équipé pour cette tâche, bien qu'il se mette aussi dans des situations difficiles en ignorant les possibles conséquences des aventures dans lesquelles il s'engage.

C'est d'ailleurs selon un régime d'opposition que se poursuit le prologue. Déjà, les vers subséquents, qui présentent le commanditaire de l'œuvre, s'ouvrent sur les dissemblances entre le comte Philippe de Flandres et Alexandre :

Qu'il le fet por le plus prodome
 Qui soit an l'empire de Rome :
 C'est li cuens Phelipes de Flandres
 Qui mialx valt ne fist Alixandres,
 Cil que l'an dit que tant fu buens.
 Mes je proverai que li cuens
 Valt mialz que cist ne fist asez,
 Car il ot an li amassez
 Toz les vices et toz les max
 Dont li cuens est mondes et sax¹⁷⁰.

« Dans l'opposition entre Philippe et Alexandre se dessine en effet un système de valeurs. Celui-ci a tous les vices que n'a pas celui-l ¹⁷¹. » à ces deux

¹⁷⁰ *Ibid.*, v. 11-20.

grands hommes du prologue se jumèlent, dans le récit, deux protagonistes principaux. Est-il possible de voir entre Perceval et Gauvain la même différence que Chrétien voit entre Alexandre et Philippe ? Chrétien de Troyes invite-t-il son lecteur à produire une étude qualitative des deux protagonistes ? Pour Pierre-Yves Badel, « l'opposition entre le comte de Flandres et Alexandre préfigure les contrastes [...] entre Perceval et Gauvain¹⁷². » Michelle A. Freeman dans « Chrétien's *Cligés* a Close Reading of the Prologue » réitère cette équation : « the Perceval-Gauvain polarity of the *Graal* reflects the Alexander-Philip dichotomy¹⁷³. »

S'il semble plutôt difficile de faire de Gauvain ou de Perceval un Alexandre en termes de cumul de vices et de maux, la structure du récit, où ils ne se croisent qu'à la cour du roi et où leurs aventures sont relatées en alternance, semble bel et bien inviter le lecteur à faire une comparaison entre les deux. Lequel vaut le mieux, celui qui est plus près des aventures classiques et de la merveille, ou celui qui dès son départ de chez sa mère se trouve dans un régime plus chrétien ? Doit-on voir en Perceval une nouvelle génération de chevaliers venue éclipser l'ancienne ? S'il accumule les maux par sa naïveté, il « découvre » Dieu en fin de texte. Gauvain, dont le début des aventures est marqué par une accusation de meurtre, alors qu'il se veut l'emblème de la courtoisie et de

¹⁷¹ Daniel Poirion « Introduction au *Conte du Graal* », dans *Œuvres complètes de Chrétien de Troyes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 1302.

¹⁷² Pierre-Yves BADEL, « Rhétorique et polémique dans les prologues du romans au Moyen Âge », *Littérature*, n° 20, déc. 1975, p. 88.

¹⁷³ Michelle A. FREEMAN, « Chrétien's *Cligés* a Close Reading of the Prologue », *Romanic Review*, LXVII, n° 2, mars 1976, p. 89.

l'intégrité, représente-t-il un passé imparfait ? Doit-on analyser le texte en termes d'opposition entre un passé duquel il faut apprendre et un présent meilleur ? L'absence d'une conclusion aux aventures des protagonistes rend difficile la poursuite d'une telle analyse. Qui peut prétendre savoir ce que Chrétien avait en tête ?

La suite du prologue dévoile ce qui fait du comte de Flandres un homme supérieur aux autres :

Li cuens est tex que il n'escote
 Vilain gap ne parole estote,
 Et s'il ot mal dire d'autrui,
 Qui que il soit, ce poise lui.
 Li cuens ainme droite justise
 Et leauté et Sainte Iglise,
 Et tote vilenie het¹⁷⁴.

Le comte s'oppose à la médisance, à la vilenie et est représenté comme un homme juste, loyal et chrétien. Comme l'écrit Daniel Poirion, « nous allons rencontrer dans le roman des personnages marqués par ces défauts : le Chevalier Vermeil, Clamadeu, Keu lui-même, la Maligne Demoiselle; ils seront châtiés ou corrigés¹⁷⁵. » L'Alexandre du conte serait-il représenté par ces personnages ? Pour sûr, le récit se dévoile comme celui de la « droite justice » l'emportant sur la vilenie.

¹⁷⁴ CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Conte du Graal* dans *Œuvres complètes*, traduction de Peter F. Dembowski, Philippe Walter, Daniel Poirion et Anne Berthelot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, v. 21-27.

¹⁷⁵ DANIEL POIRION « Introduction au *Conte du Graal* » dans *Œuvres complètes de Chrétien de Troyes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 1302.

Les oppositions dans le texte devraient-elles être regardées en ces termes ? Rechercher les parallélismes visibles entre Gauvain et Perceval, plutôt que leurs dissemblances, serait-il une réponse plus adéquate ? L'éloge du prologue ouvre certainement la voie à plusieurs réflexions. Est-il cependant possible d'en souligner une qui serait plus globale ? La suite de l'éloge permettra peut-être de mieux saisir cette opposition entre les personnages du prologue et ceux du récit.

S'est plus larges que l'an ne set,
 Qu'il done selonc l'Evangile,
 Sanz ypocrisye et sanz guile,
 Qui dit : ne saiche ta senestre
 Le bien. quant le fera la destre.
 Cil le saiche qui le reçoit.
 Et Dex, qui toz les segrez voit
 Et set totes les repostailles
 Qui sont es cuers et es antrailles.
 L'Evangile, por coi dit ele :
 «Tes biens a ta senestre cele ?»
 La senestre, selonc l'estoire,
 Senefie la vaine gloire
 Qui vient de fause ypocrisie.
 Et la destre que senefie?
 Charité, qui de sa bone oeuvre
 Pas ne se vante, ençois la coevre
 Que nus ne le set se cil non
 Qui Dex et Charité a non.
 Dex est charitez, et qui vit
 An charité, selonc l'escrit,
 Sainz Pos lo dit et je le lui,
 Il maint an Dieu et Dex an lui¹⁷⁶.

« L'insistance sur la valeur chrétienne de la chevalerie est un fait nouveau de ce roman¹⁷⁷. » Tel que le souligne Daniel Poirion dans son introduction au *Conte du Graal*, le prologue, ainsi que le récit, sont nettement plus chrétiens que

¹⁷⁶ CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Conte du Graal* dans *Œuvres complètes*, traduction de Peter F. Dembowski, Philippe Walter, Daniel Poirion et Anne Berthelot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, v. 28-50.

¹⁷⁷ DANIEL POIRION « Introduction au *Conte du Graal* » dans *Œuvres complètes de Chrétien de Troyes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 1302.

les romans précédents de Chrétien de Troyes. Ce passage, qui occupe plus du tiers du prologue, vient marquer cette tendance.

Il est à souligner aussi que l'époque d'Alexandre est marquée par le polythéisme. Ainsi s'ancre plus solidement une thèse sur la venue d'un chevalier plongé dans le miracle chrétien plutôt que dans la merveille païenne. La nouvelle génération, emblématisée par Perceval, surpasse ainsi l'ancienne parce qu'elle n'est plus victime de la merveille, mais plutôt témoin du miracle. « Perceval, unlike Chrétien's other knight-heroes, is also envisioned as a New Christian¹⁷⁸ », confirme Tung dans sa thèse.

Entre autres, un parallélisme entre la folie d'Yvain dans *Le Chevalier au Lion* de Chrétien et l'errance de Perceval sert bien à démontrer cette « christianisation » du monde chevaleresque dans *Le Conte du Graal*. Les cinq années d'errance de Perceval font écho aux années « sauvages » d'Yvain dans *Le Chevalier au lion*, mais alors qu'Yvain recouvre son *sens* avec l'aide des fées (un onguent fait par Morgane), la guérison de Perceval est toute chrétienne. Existe-t-il une même scission entre Gauvain et Perceval ?

Le penchant plus « merveilleux » que religieux des aventures de Gauvain a déjà été souligné. Si les merveilles du château du Roi Pêcheur prennent une apparence chrétienne, soulignée par le jeu homonymique pêcheur/pécheur et

¹⁷⁸ Toy-Fung TUNG, *Chrétien de Troyes and "Historia": In Fiction's Mirror*, thèse de Doctorat, Columbia University, 2005, p. 279.

appuyés par le fait que Perceval ne traversera pas la rivière pour l'atteindre, il en va différemment pour Gauvain. Ce dernier rencontrera une biche blanche, traversera une rivière pour vivre l'épreuve du lit à la Roche de Champguin, apprendra l'âge centenaire de la propriétaire du château où a lieu cette épreuve, etc. Plusieurs aventures de Gauvain recèlent des indices d'un merveilleux magique qui appuient l'hypothèse formulée plus haut. En ce sens, certains éléments du récit, dont l'aspect religieux du prologue permet de souligner l'apparence plus symbolique, semblent se manifester avec plus de récurrence dans les parts du roman concernant Perceval.

Ce régime symbolique se présente principalement sous l'aspect numéraire. L'utilisation de nombres tels trois, sept, dix, douze et quarante dans le récit fait sans cesse écho aux récits bibliques et l'aspect chrétien du prologue suggère fortement que le choix de ces chiffres n'est pas innocent. Après avoir fait un relevé exhaustif des quantités numériques dévoilées dans le texte, il apparaît que plus du quart d'entre elles s'associent à des chiffres qui ont une signification chrétienne. Le chiffre utilisé le plus souvent par Chrétien de Troyes est le trois, qui apparaît vingt-six fois dans le récit et qui évoque entre autres la Trinité. D'ailleurs, le trois semble être associé plus particulièrement à Perceval, issu d'une famille de trois garçons, à qui Gornement de Goort démontre trois fois ses leçons de chevalerie, qu'il exercera lui-même trois fois, qui apercevra trois gouttes de sang dans la neige, ce qui le plongera dans une rêverie que trois chevaliers viendront perturber.

Il n'est pas non plus innocent que Gauvain ait rendez-vous dans quarante jours pour son combat contre Guinganbresil. Accusé de trahison et de vilénie, ces quarante jours d'opprobre avant qu'il ne puisse rétablir sa droiture devant le roi d'Escavalon font écho aux quarante jours que passa Jésus dans le désert. Ces quarante jours de délai rappellent aussi la quarantaine-le-roi, soit une période de temps imposée par le roi en 1155 pour éviter les guerres privées. Un article de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert explique :

elle porte que depuis les meurtres commis ou les injures faites, jusqu'à 40 jours accomplis, il y avoit de plein droit une treve de par le roi, dans laquelle les parens des deux parties seroient compris, que cependant le meurtrier ou l'agresseur seroit arrêté & puni, & que si dans les 40 jours marqués, quelqu'un des parens se trouvoit avoir été tué, celui qui auroit commis le crime seroit réputé traître & puni de mort¹⁷⁹.

S'il n'est pas toujours possible d'en concrétiser avec fermeté l'implication, le choix, non naïf, de tels nombres rappelle sans cesse à l'auditeur/lecteur la saveur chrétienne du récit.

Le passage du prologue faisant de la senestre (gauche) le lieu de l'orgueil et de la vanité et de la destre (droite) la représentante de la charité et des bonnes œuvres demande aussi que ces termes soient étudiés avec attention dans le récit. La première occurrence de ces vocables dans le récit peut se rattacher directement

¹⁷⁹ Anonyme, «Quarantaine-le-roi», *Encyclopédie de Diderot et d'Alembert* : http://portail.atilf.fr/cgi-bin/getobject_?a.101:103:4./var/artfla/encyclopedie/textdata/IMAGE/ consulté le 4 décembre 2007.

à ces vers du prologue. Le Chevalier Vermeil, à qui Perceval prendra armes et armure, tient toutes ses armes dans sa main droite et une coupe d'or dans sa main gauche. Perceval croise ce personnage juste avant d'entrer à la cour. C'est Arthur lui-même qui relate l'épisode où le Chevalier Vermeil interrompt le repas pour menacer orgueilleusement le roi qu'il lui prendra toute sa terre. Il prend la coupe d'or du roi furieusement et en renverse le contenu sur la reine. La coupe représente donc la vanité et l'orgueil de ce chevalier. Aussi, qu'il tienne sa lance, ses rênes et son écu en sa main droite, la main de la charité et des bonnes œuvres, renseigne immédiatement l'auditeur/lecteur sur la nature vile de ce personnage. En effet, le Chevalier Vermeil tenant ses armes par la main droite, apparaît plutôt comme généreusement « violent » que charitable.

Perceval, après avoir quitté la cours, « torna [...] a senestre¹⁸⁰ », ce qui le mène à rencontrer le Roi Pêcheur et à vivre la plus grande honte. Ainsi, si certains bienfaits lui arrivent par ce chemin, c'est au moment où il rencontrera sa cousine germaine, qui lui apprendra son vrai nom, Perceval le Gallois, mais qu'elle transformera immédiatement en Perceval l'Infortuné, que sera pleinement illustré ce que le cheminement du héros a causé comme malheurs. D'ailleurs, ce n'est qu'après avoir connu l'ampleur des désastres occasionnés par son départ et sa visite chez le Roi Pêcheur qu'il pourra réparer ses erreurs en commençant par rétablir l'honneur de la jeune pucelle à qui il avait volé baisers et anneau.

¹⁸⁰ CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Conte du Graal* dans *Œuvres complètes*, traduction de Peter F. Dembowski, Philippe Walter, Daniel Poirion et Anne Berthelot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, v. 1325.

Lorsque Gauvain se fait voler son cheval, il se voit contraint d'utiliser un laid roncín pour pouvoir récupérer sa monture. Alors qu'il se prépare à recevoir le coup de lance du chevalier auquel il s'oppose, l'étrier gauche de sa selle se rompt. Que ce soit l'étrier gauche qui cède vient ajouter une couche de sens à cette aventure. Gauvain avait laissé son cheval pour aller quérir un roncín dans le but de venir en aide à un chevalier qui profita de cette occasion pour lui voler sa monture. Comme l'orgueil de Gauvain prend un coup, l'étrier gauche du roncín se rompt. Peut-être aussi est-il permis de douter des intentions premières de Gauvain. L'épisode que clôt la rupture de l'étrier débute par la prise d'un cheval. Par le gardien du dit cheval, Gauvain s'était fait dire que c'était faire preuve d'un grand orgueil que de se saisir du cheval de la pucelle, pucelle qui lui prédit par la suite une grande honte. Il apparaît nettement que Gauvain débute cette mésaventure pour son gain personnel. En effet, cet épisode n'est cautionné par aucun personnage en détresse. Il ne s'agit donc pas d'une quête chevaleresque, mais personnelle.

Si les occurrences du terme « senestre » sont plutôt rares dans le récit, « destre » est mentionné plus souvent. Gauvain se tient à la droite d'Arthur, ce qui vient confirmer sa qualité de bon chevalier. C'est le bras droit de Keu qui sera brisé par Perceval, ce qui permet de réaliser qu'il se sert généralement plus du côté gauche de sa personnalité, puisque ses paroles sont généralement médisantes. Une pucelle qui interrompra un repas de la cour tient en sa main droite un fouet,

premier indice qu'elle est de mauvais augure. Ainsi, l'utilisation des mots « destre » et « senestre » est toujours significative dans *Le Conte du Graal*.

Le prologue poursuit son éloge du comte de Flandres et sa comparaison entre ce dernier et Alexandre, venant ainsi conclure le passage sur l'Évangile :

Donc sachoiz bien de vérité
 Que li don sont de charité
 Que li bons cuens Felipes done,
 C'onques nelui n'an areisone
 Fors son franc cuer le debonere,
 Qui li loe le bien a fere.
 Ne valt mialz cil que ne valut
 Alixandres, cui ne chalut
 De charité ne de nul bien ?
 Oïl, n'an dotez ja de rien¹⁸¹.

Est-ce dans la reconnaissance de Dieu, la demande du pardon, le désir de bien faire de Perceval que son salut se trouve ? En effet, ce protagoniste ne fait jamais rien méchamment, il fait tout au meilleur de ses connaissances. La charité apparaît comme la qualité centrale qui différencie Philippe de Flandre d'Alexandre. « Ostensibly, the subject of *Perceval's* prologue is an encomium to Chrétien's patron, Philip of Flanders, which credits him with a generosity exceeding Alexandre's¹⁸². » Ici encore un certain fossé se fait sentir entre l'ancien et le nouveau, entre des chevaliers que Perceval prendra pour des diables, puis des anges, qui cherchent avant tout leur renommée, et un jeune homme qui dans son désir d'être chevalier tente surtout d'appliquer à la lettre les enseignements qui lui

¹⁸¹ *Ibid.*, v. 51-60.

¹⁸² Toy-Fung TUNG, *Chretien de Troyes and "Historia": In Fiction's Mirror*, thèse de Doctorat., Columbia University, 2005, p. 278.

ont été transmis. « By reminding the reader in the prologue of Alexander's faults, Chrétien was emphasizing that Alexander per se was not a whole model of imitation to be followed¹⁸³. »

Si Gauvain représente l'ancienne voie par sa proximité plus claire avec le merveilleux, il lui arrive de même de poser des gestes parce qu'il en a décidé ainsi. Entre autres, il s'obstine à réveiller un chevalier souffrant bien que sa demoiselle le supplie de ne pas le faire, car il pourrait en mourir. Si le début de cette aventure se résout à l'avantage de Gauvain et que le chevalier le remercie de l'avoir éveillé, ce geste était plutôt inconséquent et égoïste à la base, il lui vaudra d'ailleurs un peu plus tard le vol de son cheval. Gauvain reste cependant un bon et généreux chevalier, malgré certaines tendances à se soucier de ses besoins avant ceux des autres. Il faudra qu'une jeune pucelle l'en supplie avant qu'il accepte de participer au tournoi de Tintagel, où il a passé une journée à attendre que le combat se termine avant d'entrer dans le château.

La brèche est mince entre l'attitude des deux protagonistes, mais il semble que la meilleure part soit tout de même accordée à Perceval. L'éloge de Philippe de Flandre permet à l'auditeur/lecteur de comparer les protagonistes en termes de charité, de chrétienté et de noblesse du cœur. Le prologue se conclut sur une brève présentation du récit, de sa source et de son auteur :

Donc avra bien sauve sa peinne

¹⁸³ *Ibid.* p. 281.

Crestiens, qui antant et peinne
 A rimoier le meillor conte,
 Par le comandement li conte
 Qui soit contez an cort real :
 Ce est li contes del graal,
 Don li cuens li bailla le livre,
 S'orroiz comant il s'an delivre¹⁸⁴.

Sont à remarquer, dans cette présentation du récit, l'absence de mention de protagoniste, de contexte et de résumé du conte. Qu'il n'y ait aucune présentation exhaustive du récit contraste avec les autres prologues de Chrétien de Troyes, bien qu'il puisse être mis en parallèle avec le prologue du *Chevalier de la charrette*, qui contient aussi un éloge et présente peu le conte. Poirion suggère que cette absence de mention d'un protagoniste principal invite à une lecture plus symbolique du texte¹⁸⁵. Il faut peut-être reconnaître dans le Graal l'élément clé du récit. C'est-à-dire qu'il est celui qui redonnera aux chevaliers du roi le goût des prouesses et de la quête lorsque Perceval leur aura raconté sa mésaventure. Le Graal peut donc être perçu comme un élément déclencheur qui permettra à une cinquantaine de chevaliers de repartir à l'aventure. En un sens, il devient la source de plusieurs histoires non écrites. Charles Méla fait du Graal le synonyme d'une quête spirituelle dans son introduction à l'édition qu'il a établie du *Conte du Graal*¹⁸⁶.

¹⁸⁴ CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Conte du Graal* dans *Œuvres complètes*, traduction de Peter F. Dembowski, Philippe Walter, Daniel Poirion et Anne Berthelot. Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, v. 61-68.

¹⁸⁵ Daniel POIRION « Introduction au *Conte du Graal* » dans *Œuvres complètes de Chrétien de Troyes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994. p. 1301.

¹⁸⁶ Charles MELA, « Introduction », dans *Le Conte du Graal ou Le roman de Perceval de Chrétien de Troyes*, Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. 7.

Le prologue s'élabore dans une comparaison entre Philippe de Flandre et Alexandre, démontrant que le présent vaut mieux que le passé. Ainsi, la rime « livre/delivre » en toute fin vient proposer que le présent du texte, soit la version qu'en fait Chrétien de Troyes, surpasse sa source ancienne. En effet, du livre que lui a prêté le comte, Chrétien se délivre, se libère et ainsi suggère sa supériorité sur cette source. Dans l'ensemble, toute une partie du récit cherche à se délivrer d'une certaine vision du roman de chevalerie. Perceval se détache du chevalier typique et un univers plus nettement chrétien vient se substituer aux aventures merveilleuses.

Le prologue du *Conte du Graal*, comme cette analyse l'a démontré, sans prescrire directement une lecture particulière du récit, permet cependant de générer plusieurs pistes de réflexions qui peuvent renouveler l'interprétation du récit. C'est à la fois l'intertexte chrétien, qui met en lumière l'aspect symbolique du récit et sa « christianisation », le choix d'Alexandre comme antagoniste au comte de Flandres, qui rend visible une mise à distance avec le passé pour promouvoir de nouvelles façons de faire, et la parabole de la terre fertile et du semeur, qui permet d'élaborer une réflexion sur la « niceté » de Perceval et sur son cheminement vers le statut de chevalier, qui font du prologue du *Conte du Graal* une fenêtre sur le récit, par laquelle il est possible d'apercevoir le surplus de sens que Chrétien de Troyes a introduit dans son œuvre.

2.2 IPOMEDON

Hue de Rotelande a écrit deux poèmes ou romans en vers dans le dernier quart du XII^e siècle. Contemporain de Chrétien de Troyes, les aventures qu'il relate se situent hors du cycle arthurien, mais dans un environnement similaire. *Ipomedon*, son premier récit, aurait été écrit entre 1180 et 1185. Deux manuscrits complets, un troisième où les 149 premiers vers sont absents, ainsi que deux fragments ont conservé ce récit.

Le choix de ce texte s'impose parce qu'il est contemporain des œuvres de Chrétien de Troyes et partage une certaine « recette » avec ces dernières en s'en dissociant pourtant nettement par l'univers plutôt antique et «réaliste» du récit. A. J. Holden parle d'une ressemblance de convention : « on retrouve le souverain vénérable, [...] le neveu du roi, le sénéchal vantard¹⁸⁷. » Hors du cycle arthurien qui vient presque se substituer à la définition du roman en vers pour certains – les textes de Chrétien de Troyes étant fondamentaux à toute la littérature versifiée écrite postérieurement, du moins celle qui a été conservée –, le récit offre la possibilité d'étendre les champs de recherche à l'extérieur de ce cadre. « Ce conteur gallois [...] se situe très explicitement dans la filiation des « mises en roman » tout en marquant constamment [...] sa distance à leur égard¹⁸⁸ ». Le prologue de *Ipomedon* est aussi un des seuls à faire un développement sur les

¹⁸⁷ A.J. HOLDEN, «L'auteur, le poème, la date», dans *Ipomedon poème de Hue de Rotelande*, France, Klincksieck, 1979, p. 52.

¹⁸⁸ Francine MORA, « Les prologues et les épilogues de Hue de Rotelande », dans *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, Paris, PU Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 97.

problèmes de la translation et ce, bien que sa source latine soit fictive. Il sera intéressant d'observer dans le texte comment se transposent ces artificielles difficultés d'adaptation.

Ce récit de Hue de Rotelande est généralement admis comme un texte comique aux registres variés : « l'alternance des registres, le mélange de l'obscène et du pathétique, du trivial et du pieux, du frivole et du solennel¹⁸⁹ » – et ce, dans une proportion appréciable comparativement aux romans contemporains d'*Ipomedon* – assure, selon A.J. Holden, la dimension comique de *Ipomedon*. La proximité du récit avec le roman antique, visible de par les noms des personnages, par certains motifs, figure aussi dans l'analyse de Holden.

Le prologue peut être divisé en cinq parties. Les huit premiers vers, soit l'amorce, forment une première partie. Le second groupe est formé des vers neuf à vingt. Une troisième partie comprend les vers vingt-et-un à trente-deux. Le quatrième groupe est contenu dans les vers trente-trois à quarante-deux et la cinquième partie regroupe les vers quarante-trois à quarante-huit. Le manuscrit Londres, BM Cotton Vespasian A VII (A), sera le manuscrit de base de ce travail, puisqu'il est celui de l'édition de A. J. Holden chez Klincksieck. Les variantes majeures du manuscrit Dublin, Trinity College 523 (D), seront mentionnées dans l'analyse lorsque pertinentes.

¹⁸⁹ A.J. HOLDEN, « L'auteur, le poème, la date » dans *Ipomedon poème de Hue de Rotelande*, France, Klincksieck, 1979, p. 53.

Qui a bons countes voet entendre,
 Sovent il poet grans biens aprendre;
 Par escuter enveiseüres
 Et retrere les aventures
 Ke avyndrent a l'ancien tens,
 Poet l'en oÿr folie e sens.
 Or lessums la folie ester
 Kar de sens fet mult bien parler¹⁹⁰.

Pour Hue de Rotelande, les contes portent un savoir accessible à ceux qui veulent bien entendre. L'utilisation dans ces huit premiers vers du prologue des synonymes *entendre*, *écouter* et *ouïr* permet de bien marquer la différence qu'ils impliquent. *Entendre*, mis en rime avec *apprendre*, suppose plus que la simple perception, il est verbe de compréhension, d'attention et d'analyse et se veut beaucoup moins passif que *écouter* ou *ouïr*. Pour pouvoir retirer des connaissances des contes, il ne suffit pas de les écouter passivement, il faut les «entendre». Marie-Louise Ollier, dans son article « The Author in the Text : The Prologues of Chrétien de Troyes », conclut de son étude du verbe *entendre* dans les textes de Chrétien de Troyes : « [the] verbal form *antandre* [is] essentially dynamic, introduce a will, a directed endeavor, [...] on the part of the reader, of whom the decoding effort is required¹⁹¹. » Bien qu'il s'agisse ici d'une conclusion portant sur les textes de Chrétien de Troyes, elle permet de mettre les mots exacts sur ce qui peut être déduit du prologue de *Ipomedon*.

Certains épisodes du récit viennent confirmer la différence marquée entre *ouïr*, *entendre* et *écouter*. Entre autres, lorsque la Fièvre Pucelle blâme son neveu

¹⁹⁰ HUE DE ROTELANDE, *Ipomedon*, éd. de A. J. Holden, Paris, Klincksieck, 1979, v. 1-8.

¹⁹¹ Marie-Louise OLLIER, «The Author in the Text : The Prologues of Chrétien de Troyes», *Yale French Studies*, n° 51, 1974, p. 33.

publiquement de faire des yeux doux à Ismeine, cette dernière « oit¹⁹² » les paroles, mais Ipomedon « mult apertement l'entendit¹⁹³ », c'est-à-dire que le message de la Fièvre à son soupirant que les autres ont ouï a été compris de ce dernier : « bien l'entent qe por lui l'ad dit¹⁹⁴. » Ce passage renchérit sur le terme entendre en dénotant qu'une connaissance préalable est nécessaire à l'entendement. Une variante au deuxième vers se trouve dans le manuscrit D : « sovent grans sens i pout aprendre¹⁹⁵. » Cette variante intéresse le propos puisqu'elle indique que c'est bien du savoir que l'on peut tirer « l'entente » d'un conte. *Sens* est d'ailleurs l'un des deux autres termes qui suscitent l'attention dans ces vers.

En écoutant les joies et les aventures qui arrivèrent dans l'ancien temps, l'on peut ouïr « folie et sens ». Cependant, il vaut mieux laisser là la folie, car du sens il fait bien de parler. Alors que Hue de Rotelande semble exclure la folie de son propos, il y a beaucoup de « folie » dans son récit. Folie malade d'amour de la Fièvre, folie feinte par Ipomedon, etc. Ces folies sont cependant « sensées », c'est-à-dire qu'elles génèrent un savoir ou qu'elles sont calculées. S'il fait « de sens si bon parler », pourquoi le texte se penche-t-il autant sur la folie ? La suite du prologue indique que de conserver son savoir, son sens, pour soi peut rendre fou. Ainsi les cachotteries de la Fièvre et d'Ipomedon semblent être en lien direct avec leurs folies.

¹⁹² HUE DE ROTELANDE, *Ipomedon*, éd. de A. J. Holden, Paris, Klincksieck, 1979, v. 871.

¹⁹³ *Ibid.* v. 908.

¹⁹⁴ *Ibid.* v. 917.

¹⁹⁵ *Ibid.* p. 62.

N'est de tut povre ki est sage,
 Mes les uns sont de tel corage,
 Ne vodreient pur nule rien
 Ke l'en seüst par eus nul bien.
 Ki si covertement se tient
 Moi est avis ke fous devient,
 Kars un grant sens qe lui vaudra
 Kant del siecle departira
 Ja de cel jor n'ert mes retret
 Si pur Deu n'ad aucun bien fet ;
 Cil sen devient l'en ne seit ou
 Kar il ne autren'avra jap ru¹⁹⁶ ?

Il est vrai que la Fièvre vit une nuit de maladie et de folie amoureuse après avoir rejeté ouvertement Ipomedon alors qu'elle a des sentiments pour lui : « mult se tient ore a maubaillee, / tot son grant sens en folie¹⁹⁷. » Son orgueil est tel qu'il en impose à son cœur et qu'elle est prise de folie. D'ailleurs, lorsqu'elle apprend qu'Ipomedon est parti, elle se demande bien à quoi lui ont servi son orgueil et son silence, ce qui fait un beau parallèle avec les deux derniers vers de cet extrait du prologue. Ipomedon éprouve aussi les regrets de ses secrets orgueilleux; puisqu'il a caché sa prouesse, il est rejeté par la Fièvre.

Le récit de Hue de Rotelande est marqué par plusieurs personnages qui gardent des secrets. Ipomedon est constamment sous le couvert de l'incognito et un de ses derniers déguisements est celui d'un fou. Déguisement conséquent puisque dès le moment où il a décidé de cacher une part de lui au monde il ne pourra que perpétuer le cycle mensonger, ce qui devrait, selon le prologue, le rendre fou. Pour justifier son départ de la cour de la Fièvre à son maître Tholomeu,

¹⁹⁶ *Ibid.* v. 9-20.

¹⁹⁷ *Ibid.* v. 945-944.

Ipomedon prétexte avoir fait un songe dans lequel sa mère était mal en point et son père avait perdu une côte. Peu de temps plus tard il rencontre un messager qui le recherche pour lui annoncer que sa mère est malade. Moralisateur, il s'exclame :

De grant folie m'entremis
 Quant jeo me feins de cunter songe.
 Unc a bon chef ne vint mençonge¹⁹⁸.

Ainsi, la leçon sur le partage du sens s'étend jusqu'à la franchise. Selon Ipomedon, un peu fataliste, d'avoir dit dès l'abord la vérité aurait pu épargner sa mère, puisque rien de bon ne vient du mensonge. D'ailleurs, l'utilisation du terme songe, souvent synonyme de fable et d'invention, fait écho au mensonge d'Ipomedon.

La mère d'Ipomedon conserve jusqu'à son lit de mort le secret de l'existence de son premier fils. Lorsqu'elle passera aux aveux, elle ne dévoilera même pas le nom de son frère à Ipomedon, mais se contentera de lui donner un anneau que ce frère inconnu pourra reconnaître. Les raisons des ces secrets ne sont jamais ouvertement dévoilés. De mettre en scène des personnages qui cachent leur sens alors qu'on encourage le partage du savoir vient-il aider le propos ? Dans l'éventualité où Ipomedon risque de ne jamais pouvoir démontrer sa prouesse guerrière à la Fièvre et ainsi se montrer digne de son amour ou en imaginant qu'Ipomedon aurait pu ne jamais connaître son frère utérin, Hue de

¹⁹⁸ *Ibid.* v. 1662-1664.

Rotelande sert bien sa leçon et démontre la valeur intrinsèque de l'expression du savoir partagé, dépassant ainsi sa dimension topique.

Moult me mervail de ces clers sages
 Ky entendent plusurs langages,
 K'il ont lessee ceste estorie,
 Ke mise ne l'ont en memorie.
 Ne di pas qe il bien ne dit
 Cil qi en latin l'ad descrit,
 Mes plus i ad leis ke lettrez ;
 Si il latin n'est translatez
 Gaires n'i erent entendanz ;
 Por ceo voil dire en romanz
 A plus brefment que jeo savrai,
 Si entendrunt e clerc et lai¹⁹⁹.

Le prologue se poursuit sur la note du savoir voué à l'oubli. À l'époque où Ipomedon est rédigé, le latin n'est plus la langue du peuple depuis longtemps et Hue de Rotelande rappelle qu'il faut traduire les récits pour que tous les comprennent et pour que le savoir se propage. Ainsi une équivalence terminologique se crée entre savoir partagé et langue romane puis entre savoir caché et latin. Les clercs sages, ainsi que ceux qui connaissent le latin, semblent former une classe à part, que Hue de Rotelande paraît qualifier de prétentieuse. Une hiérarchie semblable se développe dans le récit entre les « braves » et les couards. La Fièrre, orgueilleuse, se refuse à aimer un homme qu'elle prend pour couard et l'incite à montrer sa supériorité aux armes. Ainsi, elle et son entourage, moqueurs et prétentieux, s'opposent à l'humilité caractéristique d'Ipomedon. L'équation devient ici évidente entre ceux qui se croient supérieurs parce qu'ils ignorent la force réelle d'Ipomedon et les clercs sages, les lettrés, qui ne cherchent

¹⁹⁹ *Ibid.* v.21-32.

pas à transmettre leur savoir aux laïcs parce qu'ils ne les considèrent pas dignes de recevoir ces connaissances. Le jugement de valeur est semblable. Si les preux se moquent de celui qui apparaît comme lâche puisqu'ils ne le connaissent pas sous un autre jour, les « latinisés », eux, n'estiment pas les laïcs parce qu'ils apparaissent comme inférieurs intellectuellement.

Alors que Chrétien de Troyes s'attaque aux jongleurs dans *Cliges*, Hue de Rotelande choisit d'adresser ses récriminations aux clercs, aux « latinistes », plutôt qu'aux « dépeceurs d'histoires ». Plutôt que de rabaisser ceux qui comme lui encouragent l'utilisation de la langue romane, Hue de Rotelande attaque ceux qui refusent de partager leur savoir dans la langue de la majorité. « Affirmer qu'il fallait "translater" ce qui y est rapporté relève d'une pétition de principe en faveur de l'utilisation de la langue vernaculaire accessible aux laïcs, du *romanz* qui, de manière significative, rime avec *entendanz*²⁰⁰. » Ainsi, comme l'explique Francine Mora, l'auteur se positionne expressément en faveur de la langue romane et marque un jalon dans la reconnaissance de cette langue et d'une littérature qui lui est propre. D'ailleurs le prologue se poursuit en marquant une marge entre le latin et la langue romane :

Hue de Rotelande nus dit,
 Ky cest' estorie nous descrit,
 Ky de latin velt romanz fere
 Ne lui deit l'em a mal retrere
 S'il ne poet tuz ses cas garder,
 De tut en tut les tens former ;
 Mes pur hastiver la matire

²⁰⁰ Francine MORA, « Les prologues et les épilogues de Hue de Rotelande », dans *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, Paris, PU Sorbonne Nouvelle, 2003, p.102.

Nos estovra par biau motz dire;
 Ffors la verrour n'y acrestrai,
 Dirai brefment ceo qe jeo en sai²⁰¹.

Si sa source est entièrement fictive, Hue de Rotelande semble tout de même faire travailler son récit de manière à faire croire en un texte plus ancien et latin. En effet, le choix des noms de personnages à consonances latines et grecques, l'utilisation de thèmes très proches des romans dits antiques et les descriptions faites en termes semblables aux romans réellement « translatés », servent peut-être à créer l'illusion d'une translation réelle, comme par exemple l'est le *Roman d'Éneas* par rapport à l'*Énéide*. En considérant de surcroît la ressemblance entre l'univers du récit et celui des romans arthuriens, il est peut-être possible de deviner le désir de satisfaire l'horizon d'attente d'un public à travers ce prologue et le texte qu'il précède. Il est vrai que Hue de Rotelande entretient l'illusion d'une source d'une manière fortement prolongée, allant jusqu'à excuser quelques infidélités de conjugaison, dues aux différences entre le latin et la langue romane. Ainsi, outre la simple mention d'une source, il s'efforce d'adapter une matière d'apparence antique à la saveur chevaleresque contemporaine.

Holden, dans sa présentation du récit, explique l'apparence antique du récit : « le roman de *Thèbes* [...] a fourni l'énorme majorité des noms de personnes [...] tandis que les péripéties sentimentales [...] doivent dériver, en

²⁰¹ HUE DE ROTELANDE, *Ipomedon*, éd. de A. J. Holden, Paris, Klincksieck, 1979, v. 33-42.

dernier lieu, d'*Enéas*²⁰². » De surcroît il souligne en note de bas de pages certains passages descriptifs d'*Ipomedon* pouvant être directement associés à des vers du roman de *Troie*.

Une brève comparaison anthroponymique du roman de *Thèbes* et d'*Ipomedon* permet de confirmer les rapprochements soulignés par Holden dans son édition d'*Ipomedon* et par Marie-Luce Chênerie dans *Dénomination et anthroponymie dans les romans de Hue de Rotelande*. De l'index des noms propres respectif de ces deux œuvres, il est permis de remarquer que sur les cinquante-quatre entrées contenues dans celui d'*Ipomedon*, qui inclut les noms de chiens, les nationalités et les noms d'auteurs mentionnés par Hue de Rotelande, vingt-trois se retrouvent dans celui du roman de *Thèbes*. D'ailleurs, *Ipomedon* est le chef de l'armée argienne dans le récit antique. « On a dit et répété que ces anthroponymes venaient en majorité des romans antiques [...] les noms des personnages seraient empruntés [...] surtout au *Roman de Thèbes*²⁰³ », confirme M.-L. Chênerie. Quelques mots ont été dits précédemment sur l'apparence arthurienne de la cour de Meleagre, mais c'est surtout l'apparition d'une quête individuelle, plutôt que d'une recherche commune à un « peuple », la tenue de tournois, plutôt que de guerre et l'illustration de loisirs tel que la chasse qui appartiennent au cercle du roman en vers.

²⁰² A.J. HOLDEN, « L'auteur, le poème, la date » dans *Ipomedon poème de Hue de Rotelande*, France, Klincksieck, 1979, p. 51.

²⁰³ Marie-Louise CHÊNERIE, « Dénomination et anthroponymie dans les romans de Hue de Rotelande », *Lettres romanes*, n° 52, 1998, p. 208.

Ce sont les tourments d'amour d'Ipomedon et de la Fièrre, ainsi que l'attitude orgueilleuse de cette dernière qui lient le texte de Hue de Rotelande à la translation de l'*Énéide*. En effet, l'orgueil de Didon et celui de la Fièrre, qui leur a déjà fait refuser de prendre mari à plusieurs reprises, le fait qu'elles régissent toutes deux un royaume et qu'elles tombent amoureuses d'un homme qui sera parti avant leur réveil le lendemain matin, vient aider à aviver la saveur antique du récit. La différence se trouve dans le fait que la quête centrale d'*Ipomedon* est l'amour, alors que celle du roman d'*Eneas* est de fonder une nouvelle Troie. De plus, dans le récit, « revient de manière insistante le motif narratif des deux frères ennemis [...] [dont] l'heureux dénouement fait visiblement d'*Ipomedon* une réécriture optimiste du *Roman de Thèbes*²⁰⁴. »

Holden souligne, encore, quelques passages descriptifs semblables du *Roman de Troie* et d'*Ipomedon*. La description d'Ipomedon, lors de son entrée à la cour de la Fièrre (vers 417 à 426), s'apparente aux vers 5413 et suivants du *Roman de Troie*. Les membres décrits et l'ordre dans lequel ils sont abordés sont en effet identiques. Les vers 9095 et suivants du texte de Hue de Rotelande s'accordent avec les vers 18044-8 du récit de Benoît de Sainte-Maure. Ces vers, qui contiennent tous deux une série de questions portant sur l'amour, font appel à de grandes figures bibliques. Sont mentionnés dans les deux textes Samson, Salomon et David. « Hue de Rotelande, tout en reconnaissant sa dette envers la matière antique [...], ne cesse d'affirmer [...] son autonomie et son originalité, ce

²⁰⁴ Francine MORA, «Les prologues et les épilogues de Hue de Rotelande», dans *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, Paris, PU Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 98-99.

qui fait de lui [...] un très bon représentant de cette modernité souvent revendiquée par la "renaissance" du XII^e siècle²⁰⁵. »

Traiter de l'horizon d'attente, c'est-à-dire évaluer les connaissances et les habitudes des lecteurs contemporains de la rédaction de l'œuvre par une étude synchronique de la littérature, permet, en ce cas précis, non pas de connaître les raisons de la survie du texte, mais plutôt de mieux comprendre l'apparition et le mélange de deux mondes littéraires restés distincts dans les autres récits. Selon Hans Robert Jauss, tel qu'il l'a décrite dans *Pour une esthétique de la réception*, l'étude de l'horizon d'attente permet de reconstituer la question à laquelle une œuvre donnée répondait à l'époque de sa publication. En posant un regard synchronique, il est possible de « faire apparaître, dans le devenir des structures littéraires, les articulations historiques et les transitions d'une époque à l'autre²⁰⁶. » Ainsi, *Ipomedon* se présente comme une œuvre de transition, touchant à la fois le roman antique et le roman courtois.

Est-il en fait plutôt question de « réalisme », de « vraisemblance », deux termes utilisés ici sans leurs connotations littéraires historiques, dans ce mélange entre roman antique et littérature courtoise ? Le texte de Hue de Rotelande apparaît-il comme plus véridique s'il ne s'associe que de loin au merveilleux breton ? Peut-être qu'une illusion de réel ressort de l'arrivée au tournoi de rois,

²⁰⁵ *Ibid.* p. 97.

²⁰⁶ Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p.68-69.

ducs et barons venus de lieux géographiques connus, au même titre que la proximité des romans antiques cautionne peut-être mieux l'attestation de vérité...

Dans cet extrait du prologue, Hue de Rotelande promet de n'ajouter que la vérité à son récit, mais comment peut-il mieux connaître la vérité que sa présumée source écrite ? La suite et fin du prologue permettra sûrement de donner plus de sens à cet énoncé :

Ki grant ovre voet translater
 Brefment l'estuet outre passer,
 Ou si ceo noun trop se anoieront
 Cil ki de oïr talent avront ;
 Ne voil tut mon sens celer mes,
 Or me escotez, si aiez pes²⁰⁷ !

Dans l'entièreté du prologue, le mot « brefment » est utilisé trois fois et, dans le manuscrit D, le vers 40 donne « bref motz dire » plutôt que « biau motz dire ». *Ipomedon* étant un texte de plus de dix mille vers, cette insistance première sur la brièveté semble avoir été oubliée en cours de rédaction, ou, au contraire, laisse entrevoir un hypothétique texte source d'une longueur considérable. Il est difficile de connaître l'utilité réelle d'une telle promesse. Francine Mora voit les promesses de brièveté de Hue de Rotelande comme une forme d'opposition aux Anciens: « affirmer son désir d'être bref induit [...] une confrontation implicite

²⁰⁷ HUE DE ROTELANDE, *Ipomedon*, éd. de A. J. Holden, Paris, Klincksieck, 1979, v. 43-48.

entre les Anciens et les Modernes, à l'avantage de ces derniers, d'autant que la notion de véracité est associée à celle de brièveté²⁰⁸. »

Après avoir annoncé qu'il n'ajouterait que la vérité au texte, sans expliquer ce qu'est cette vérité, Hue de Rotelande annonce qu'il ne veut pas taire son savoir (« Ne voil tut mon sens celer mes »). Ajouter la vérité seulement ? La vérité serait donc son propre *sens*, ses propres connaissances qu'il souhaite partager. Il est vrai que Hue de Rotelande en maître de son récit se permet à plusieurs reprises d'annoncer à son auditeur/lecteur les événements et/ou leur résolution à l'avance. Par exemple, dans les vers 1104-06, l'auteur explique que la Fièrre, tourmentée par son amour pour Ipomedon, aurait deux fois plus de peine si elle savait ce qui est à venir. Ainsi, Hue de Rotelande tient sa promesse de n'ajouter que la vérité à son récit, sans toutefois taire son savoir (prémonitoire). Par contre, ces trois vers, utiles à la création d'un « suspense » ou plutôt à la naissance d'une curiosité pour la suite du récit, aident la narration, mais n'ajoutent rien au récit en tant que tel et, de ce fait, démontrent que l'apologie de brièveté du « translateur » est mensongère.

Le prologue d'*Ipomedon* permet d'orienter la lecture du récit qu'il accompagne en l'invitant à *entendre* plutôt qu'*ouïr* son récit, en mettant en place dès les premiers vers une leçon sur la folie et le savoir qui sera répercutée dans le texte et en actualisant les enjeux contemporains d'une littérature romane en

²⁰⁸ Francine MORA, «Les prologues et les épilogues de Hue de Rotelande», dans *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, Paris, PU Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 103.

devenir, ce qui permet de mieux interroger et comprendre la multiplicité des sources du récit.

2.3 MERAUGIS DE PORTLESGUEZ

Meraugis de Portlesguez est un roman arthurien en vers dont la datation pose certains problèmes. Alexandre Micha, se fiant aux autres œuvres de l'auteur, suggère que le texte serait antérieur à 1215. La présence d'épisodes semblables dans le *Lancelot* en prose indique que l'un des deux textes a copié l'autre. Alors que G. Huet fait du *Lancelot* le texte copieur, Ernst Brugger et J. Weston soutiennent le contraire, ce qui placerait la rédaction du récit entre 1225 et 1235. Michelle Szkilnik, dans sa récente édition du texte, mentionne ses diverses hypothèses, sans toutefois marquer de préférence pour l'une d'elle²⁰⁹.

Le choix de ce roman pour divulguer l'influence que le prologue peut avoir sur la lecture d'un récit s'explique entre autres par l'absence d'un résumé du récit ou de toute indication sur sa trame narrative dans le prologue. Seul le personnage principal, Meraugis, est annoncé. Tout le prologue est axé sur la forme du récit à venir, alors que l'auteur y traite de l'importance du choix de la matière comme primant sur sa « présentation ». Plus encore, ce prologue est présent dans un seul manuscrit, le Vienne ON 2599, des trois qui contiennent le texte en entier.

²⁰⁹ Voir à ce sujet : Michelle SZKILNIK, « Introduction », dans Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesguez*, Genève, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2004, p. 35-36.

La plus récente édition du texte, celle de Michelle Szkilnik aux éditions Champion, place le prologue en annexe et non avec le cœur du texte. Puisqu'elle utilise un manuscrit qui ne contient pas le prologue, le Vatican BA Reg. Lat. 1725, il est normal que le prologue soit relégué à la fin du volume. Pourtant dans sa présentation de l'extrait, Szkilnik semble mettre en doute la légitimité du prologue. L'utilisation des termes « attribué à Raoul de Houdenc²¹⁰ » et le fait qu'elle insiste sur l'absence du surnom Houdenc après le nom Raoul, en mettant en italiques le terme « sans », donnent l'impression que ce prologue n'appartient pas au texte. Pourtant, explorer le texte en usant de la leçon laissée par l'auteur du prologue permet de mettre en relief certaines parties de l'analyse fournie par Szkilnik dans son introduction au récit.

Il semble à propos de discuter ici de la « mouvance » du texte médiéval. Proposé par Paul Zumthor, le terme mouvance sert à décrire l'instabilité du récit médiéval, situé entre oralité et écriture dans une période où les droits d'auteurs et le respect de l'intégralité d'une œuvre n'existent pas. « Au sein de la mouvance où il dérape, [...] se transforme et parfois s'emmêle à quelque autre, chaque texte apparaît fondamentalement fragmentaire : élément d'un ensemble dont [...] la plénitude ne se manifeste qu'au moyen d'une pluralité de textes²¹¹. » Le prologue de *Meraugis de Portlesguez* est exemplaire de cette mouvance. Absent d'un des

²¹⁰ Michelle SZKILNIK, « Édition et traduction du prologue du MS W » dans Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesguez*, Genève, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2004, p. 447.

²¹¹ Paul ZUMTHOR, « Le texte-fragment », *Langue française*, n° 40, 1978, p. 79.

manuscrits, il vient, pour certains, mettre en doute sa validité, alors qu'en fait sa présence dans l'un des manuscrits ne fait que confirmer que « le texte mobile faisait figure de norme [...] dans la civilisation du manuscrit²¹². » Stephen G. Nichols explique qu'il se trouve deux époques de mobilité textuelle dans les récits du Moyen-Âge : lors de la récitation des œuvres et de leur transmission orale, « l'instabilité textuelle²¹³ » semble aller de soi, et lors de la transcription des textes dans les manuscrits, « les copistes travaillant plusieurs décennies [...] après la mort des poètes [...] avaient mainte occasion [...] de créer une mobilité textuelle par le biais de l'interpolation, de l'annotation, de l'omission et même de la réécriture²¹⁴. » Avoir un débat sur l'écriture volontaire de ce prologue par Raoul de Houdenc semble ainsi plutôt futile, l'important est surtout de vérifier s'il fait *sens* avec le récit.

Le prologue de *Meraugis de Portlesguez* propose une leçon sur l'art de conter. Il est possible de le diviser en cinq groupes de sens. Le premier regroupement comporte les neuf premiers vers du prologue. Ils insistent principalement sur le choix de la matière. Le second groupe est formé des vers 10 à 16 et avertit le lecteur contre les mauvais conteurs. Le troisième groupe est constitué de la présentation de l'auteur et d'un nouveau conte, soit les vers 17 à 23. Un quatrième groupe contient des informations sur le protagoniste et sur la

²¹² Stephen G. NICHOLS, «Textes mobiles, images motrices : l'instabilité textuelle dans le manuscrit médiéval», *Littérature*, n° 99, octobre 1995, p.19.

²¹³ *Ibid.* p.19

²¹⁴ *Ibid.* p.19-20

« prose » du récit, soit les vers 24 à 29. Finalement, le cinquième groupe consiste en un choix du public, soit les vers 30 à 32.

Qui de rimoiier s'entremet
 Et son cuer et s'entente met,
 Ne vaut noient quan que li conte
 S'il ne met s'estude en cel conte
 Qui toz jorz soit bons a retrere;
 Car joie esr de bone oeuvre fere
 De matire qui toz jorz dure;
 C'est des bons contes l'aventure
 De conter a bon conteor²¹⁵.

Pour l'auteur de *Meraugis de Portlesguez*, de bien conter n'est pas tout, il faut que le conte en lui-même soit digne d'intérêt. Dans les cinq premiers vers du prologue, l'auteur nous explique que l'effort mis sur la forme (le vers, la rime) est inutile si le fond (le conte, la matière) n'est pas intéressant. Les deux vers suivants viennent renforcer cette leçon en expliquant que la bonne œuvre en elle-même n'apporte pas la joie si la matière traitée n'est pas éternelle. Raoul amplifie sa leçon en ajoutant que le bon conteur doit conter les aventures d'un bon conte. L'éternité de la matière fait-elle à elle seule l'œuvre?

Le prologue de *Meraugis de Portlesguez* traite de la nature de l'œuvre littéraire. Mettant l'accent sur l'importance d'avoir à la fois belle forme et bon conte, il semble donner la priorité au fond. Cette leçon se répercute dans le texte par un incessant jeu sur l'être et le paraître. Beauté extérieure contre beauté

²¹⁵ RAOUL DE HOUDENC, *Meraugis de Portlesguez*, éd. de Michelle Szkilnik, Genève, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2004, v. 1-9.

intérieure, les actions des personnages et leur paraître transposent la leçon pour démontrer que la perfection ne s'atteint qu'avec les deux : la forme et le fond.

La querelle d'amour entre Gorvain et Meraugis qui sous-tend le récit est très révélatrice de la leçon du prologue. Toute cette partie du conte mérite d'être étudiée de plus près. Dès le début, Lidoine emblématise la perfection : incomparable beauté, perfection morale et sagesse. Raoul écrira, au sujet de l'amour que lui portent Gorvain et Meraugis :

Se cil l'ama por sa beauté
 Cist ama tant d'autre partie
 Sa valor e sa cortoisie
 E ses cointes diz affetiez
 Qu'il fu .c. tant plus enlaciez
 D'amors, que ses compains n'estoit²¹⁶.

L'auteur accorde déjà plus de valeur (cent fois plus) à l'amour de Meraugis pour Lidoine qu'à celui de Gorvain.

Peu de temps avant que Meraugis ne confie à Gorvain son amour pour Lidoine, tous deux discutent de l'objet de l'amour. La beauté, selon Meraugis, ne peut être seule source de l'amour, puisqu'elle peut cacher la méchanceté. L'homme amoureux d'une femme belle, mais méchante, en restera amer. Gorvain, lui, croit que la beauté compense toute monstruosité intérieure. Un homme amouraché d'une belle femme saura aussi aimer ce qui se cache en elle.

²¹⁶ RAOUL DE HOUDENC, *Meraugis de Portlesgues*, éd. de Michelle Szkilnik, Genève, Honoré Champion, coll. «Champion classiques», 2004, v. 444-449.

Au moment de l'aveu, Meraugis explique que son amour est d'ordre naturel :
 « Que ge l'aim / D'amors d'aussi natural raim / Que je l'aim por sa cortoisie²¹⁷. »
 La querelle enclenchée, les deux compères seront sommés par Lidoine de demander un jugement à la cour du roi Arthur.

À la cour, le cas intrigue beaucoup. Lequel, de celui qui aime le corps ou de celui qui aime l'âme, est l'amoureux le plus sincère ? Les chevaliers commencent à débattre, sans rien produire de concret. La reine demande juridiction, et elle et ses pucelles discutent de la chose. Une des demoiselles, Amice, explique :

Que chascun l'aime par moitez
 E chascuns la veut toute avoir
 [...]
 [...]Que ge di par verité
 Que sa valor e sa biauté
 Est tot un²¹⁸.

« Que vaut li cors / Si la cortoisie en ert fors? / Nient²¹⁹ ! » Amice reprend la leçon du prologue et l'applique à l'être humain. Il faut cependant trancher. « Quel est le plus parfait amant, celui qui aime sa dame pour sa beauté ou celui qui l'aime pour sa courtoisie²²⁰ ? » Lorete la blonde s'attarde à gloser sur la subjectivité de la beauté, sur sa nature orgueilleuse. L'amour issu de la seule beauté est bas. L'amour de grande valeur, lui, doit être courtois. C'est donc Meraugis qui a l'amour le plus légitime. Raoul soutient ainsi clairement dans le

²¹⁷ *Ibid.* v. 571-573.

²¹⁸ *Ibid.* v. 914-919.

²¹⁹ *Ibid.* v. 923-925.

²²⁰ Alexandre MICHA, «Raoul de Houdenc est-il l'auteur du *Songe de Paradis* et de la *Vengeance Raguidel* ?», *Romania*, n° LXVIII, 1944-45, p. 345.

texte sa sentence émise au début du prologue en faisant de Meraugis le vainqueur de la querelle. Mais, pour revenir sur les paroles de Gorvain : «Que vaut le sorplus sanz le cors²²¹ ? »

C'est dans la suite du prologue que Raoul de Houdenc précise que le corps n'est qu'une apparence et qu'il faut s'en méfier :

Cil autre qui sont rimeor
De servantois, sachiez que font :
Noient d'ient, qu'a noient vont
Lor estude et lor mot qu'il d'ient.
Contrediseor sont, ne d'ient
Point de lor sens, ainz sont de ceus
Qui tot boivent lor sens par eus²²².

L'auteur prévient ses lecteurs contre les producteurs de discours vides, ils ne disent rien car leur étude et leurs mots ne tendent vers rien. La forme, aussi belle qu'elle soit, peut tromper. La lecture du récit posera donc la question de cette opposition entre forme et fond, entre vérité et mensonge et entre apparence et réalité.

Meraugis n'est pas encore un chevalier accompli lorsque le récit débute. L'analyse du texte faite par Szkilnik parle de sa « niceté », des erreurs de débutant qu'il fait, liant ainsi son parcours à celui de Perceval dans *Le Conte du Graal*. C'est au moment où il abat l'Outredouté et qu'il se retrouve dans le même château

²²¹ RAOUL DE HOUDENC, *Meraugis de Portlesguez*, éd. de Michelle Szkilnik, Genève, Honoré Champion, coll. «Champion classiques», 2004, v. 612.

²²² *Ibid.* v. 10-16.

que Lidoine qu'il acquiert la sagesse et la vaillance du parfait chevalier. Cependant, sa bataille avec l'Outredouté l'a physiquement détruit et c'est au péril de sa forme qu'il a atteint le bon fond.

Le cheminement de Meraugis vers la «perfection» chevaleresque est parsemé d'erreurs de jugement qui lui coûteront cher, puisqu'il ignore que l'apparence est souvent trompeuse, et ce bien qu'il ait choisi Lidoine pour ses qualités intérieures. Raoul de Houdenc procède à un jeu sur l'apparence des personnages et des événements du récit qui met en relief la mise en garde contre les « rimeors » faite dans le prologue.

Des personnages inquiétants et généralement mauvais dans les romans en vers, donc hideux, démontrent par leurs actions que la forme peut tromper. Dès les premiers vers du roman, un « hiraus²²³ » d'une grande laideur physique est décrit brièvement par Raoul. L'auditeur/lecteur envisage donc par habitude une mauvaise conclusion à ses actions. Pourtant, ce dernier s'empresse d'aller avertir l'instigatrice du tournoi de l'arrivée de Lidoine pour qu'elle puisse l'accueillir. Déjà l'équivalence entre laid et mauvais est ébranlée. Bien que ce héraut ne participe pas au tournoi d'une manière valeureuse (il lance une flèche en métal aux tournoyeurs en mauvaise posture), ses actions se soldent par un bienfait. Raoul s'attarderait-il déjà à démontrer qu'on ne peut juger, seulement sur l'apparence, sur la forme, la qualité d'un être ?

²²³ *Ibid.* v.183-211.

Alors que Meraugis se propose pour aller s'informer de Gauvain, Lidoine décide de l'accompagner en introduisant une leçon : « Savoir vaut miex que oïr dire²²⁴. » Ainsi, elle saura si Meraugis mérite réellement son amour, puisqu'il vaut mieux être témoin soi-même que de se faire rapporter les choses. Encore une fois, Raoul invite son « public » à connaître le fond des choses avant de juger. De prendre le temps de bien investiguer avant de se faire un opinion. De savoir par soi-même plutôt que « de boire tout son sens chez les contrediseurs ».

Meraugis, au tout début de sa quête, abat un bouclier sans connaître la portée de son geste ni la grandeur de la honte qu'il lui vaut. Ce n'est qu'après avoir battu Laquis de Lampadés qu'il apprend ce que signifiait ce bouclier, c'est-à-dire la libération d'un personnage cruel, l'Outredouté, dont la nature est bien résumée dans ces vers :

Li membre sont defors
 Droit, mes lí cuers cloche el cors
 Qui li fet la reson tortue,
 Sí torte que de son tor tue
 Le droit. – Par tant di orendroit
 Que l'oeuvre est torte en l'ome droit²²⁵.

L'Outredouté est donc la contrepartie des hideux qui sont droits à l'intérieur, tel le héraut en tout début de récit, puisqu'il est de belle apparence, mais tordu en son cœur. Raoul tente encore de renverser les équivalences usuelles.

²²⁴ *Ibid.* v. 1354.

²²⁵ *Ibid.* v. 1862- 1867.

Devant continuer son parcours, mais désirant confronter l'Outredouté, Meraugis indique qu'il prendra toujours la voie de droite à la croisée des chemins pendant quelques jours. Prendre la voie de droite est une indication de futurs bienfaits qui se trouve ailleurs dans le roman médiéval, notamment dans le *Conte du Graal*. Pourtant, après un certain temps, lorsque Meraugis prend la voie de droite, il rencontre un nain camus qui le frappe deux fois et lui explique que cette voie le mènera à une grande honte alors que l'autre voie (celle de gauche) le portera vers la gloire. Meraugis décide de suivre le nain et le narrateur confie au lecteur qu'en effet, la voie qu'il s'apprêtait à prendre l'aurait rendu couard, alors que son cheminement avec le nain sur la voie de gauche se révélera comme un bienfait. « The dwarf [...] is outwardly ugly and deformed [...] but possesses excellent moral qualities²²⁶. » Autre renversement de stéréotype de la part de l'auteur qui semble obliger l'auditeur/lecteur à repenser les lieux communs du roman médiéval. En effet, Raoul de Houdenc apparaît lui-même comme un « contrediseur » dans son récit, puisqu'il contredit la tradition romanesque. Peut-être cherche-t-il en fait à révéler les mécanismes vides de ces textes, comme Michelle Szkilnik le mentionne dans son analyse du récit. Certains épisodes, dont le laps de temps que Meraugis passe dans une ronde enchantée de laquelle il sortira en se demandant pourquoi il n'y a plus de neige, apparaissent comme un questionnement de la merveille et une mise à nu de son utilité. Ces événements servent à faire réaliser à l'auditeur/lecteur les trucages de la littérature. « Peut-être n'est-il pas anodin que l'oiseau accordé à Caulas [le vainqueur du tournoi en

²²⁶ Ronald M. SPENSLEY, «The Theme of *Meraugis de Portlesguesz*», *French Studies*, n° 27, 1973, p. 131.

début de roman] soit un cygne, symbole de fausseté avec son plumage blanc, mais sa chaire noire²²⁷ », souligne Szkilnik lorsqu'elle traite des résultats « truqués » du tournoi. En effet, le vainqueur du tournoi n'est pas celui qui s'est le mieux illustré, mais bien celui qu'aime l'hôtesse des joutes. Raoul de Houdenc contredit donc la tradition, mais semble plutôt accuser ses prédécesseurs d'être des « rimeor de servantois », qui ne font que réutiliser sans y mettre leur sens le bagage usuel de motifs romanesques.

Reprenant sa recherche de Gauvain, Meraugis entreprend en même temps un apprentissage des jeux du paraître qu'il finira par utiliser pour berner ses adversaires. Après avoir chevauché sur une route inconnue (« Est sanz non e bien le doit estre²²⁸ »), Meraugis et Lidoine arrivent aux abords de la Cité Sans Nom. S'en rapprochant, ils rencontrent plusieurs personnes qui déplorent leur arrivée en des termes mystérieux : « Vos avez les bornes passees! / [...] Mar fus²²⁹ ! » Pourtant, une foule joyeuse sort de la cité et va à leur rencontre. Alors que Lidoine avertit Meraugis qu'ils ne savent pas à quoi s'attendre, Meraugis lui répond que la joie ne peut-être que de bon augure. Ici encore, Meraugis se fie aux apparences et ne se méfie pas de ce qui se passe. Accompagnés de la foule, ils pénètrent dans la cité et se dirigent vers la mer. Ce n'est que lorsqu'il est sommé d'entrer dans un bateau que Meraugis refuse d'obtempérer. Pour le calmer, un chevalier du nom de Meliadus lui explique qu'il doit, selon la coutume, jouter

²²⁷ Michelle SZKILNIK, *op. cit.* p. 27.

²²⁸ RAOUL DE HOUDENC, *Meraugis de Portlesguez*, éd. de Michelle Szkilnik, Genève, Honoré Champion, coll. «Champion classiques», 2004, v. 2739.

²²⁹ *Ibid.* v. 2801-2803

contre le chevalier de l'île. Pendant le combat, Meraugis réalise qu'il se bat contre Gauvain et apprend de ce dernier qu'aucun des deux ne pourra jamais quitter l'île. Encore une fois, Meraugis s'est laissé jouer par les apparences et des semi-vérités. Il imagine alors un stratagème qui permettra à Gauvain et lui de quitter l'île, soit de feindre la mort et de se déguiser en femme.

Cette étape du roman est importante puisque Meraugis apprend à manipuler la réalité apparente à son avantage, alors que jusqu'à maintenant il a toujours subi les ruses des autres. Rapprocher cet extrait de la leçon du prologue permet de réfléchir à ce en quoi consiste l'écriture d'un « roman », soit arranger, maquiller les choses pour qu'elles s'accordent avec le réel, mais aussi de reposer la question du récit par rapport à la forme. En effet, Raoul démontre ici que la forme participe au succès du conte car elle permet d'intégrer le génie, le *sens*, de l'auteur, sans lequel le conte ne peut pas être reconnu dans toute sa valeur. Si les « contrediseurs » ne disent rien de bon, c'est parce qu'ils n'ajoutent pas leur sens au récit, ni à la forme. Ce trio : bon conte, bonne forme et *sens*, vient définir la bonne œuvre.

La suite du prologue annonce d'ailleurs que c'est avec son *sens* que Raoul entame son récit :

Por ce Raous de son sens dit
 Qu'il veut de son sens qui est petit
 Un novel conte comencier
 Qui sera bons a anoncier
 Toz jors, ne ja mes ne morra;

Mes tant com cist siecles durra,
 Durra cist contes en grant pris²³⁰.

Raoul utilisera son modeste savoir pour relater ce conte mémorable. C'est donc que l'éternité du conte ne suffit pas, il faut aussi que celui qui le relate y ajoute du sien, de son sens, qu'il y appose ses mots. Ce surplus de sens se présente dans le récit sous deux formes différentes : l'auteur intervient à plusieurs reprises dans le texte en créant un dialogue entre un public imaginé et le narrateur et fait à l'occasion un commentaire qui instruit l'auditeur/lecteur sur les événements à venir.

Dans la Cité Sans Nom, des chevaliers ayant aperçu l'arrivée de Meraugis et Lidoine sonnent l'hallali « com s'il eüssent le porc pris²³¹. » Cette allusion à la chasse et à la prise du gibier n'est pas immédiatement signifiante pour l'auditeur/lecteur qui n'apprendra qu'en même temps que Meraugis que ce dernier devra mourir ou être prisonnier. Cependant, lorsque le piège sera révélé, ce vers prendra tout son sens et dévoilera le jeu de l'auteur, qui sait toujours ce qui adviendra. Encore une fois Raoul de Houdenc lève le voile sur les mécanismes romanesques en démontrant sa toute-puissance sur le récit, mais surtout en dépossédant l'auditeur/lecteur de l'illusion que sa lecture/audition du conte se déroule simultanément au temps du récit, c'est-à-dire que nul ne sait ce qui arrivera au prochain vers.

²³⁰ *Ibid.* v. 17-23.

²³¹ *Ibid.* v. 2836. Traduit par « comme si le sanglier avait été pris ».

Les dialogues imaginés entre le narrateur et son public que Raoul insère dans son récit mettent aussi en valeur le surplus de savoir de l'auteur. Dépeignant des auditeurs curieux et naïfs, Raoul peut ainsi introduire des raisonnements dans son récit. Les maints « pourquoi » lancés par le public sont autant d'occasions pour l'auteur de dévoiler son savoir. Ainsi, lorsque Lidoine accorde un baiser à Meraugis le dialogue permet d'expliquer comment l'amour peut naître d'un regard ou d'un baiser. Szkilnik souligne la complaisance du narrateur qui, par ce procédé, peut souligner « le raffinement d'une métaphore [ou] l'incongruité d'une situation²³². »

Raoul de Houdenc passe à plusieurs reprises rapidement au-dessus de certaines scènes, de certaines périodes de temps, généralement sous prétexte qu'elles sont ennuyeuses ou inutiles au récit principal. Il insiste ainsi sur ses talents de bon conteur, qui sait taire certaines descriptions fastidieuses.

Le vers 22 du prologue fait écho au prologue d'*Erec et Enide*, dans lequel Chrétien de Troyes annonce que son conte durera tant que durera chrétienté. Cette même prétention à la postérité rapproche les deux auteurs et leurs récits. D'ailleurs, *Meraugis de Portlesguez* regorge d'allusions et de reprises des textes de Chrétien de Troyes²³³. Ainsi Raoul annonce dans le prologue ces emprunts, puis présente son récit :

²³² Michelle SZKILNIK, « Introduction », dans Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesguez*, Genève, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2004, p. 20.

²³³ Voir à ce sujet : Michelle SZKILNIK, « Introduction », dans Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesguez*, Genève, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2004, p. 21-32.

C'est li comptes de Meraugis
 Qui fist les fez que je racont;
 Mes s'au conter ne vos mescont,
 Il n'i a mot de vilainie,
 Ainz est contes de cortoisie
 Et de beaus moz et plesanz²³⁴.

Dans ces vers se trouvent les seules allusions au récit, malgré l'insistance de l'auteur sur l'importance du conte. Raoul ne mentionne que le personnage principal, puis s'attache à mettre en relief l'intérêt de la forme du conte. Après avoir tant soutenu l'importance de relater un conte mémorable, l'auteur met dans la présentation de son propre récit l'accent sur la forme plutôt que sur l'histoire. Le conteur ne peut se contenter de choisir un conte qui durera, il doit aussi garantir la présentation de celui-ci. Ainsi, l'auteur semble entrer en contradiction avec ses propres dires et ce n'est qu'à la lecture du récit où sera mise en évidence l'importance de faire concorder la forme et le fond pour assurer la clarté que la leçon prendra toute son ampleur.

En effet, ce sont les contradictions entre l'apparence et la réalité des choses qui sont sources de conflit dans le récit. Dans « Form and Meaning in the *Meraugis de Portlesguez* », David E. Campbell fait justement remarquer que si les personnages de l'histoire sont introduits par une description, c'est surtout par leurs actions qu'il est possible de les connaître²³⁵. Si le nain camus, qui fait dévier Meraugis de la voie de droite, avait plutôt été une jeune demoiselle, jamais

²³⁴ RAOUL DE HOUDENC, *Meraugis de Portlesguez*, éd. de Michelle Szkilnik, Genève, Honoré Champion, coll. «Champion classiques», 2004, v. 24-29.

²³⁵ David E. CAMPBELL, «Form and Meaning in the *Meraugis de Portlesguez*», *Genre*, vol. 2, 1969, p. 18.

Meraugis n'aurait douté de la droiture de sa démarche lorsqu'il fut présenté comme champion pour un duel contre un chevalier. De même, Gauvain n'aurait pas été renié par ses chevaliers après qu'il eut volontairement perdu un combat contre Meraugis s'ils avaient tous su que le combattant était Meraugis.

Ainsi, les beaux mots et les belles rimes sont perdus s'ils ne servent pas à relater un bon conte, tout comme celui-ci ne sera pas écouté s'il est vilainement écrit. Enfin, il apparaît aussi à Raoul de Houdenc que les destinataires du récit doivent eux-mêmes être courtois et nobles pour que le conte soit bien compris :

Nuls s'il n'est cortois et vaillanz
 N'est dignes du conte escouter
 Dont je vous voil les motz conter²³⁶.

Les derniers vers du prologue forment un choix de public. *Meraugis de Portlesguez* est riche en allusions à d'autres récits arthuriens. En ciblant un public, Raoul de Houdenc essayait-il de s'assurer qu'une part de ces allusions soit comprise ? Ou plutôt que des auditeurs éduqués puissent voir ses propres contradictions et renversements de motifs chers au roman en vers ?

L'auteur propose-t-il dans ce prologue une réponse à ce qu'est un canon littéraire ? C'est-à-dire un récit intéressant, bien présenté, qui se dévoile comme transmetteur d'un savoir et qui ne peut atteindre sa capacité réelle qu'en étant reçu

²³⁶ RAOUL DE HOUDENC, *Meraugis de Portlesguez*, éd. de Michelle Szkilnik, Genève, Honoré Champion, coll. «Champion classiques», 2004, v. 30-32.

par un public éduqué ? Ce qui est sûr, c'est que Raoul de Houdenc ne néglige pas la part qu'a son public dans la réception de son récit. Sans un certain bagage littéraire et critique, sans savoir reconnaître les pistes interprétatives que lance le prologue du roman en vers, tout un pan du récit reste inexploré. Ainsi, les ressemblances des quelque mille premiers vers de *Meraugis de Portlesgues* au jeu partis, « débats courtois qu'affectionnaient les lecteurs/auditeurs à la fin du XII^e et au XIII^e siècles²³⁷ », la joie de voir enfin Keu se faire clouer le bec par un plus vilain que lui²³⁸, bref, le talent et les jeux de Raoul de Houdenc ne seraient pas connus sans un public « cortois et vaillanz ».

²³⁷ Michelle SZKILNIK, « Introduction », dans Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesgues*, Genève, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2004, p. 11.

²³⁸ Voir RAOUL DE HOUDENC, *Meraugis de Portlesgues*, éd. de Michelle Szkilnik, Genève, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2004, v. 1374-1375.

CONCLUSION

Le parcours analytique étant terminé, il est temps de s'interroger sur les conséquences et répercussions d'un tel travail. En cherchant à préciser les mécanismes et fonctions du prologue, ce dernier semble avoir pris l'apparence d'une petite machine répondant à certaines attentes et quelque peu répétitive. Sans pourtant lui avoir retiré toute originalité, la première partie de cette analyse cherchait à en analyser les vers pour y retrouver des constantes et en découvrir l'usage. Chaque pièce du prologue trouvait donc sa place dans un univers signifiant.

Une étude de l'aspect paratextuel du prologue des romans du corpus, avec les limites de l'utilisation d'une telle approche sur des objets étant d'environ 800 ans antérieurs à la théorie de Gérard Genette, ne pouvait se faire sans heurts. Le prologue de romans en vers pouvait être un élément paratextuel, mais non pas au même titre que la préface, puisque la frontière entre texte et paratexte est poreuse et la transition subtile ou abrupte entre ces éléments pouvait parfois appartenir indifféremment au récit ou au prologue. Ainsi l'édition d'un roman du Moyen Âge dans l'appareil éditorial contemporain demande parfois que l'éditeur choisisse lui-même où se termine le prologue.

C'est lors de la recherche d'une structure minimale du prologue que ses ancêtres et successeurs ont été pris en considération. Alors que Jean-Pierre Martin

procédait à un découpage très structuraliste du prologue de chanson de geste, l'approche paratextuelle subdivisait la préface en fonctions qui se retrouvaient dans le texte sans occuper de place précise. En fusionnant ces deux approches, les quatorze prologues du corpus ont été découpés, laissant apparaître cinq unités récurrentes dans les textes et, plutôt qu'une structure fixe, un ordre général d'apparition de ces unités. À ces cinq unités s'assimilaient des fonctions précises, mais il devint rapidement clair que certaines fonctions ne pouvaient pas toujours être associées avec certitude à une unité précise. Cet examen des prologues du corpus a provoqué le besoin de vérifier leur évolution, puisque les textes étudiés furent composés sur une période de plus de cinquante ans.

Une étude chronologique des prologues du corpus a fait ressortir l'incessant va-et-vient entre le respect de la tradition et le désir d'émancipation. C'est aussi l'étude de termes qui pouvaient servir d'indications génériques dans cette perspective chronologique qui a permis de souligner la prise de conscience graduelle de la naissance d'un genre distinct de ses sources latines. À la fin du premier chapitre, le prologue avait presque été complètement isolé du récit qu'il servait à présenter. Est ainsi apparue une petite machine bien rodée qui pouvait très bien faire sens sans être accompagnée d'un récit. Mais, était-ce bien vrai ? La petite machine, incluse dans un mécanisme plus complet, pouvait-elle rester indépendante tout en permettant au dispositif entier de mieux fonctionner ?

L'étude du second chapitre allait répondre à cette question en utilisant le prologue comme moteur analytique du récit qu'il accompagne. Le prologue, étudié dans une visée plus large, générerait de nouvelles façons d'aborder le conte. En effet, en ayant en tête les leçons, idéologies, morales et postulats qui se dégagent du prologue lors de la lecture du conte, il fut observé que ce dernier répercutait comme un écho ce qui émanait des vers qui présentent le récit.

Après avoir isolé et décortiqué le prologue des romans en vers sans porter trop d'attention à ce qu'il accompagnait, il importait de le replacer au début du récit et de vérifier s'il était porteur de certaines intentions de l'auteur ou plutôt s'il pouvait contribuer à analyser le récit. En étudiant trois prologues en rapport avec leur récit, est apparue la certitude que le prologue introduisait indirectement une ou des visions possibles du conte qu'il accompagnait. Si le prologue invite l'auditeur/lecteur à *entendre* le conte, il lui donne aussi généralement les outils nécessaires pour bien accomplir cette tâche. Dans le prologue, l'auteur souligne ce à quoi l'auditeur/lecteur doit porter *attention*. Symbolisme religieux, savoir caché et savoir partagé, apparences opposées à la réalité, vacillement entre tradition et individualité sont des pistes analytiques dont les prologues étudiés ont indiqué le chemin.

Enfin, le prologue des romans en vers n'est pas un élément paratextuel simple. Il n'est pas non plus un chemin obligé et il ne semble pas y avoir de recette précise à ce type de discours. Tout au plus, il est possible de souligner sa

richesse. Le prologue apparaît comme un espace auctorial, autant au sens qu'il sert à dévoiler les *auctoritates* du texte, soit à autoriser et à cautionner le récit, que parce qu'il est le lieu où l'auteur s'affirme et prend une certaine distance avec ces mêmes «autorités». L'indépendance d'un genre face à ses sources et à ses ancêtres, la mise en valeur d'une langue «vulgaire» et la manifestation d'une conscience littéraire ont été démontrées par un approfondissement des mécanismes et des fonctions du prologue.

Le prologue est un manifeste littéraire, un morceau de bravoure, qu'il annonce une forme littéraire soignée qui se justifie par la valeur du contenu qu'il s'agit d'illustrer, ou une volonté de simplicité stylistique qui facilite au lecteur l'appréhension de ce même contenu ou garantit l'authenticité du discours²³⁹.

²³⁹ Pascale BOURGAIN, «Les prologues des textes narratifs», dans *Les prologues médiévaux, Actes du colloque international organisé par l'Académie Belgica et l'École française de Rome avec le concours de la FIDEM (Rome 26-28 mars 1998)*, Jacqueline Hamesse (dir.), Turnhout, 2000, p. 262.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus :

- *L'Âtre périlleux*, édition de Brian Woledge, Paris, Honoré Champion, 1936.
- *Hunbaut*, édition de Margaret Winters, Leiden, E. J. Brill, 1984.
- *Le Chevalier à l'épée and La Mule sans frein (Two Old French Gauvain Romances)*, R.C. Jonhston et D.D.R Owen (dir.), Edinbourg / Londres, Scottish Academic Press, 1972.
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Oeuvres complètes*, traduction de Peter F. Dembowski, Philippe Walter, Daniel Poirion et Anne Berthelot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.
- GAUTIER D'ARRAS, *Éracle*, édition de Guy Raynaud de Lage, Paris, H. Champion, 1976.
- GAUTIER D'ARRAS, *Ille et Galeron*, édition de Yves Lefèvre, Paris, H. Champion, 1988.
- HUE DE ROTELANDE, *Ipomedon : poème*, édition de A.J. Holden, Paris, Klincksieck, 1979.
- HUE DE ROTELANDE, *Protheselaus*, édition de A.J. Holden, Londres, Anglo-Norman Text Society, 1991.
- RAOUL DE HOUDENC, *Meraugis de Portlesguez*, édition de Michelle Szkilnik, Paris, Champion, coll. « Champion classiques », 2004.

Sur les œuvres de Chrétien de Troyes :

- A. FREEMAN, Michelle, « Chrétien's *Cligés* a Close Reading of the Prologue », *Romanic Review*, vol. LXVII, n° 2, mars 1976, p. 89-101.
- BUSBY, Keith, NIXON, Terry, STONES, Alison et WALTERS, Lori, *Les Manuscrits de Chrétien de Troyes, Tomes I et II*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux-titre », 1993.
- HUNT, Tony, « Beginnings, Middles and Ends: Some Interpretative Problems in Chretien's *Yvain* and its Medieval Adaptations », dans *The Craft of Fiction : Essays in Medieval Poetics*, Rochester, Solaris, 1984, p. 83-117.

- HUNT, Tony, « Chrétien's Prologues Reconsidered », *Conjunctures: Medieval Studies in Honor of Douglas Kelly*, Keith Busby et Norris J. Lacy (dir.), Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux Titre », 1994, p. 153-168.
- HUNT, Tony, « The Prologue to Chrestien's *Li Contes del Graal* », *Romania*, n° 92, 1971, p. 359-379.
- HUNT, Tony, « The Rhetorical Background to the Arthurian Prologue », dans *Arthurian romance, seven essays*, D. D. R. Owen (dir.), Edinbourg, Scottish Academic Press, 1970, p. 1-23.
- HUNT, Tony, « Tradition and Originality in the Prologues of Chrestien de Troyes », *Forum for Modern Languages Studies*, vol. 8, n° 4, 1972, p. 320-344.
- KELLY, Douglas, « The Source and Meaning of Conjointure in Chretien's *Erec 14* », *Viator*, n° 1, 1970, p. 179-200.
- LUTTRELL, Claude, « The Prologue to Crestien's *Li Contes del Graal* », dans *Arthurian literature III*, Richard Barber (dir.), Suffolk, D. S. Brewer, 1981, p. 1-25.
- MELA Charles, « Préface », *Le Conte du Graal ou Le roman de Perceval de Chrétien de Troyes*, Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. 9-22.
- SARGENT-BAUR, Barbara N., « The Missing Prologue of Chrétien's *Chevalier au lion* », *French studies*, Octobre 1987, vol. 41, n° 4, p. 385-394.
- OLLIER, Marie-Louise, « The Author in the Text : the Prologues of Chrétien de Troyes », *Yale French Studies*, vol. 51, 1974, p. 26-41.
- TASKER GRIMBERT, Joan, « On the Prologue of Chrétien's *Yvain*: Opening Functions of Keu's Quarrel », *Philological quarterly*, vol. 64, n° 3, 1985, p. 391-398.
- TUNG, Toy-Fung, *Chretien de Troyes and "Historia": In Fiction's Mirror*, thèse de doctorat, Columbia University, 2005.
- UITI, M. D., « Autant en emporte li funs. Remarques sur le prologue du *Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes », *Romania*, vol. 105, n° 418-419, 1984, p. 270-291.

Sur les œuvres de Gautier d'Arras :

- ELLEY, P., « Patterns of Faith and Doubt : Gautier d'Arras's *Eracle* and *Ille et Galeron* », *French Studies*, vol. 43, n° 3, 1989, p. 257-270.
- KING, David S., « The Voice from Within : Intra-textual Auctoritas in Gautier d'Arras's *Eracle* », *Neuphilologische Mitteilungen*, vol. 104, n° 2, 2003, p. 237-248.
- LACY, Norris J., « The Form of Gautier d'Arras's *Eracle* », *Modern Philology*, vol. 83, n° 3, 1986, p. 227-232.
- NYKROG, Per, « Two Creators of Narrative Form in Twelfth Century France : Gautier d'Arras-Chrétien de Troyes », *Speculum*, vol. 48, n° 2, 1973, p. 258-276.
- PIERREVILLE, Corinne, *Gautier d'Arras : L'autre Chrétien*, Paris, Champion, 2001.
- WOLFZETTEL, F., « La recherche de l'universel. Pour une nouvelle lecture des romans de Gautier d'Arras », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 33, n° 2, 1990, p. 113-131.
- ZUMTHOR, Paul, « L'Écriture et la voix : *Le Roman d'Eracle* », dans *The Craft of Fiction : Essays in Medieval Poetics*, Rochester, Solaris, 1984, p. 161-209.

Sur les œuvres de Hue de Rotelande :

- CHÊNERIE, M.-L., « Dénomination et anthroponymie dans les romans de Hue de Rotelande », *Lettres romanes*, vol. 52, n° 3-4, 1998, p. 203-234.
- HAUGEARD, Philippe, *Liberté de la fiction et contrainte du genre : le cas d'Ipomedon de Hue de Rotelande*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- MORA, Francine, « Les prologues et les épilogues de Hue de Rotelande », dans *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, Paris, PU Sorbonne Nouvelle, 2003, p.97-114.
- SPENSLEY, R.M., « Form and Meaning in Hue de Rotelande's *Protheselaus* », *Modern Language Review*, vol. 67, 1972, p. 763-774.
- WEISS, J., « A Reappraisal of Hue de Rotelande's *Protheselaus* », *Medium Aevum Oxford*, vol. 52, n° 1, 1983, p. 104-111.

Sur les œuvres de Raoul de Houdenc :

- CAMPBELL, David E., « Form and Meaning in the *Meraugis de Portlesgues* », *Genre*, vol. 2, 1969, p. 9-20.
- MICHA, Alexandre, « Raoul de Houdenc est-il l'auteur du *Songe de Paradis* et de la *Vengeance Raguidel* ? », *Romania*, n° LXVIII, 1944-45, p. 316-360.
- R. M., SPENSLEY, « The Theme of *Meraugis de Portlesgues* », *French Studies*, n° 27, 1973, p. 129-133.

Sur les oeuvres des épigones :

- BUSBY, Keith, « *Hunbaut* and the Art of Medieval French Romance », *Conjectures*, Amsterdam, Rodopi, 1994, p. 49-68.
- LACY, Norris J., KELLY, Douglas, BUSBY, Keith, (dir.), *The Legacy of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1988.
- RÉGNIER-BOHLER, Danielle (dir.) *La Légende Arthurienne*, Grande-Bretagne, Les Éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1990.
- ROUBAUD, Jacques, *Graal fiction*, Paris, Gallimard, 1978.
- WILLIAMS, Harry F., « The Authorship of Two Arthurian Romances », *French Review*, vol. 61, n° 2, 1987, p. 163-169.

Sur le prologue, la préface :

- BADEL, Pierre-Yves, « Rhétorique et polémique dans les prologues de romans au Moyen Âge », *Littérature*, n° 20, déc. 1975, p. 81-94.
- BAUMGARTNER, Emmanuèle, « Texte de prologue et statut de texte », *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin. Actes du IXe Congrès international de la Société Rencesvals (Padoue-Venise, 29 août - 4 septembre 1982)*, Modène, Mucchi, 1984, p. 465-473.
- BAUMGARTNER, Emmanuèle, HARF-LANCNER, Laurence, (dir.), *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, vol. 1 et 2, Nancy, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.

- BOURGAIN, Pascale, « Les prologues des textes narratifs », *Les prologues médiévaux, Actes du colloque international organisé par l'Académie Belgica et l'École française de Rome avec le concours de la FIDEM (Rome 26-28 mars 1998)*, Jacqueline Hamesse (dir.), Tournai, 2000, p. 245-273.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 2002.
- GREENWOOD, Rosa Audrey, *Prologue and Epilogue in Medieval French Narrative Poetry*. Diss., University of California, Los Angeles, 1960.
- MARTIN, Jean-Pierre, « Sur les prologues des chansons de geste : structures rhétoriques et fonctions discursives », *Le Moyen Age*, vol. 93, 1987, p. 185-201.
- MÖLK, Ulrich, *Französische Literaturästhetik des 12. und 13. Jahrhunderts; Prologe, Exkurse, Epiloge*, Tübingen, M. Niemeyer, 1969.
- NOOMEN, Willem, « Auteur, narrateur, récitant de fabliaux: le témoignage des prologues et des épilogues », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 35, 1992, p. 313-350.
- SCHULTZ, James A., « Classical Rhetoric, Medieval Poetics, and the Medieval Vernacular Prologue », *Speculum*, vol. 54, 1984, p. 1-15.

Sur la littérature médiévale :

- BORDIER, Jean-Pierre, MAQUÈRE, François, MARTIN, Michel, «Disposition de la lettrine et interprétation des œuvres : l'exemple de *La Chastelaine de Vergi*», *Le Moyen Age*, t. 79, 1973, p.231-250.
- BOZZOLO, C., COQ, D., MUZERELLE, D., ORNATO, E., «Une machine au fonctionnement complexe : le livre médiéval», dans *Le texte et son inscription*, Roger Laufer (dir.), Paris, Éditions du centre national de la recherche scientifique, 1989, p. 69-78.
- DRAGONETTI, Roger, *Le mirage des sources : l'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.
- G. NICHOLS, Stephen, « Textes mobiles, images motrices : l'instabilité textuelle dans le manuscrit médiéval », *Littérature*, n° 99, octobre 1995, p. 19-32.
- KELLY, Douglas, « *Translatio studii* : Translation, Adaptation and Allegory in Medieval French Literature », *Philological Quarterly*, vol. 57, 1978, p. 287-310.

- SCHULZE- BUSACKER, E., *Proverbes et expressions proverbiales dans la littérature narrative du Moyen Age français. Recueil et analyse*, Paris, H. Champion, 1985.
- STANESCO, Michel, « Figures de l'auteur dans le roman médiéval », *Travaux de littérature*, vol. IV, 1991, p. 7-19.
- VEILLIARD, Françoise, « Le manuscrit avant l'auteur : diffusion et conservation de la littérature médiévale en ancien français (XII^e-XIII^e siècles) », *Travaux de littérature*, vol. 11, 1998, p. 39-53.
- ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- ZUMTHOR, Paul, « Le texte-fragment », *Langue française*, n° 40, 1978, p. 17-185.

Sur des notions connexes au sujet :

- ANONYME, « Quarantaine-le-roi », *Encyclopédie de Diderot et d'Alembert* : http://portail.atilf.fr/cgi-bin/getobject_?a.101:103:4./var/artfla/encyclopedie/textdata/IMAGE/ consulté le 4 décembre 2007.
- BAKHTINE, Mikhail, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978.
- JAUSS, Hans-Robert, « Littérature médiévale et théorie des genres », dans *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1986, p. 37-76.
- JAUSS, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978 (1974).
- KRISTEVA, Julia « Le mot, le dialogue, le roman », dans *Semiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 144-145.
- RABAU, Sophie, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002.
- RIFFATERRE, Michael, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- ZINC, Michel, *La subjectivité littéraire*, Paris, PUF, 1985.

ANNEXE 1

Chronologie des œuvres du corpus :

Chrétien de Troyes	<i>Erec et Enide</i>	1169-1170
Chrétien de Troyes	<i>Cligès</i>	1176
Chrétien de Troyes	<i>Lancelot / Yvain</i>	Après 1176, ca. 1181
Gautier d'Arras	<i>Eracle</i>	1176-1184
Gautier d'Arras	<i>Ille et Galeron</i>	1176-1184
Hue de Rotelande	<i>Ipomédon</i>	1181
Chrétien de Troyes	<i>Conte du Graal</i>	1182-1183
Hue de Rotelande	<i>Protheselaus</i>	ca. 1180 (fin XII ^e)
Païen de Maisières	<i>Demoiselle à la mule</i>	Fin XII ^e – début XIII ^e
	<i>Chevalier à l'épée</i>	Fin XII ^e – début XIII ^e
Raoul de Houdenc	<i>Meraugis de Portlesguez</i>	1200-1220 (av. 1220)
	<i>Âtre périlleux</i>	Mi-XIII ^e
	<i>Hunbaut</i>	Deuxième ¼ du XIII ^e

ANNEXE 2

Présence des variantes dans les prologues

	Erec	Cliges	Lancelot	Yvain	Eracle	Ille	Ipomedon	Perceval	Prothesclaus	Mule	Épée	Meraugis	Atre	Hunbaut
Proverbe	X							X		X				X
Vérité	X	X	X	X		X	X	X	X					
Source	X	X	X	X			X	X	X					
Leçon	X	X		X			X	X	X	X		X		X
Réception				X			X							
Éloge*			X		X	X		X						
Commanditaire			X		X			X					X	
Dédicace						X								
Présentation récit	X	X	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Public							X					X		
Forme	X				X	X	X	X				X		X
Référence	X			X		X					X	X		
Protagoniste	X	X	X	X	X		X		X	X	X	X	X	
Résumé		X			X									
Contexte		X		X					X	X				
Lieux		X		X	X					X				
Arthur		X		X						X	X			
Qualificatifs	X			X			X	X			X	X		
Transition	X		X	X	X	X		X		X	X		X	
Oralité				X			X	X	X		X	X	X	X
Nom d'auteur	X	X	X		X	X	X	X	X	X		X		
Bibliographie		X							X					
Dieu	X	X			X	X	X	X	X					

* Longueur des éloges : Perceval 49/66 vers (75 %), Lancelot 23/29 vers (80%), Ille et Galeron 100/140 vers (72 %), Eracle 84/114 vers (74%)

	Autre	Sens	Roman	Estoire	Œuvre	Livre	Conte
Erec	Aventure 13 / Conjointure 14	5		23			13, 19,20
Cliges			3, 23	18, 25		20, 24, 27, 30	8, 19
Lancelot	Matière 26	26	2		22	25	
Yvain	Fable 24, 27, 172 Songe 171 / Mensonge 172						12, 33, 58, 61, 102, 119, 144, 174
Eracle	Traité 3 / Rime 44		95, 102		86, 114		
Ille	Lettre 10 / Glose 10 / Lai J	4					
Ipomedon	Translate 28, 43 / Bref 31, 42, 44 / Matire 39	6, 15, 47	30, 35	23, 24	43		1
Perceval	Arimer 62		8	37		65	62,64
Protheselaus	Traiter 2, 27 / Translater 14 Escrit 2		52	30	6		
Mule	Aventure 17						
Épée	Brief 13 / Aventure 3, 27						11, 20, 23, 26
Meraugis	Matire 7 / Rime 1, 10 Mot 13, 27, 29	15, 16, 18			6		3, 4, 8, 9, 19, 23, 24, 25, 26, 28, 31, 32
Atre	Aventure 2						
Hunbaut	Vers 34 / Rime 35				32	31, 32, 43	

Utilisations de termes relevant du genre

ANNEXE 3