

INTRODUCTION

Il est toujours difficile, lorsqu'on se retourne vers des travaux antérieurs, de déterminer ceux qui ont gardé quelque intérêt et méritent, s'il s'agit d'articles, de figurer dans un recueil où ils auront plus de chance de « passer à la postérité ». C'est donc très humblement que sera ici rassemblé un choix d'écrits dont certains sont fort anciens mais qui représentent, les uns ou les autres, le travail de recherche en littérature médiévale que j'ai pu effectuer au cours de ma carrière terminée en 1999, et qui se poursuit encore aujourd'hui. Ces contributions ont été relues, et je n'ai pas hésité à les modifier lorsque cela me paraissait nécessaire.

En commentant ces textes, je voudrais préalablement affirmer une certitude : j'ai toujours associé ma recherche au désir de transmettre l'émotion ressentie à la lecture des œuvres médiévales qui l'ont suscitée, d'abord aux étudiants au cours de mon enseignement, puis aux lecteurs de mes écrits. J'affirme également que je me suis enrichi intellectuellement par le contact, au cours de plus d'un demi-siècle, avec les disciplines qui ont nourri l'analyse des textes : recherches structurales, historiques, psychanalytiques.

Je voudrais dire enfin que, si la plus grande partie de ma recherche a été consacrée à la chanson de geste et à sa postérité littéraire, j'ai toujours été séduit par la littérature romanesque et par le récit bref, souvent présentés dans mes cours. On en trouvera quelques exemples dans ce recueil.

Se trouvent donc, pour introduire cet ensemble de textes, deux articles portant sur le récit bref et d'abord sur le lai. J'en ai écrit plusieurs dans les années 80 : c'était le temps où le conte était à l'honneur, souvent étudié dans une perspective psychanalytique, avec la *Psychanalyse des contes de fées*, de Bruno Bettelheim (1976), ou *Les contes et leurs fantasmes* de Jean Bellemin-Noel (1983). Mon premier essai dans ce domaine a porté sur le *Lai du Frêne* (« Les éléments folkloriques dans le *Lai du Frêne*, CCM, 1978). L'article que j'ai retenu ici est récent (2018), ce qui montre la continuité de mon intérêt pour ce type de texte. Il s'agit d'une étude portant sur la dernière partie d'un lai de Marie de France, *Eliduc*, qui ne passe généralement pas pour être le plus intéressant des contes attribués à la poétesse. Comme tous les médiévistes, je suppose, j'éprouve une grande admiration pour la beauté de ces poèmes qui, le plus souvent, nous entraînent dans un ailleurs infiniment

séduisant, qu'il s'agisse de constructions symboliques ou de récits faisant intervenir les « merveilles de Bretagne ». Or *Eliduc*, par sa longueur inusitée, par sa fin édifiante (les trois protagonistes terminent leurs jours au monastère), semble s'écarter de telles démarches. J'ai donc voulu relever le défi, et j'ai cru pouvoir y réussir, en montrant que la merveille, dans ce lai, ne vient pas seulement d'un élément extérieur (un talisman qui abolit la mort), mais qu'elle habite l'une des héroïnes, l'épouse qui préfère rendre la vie à sa rivale plutôt que de laisser souffrir son époux de la perte de son amie.

Le second article, de date plus ancienne (2012), étudie *La Fille du comte de Ponthieu*, nouvelle en prose du XIII^e siècle. Je trouve ce texte tout simplement merveilleux. Il fait pourtant appel à des motifs bien connus (stérilité, viol, captivité chez les Sarrasins, délivrance grâce à une femme étrangère), et son écriture, faite de phrases courtes, est dépourvue de tout pathos ; mais l'originalité du texte tient dans l'énigme que représente le geste de l'héroïne, qui veut tuer son mari spectateur de l'agression dont elle a été victime, et dans la façon dont cette énigme pourra être résolue. Le cœur de la nouvelle réside en effet dans « la parole empêchée », pour reprendre le beau titre que Danièle James-Raoul a donné à son étude de 1997 (*La parole empêchée dans la littérature arthurienne*), et dans la manière subtile et psychologiquement convaincante dont l'auteur a rendu possible la libération de la parole de la dame. L'épouse blessée ne peut dire la raison de sa volonté meurtrière qu'à travers un double masque : devenue sarrasine, donc étrangère, c'est une autre qu'elle-même, parlant d'une autre femme, qui peut se dire et déclarer que la honte de son malheur l'a conduite à vouloir tuer son mari qui en a été le témoin impuissant. La suite de cet aveu permet la reconnaissance et la reconstitution de la famille dispersée, autrement dit la refondation d'une unité à la fois personnelle et familiale abolie par le viol. Cette nouvelle a joui jusqu'au XVIII^e siècle d'un grand succès, mais aucune des réécritures postérieures n'a su retrouver la puissance d'émotion de la nouvelle initiale.

J'ai naturellement travaillé aussi sur le roman : comment pourrait-il en être autrement, alors que c'est un type de récit auquel les étudiants se montrent particulièrement sensibles, et que les jurys de concours mettent régulièrement au programme. J'ai évoqué, par exemple, « Les figures du couple dans le *Chevalier au Lion* » (*Mélanges Lanher*, 1993), « La conception de l'aventure dans le *Lancelot* en prose » (*Romania*, 1987). J'ai retenu pour ce recueil deux articles, l'un portant sur *Erec et Enide*, l'autre sur le personnage de Bohort de Gaunes dans le *Lancelot*.

Le premier, intitulé « La réconciliation d'Erec et Enide », est ancien : il a paru sous une première forme en 1978 dans la collection *Bien dire et bien apprendre*, que nous venions de créer à Lille, puis en 1984 chez Nizet, dans un recueil intitulé *Chrétien de Troyes et le Graal : colloque arthurien de*

Bruges ; je reprends ici le texte de cette deuxième publication. À l'époque déjà, *Erec et Enide* avait fait l'objet de nombreux articles et de quelques études d'ensemble, dont la plus accessible était celle, publiée pour la première fois en 1947 et rééditée en 1968, de Reto R. Bezzola, *Le sens de l'aventure et de l'amour*. Je restais toutefois sur ma faim en ce qui concerne la construction du récit et ce qui pouvait apparaître comme la prolongation inexplicable des aventures d'Erec, une fois qu'avec l'épisode du comte de Limors toute ambiguïté paraît levée en ce qui concerne l'amour du héros pour son épouse. Après d'autres critiques, j'ai mis l'accent sur le caractère maléfique de la parole d'Enide, mais j'ai insisté sur le fait que ce sortilège ne pouvait être vaincu que par une autre parole magique, bénéfique celle-là, le cri de dévouement amoureux absolu à Erec proféré par l'héroïne lorsque le comte de Limors la maltraite. Par la suite, Danièle James-Raoul a mis en évidence, dans *La Parole empêchée*, puis dans son étude de 2009 sur *Erec et Enide*, l'importance des tabous qui musèlent la parole ; elle a moins insisté, me semble-t-il, au moins pour le premier roman de Chrétien, sur le couple parole maléfique-parole libératrice.

Le second, « Bohort de Gaunes, héraut et image de Lancelot », un peu moins ancien (1998), est l'écho d'une étude poursuivie pendant plusieurs années à l'Université de Nanterre de la grande fresque du *Lancelot en prose*, dans la monumentale édition d'Alexandre Micha. Parmi les personnages qui entourent Lancelot, Bohort de Gaunes, son cousin, m'a toujours paru le plus intéressant et le plus attachant. Héros chaste mais non vierge, dont les aventures sont bien souvent parallèles à celles du héros principal du roman, il proclame, sans se confondre avec lui, la valeur suprême de l'amant de Guenièvre, devant laquelle il s'efface tout en rivalisant avec elle. La *Queste del saint Graal* fera de lui, avec Perceval et Galaad, l'un des trois héros admis à contempler le mystère de la Transsubstantiation, mais seul Galaad, fils de Lancelot et célébrant par le fait même la gloire de son père, sera admis à l'extase ultime. C'est ce rapport complexe entre les deux cousins, fait de proximité et de distance, que je me suis plu à étudier et à mettre en valeur. Bohort, bien que très proche de Lancelot, n'est pas son double : il concourt à son illustration (il joue le rôle d'un héraut), est pour une part son image, mais jouit aussi d'une autonomie qui détache son personnage parmi tous ceux que nous propose le roman en prose.

Mais il faut maintenant en venir à la chanson de geste, qui constitue le domaine dans lequel j'ai le plus travaillé, en commençant par l'étude de ses transformations, aux XIV^e et XV^e siècles, avec les remaniements en vers ou les translations en prose. J'ai en effet inscrit en 1961, comme sujet de thèse d'état, l'étude du *Roman en prose de Guillaume d'Orange*, thèse préparée sous la direction de Jean Frappier puis de Daniel Poirion, soutenue en 1976

et publiée chez Champion en 1979, et ma première communication, au Congrès Rencesvals de Heidelberg de 1967, a été consacrée au remaniement en alexandrins de la *Chevalerie Ogier* (XIV^e siècle). Les travaux sur les chansons de geste des XII^e et XIII^e siècles qui ont suivi ne pouvaient donc ignorer le regard porté sur leur évolution ultérieure. Tenant en quelque sorte les deux bouts de la chaîne chronologique, je me suis intéressé, tout au long de mes recherches, à la fois aux commencements et à l'aboutissement de la production épique, démarche qu'exprime le titre donné à l'essai de synthèse publié en 2011 sous le titre *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire*.

Les articles ici réunis se répartissent en deux catégories. Il s'agit d'abord d'études typologiques, dans lesquelles je me suis efforcé de cerner certaines caractéristiques de la chanson de geste, de montrer son évolution au cours des siècles, et d'analyser le lien qui relie textes en vers et mises en prose. Une deuxième catégorie propose des articles consacrés à plusieurs chansons ou proses épiques.

Le premier article typologique, « Impure en son début même, la chanson de geste » s'en prend à l'hypothèse assez longtemps défendue selon laquelle le poème épique, en ses débuts, célèbre sur un mode lyrique la grandeur de héros dont les exploits se situent dans une perspective de croisade, et dont l'exemple le plus pur est la *Chanson de Roland*, après quoi viendrait la décadence. Retenant trois de nos plus anciens textes, le *Roland* (1060 ?), la *Chanson de Guillaume* (1150 ?) et le fragment de Bruxelles de *Gormont et Isembart* (fin XI^e-début XII^e ?), j'ai voulu montrer qu'aucun de ces trois textes ne peut être considéré comme répondant à une perspective unique. La dramaturgie y tient une place importante, la lutte contre l'ennemi de la foi s'accompagne de rivalités familiales, le conte populaire fournit quelques personnages ou motifs, le registre héroï-comique côtoie, sauf dans le *Roland*, le grave et le pathétique, et un élément formel comme le refrain est sujet à variations multiples. En somme, le poème épique est le résultat composite de l'association instable d'éléments variés.

Le second article s'intéresse à la question de la mise en cycle des chansons de geste. Cette question, particulièrement facile à étudier pour les grands ensembles que constituent le cycle des Narbonnais ou celui des Lorrains, se montre plus délicate à résoudre pour les chansons dont Charlemagne est le pilier (cycle du Roi), mais surtout peut-être pour le cycle de Doon de Mayence, pourtant présenté par Bertrand de Bar-sur-Aube comme la seconde des trois grandes gestes. C'est l'étude de ce dernier ensemble que j'ai souhaité réaliser lors d'un colloque organisé à Paris IV en 2011 par Dominique Boutet. Mon sentiment est que ce cycle ne présente qu'une existence relativement théorique et regroupe des textes souvent mal

reliés les uns aux autres. Le noyau le plus stable comprend les trois chansons d'*Aye d'Avignon*, de *Gui de Nanteuil* et de *Tristan de Nanteuil*, qui constituent en fait la plus grande partie d'un autre cycle, celui de Nanteuil, et sont souvent associées à la geste de Montauban.

Le troisième article, « L'originalité des chansons tardives » s'intéresse à ce qu'on peut appeler la troisième génération des chansons de geste. Après les textes fondateurs (XI^e-XII^e s.), comme les trois chansons étudiées dans notre premier article, puis la période de floraison (XII^e-XIII^e s.), qui voit la constitution des grands cycles (Guillaume d'Orange, Renaud de Montauban, les Lorrains), vient le moment des remaniements de certaines chansons ou de la création d'épopées nouvelles (XIV^e-XV^e s.). Ces textes sont caractérisés par le développement de l'élément narratif, l'accroissement des dimensions de la laisse, la multiplication des péripéties, le recours fréquent au merveilleux et aux contes folkloriques, et l'usage presque exclusif de l'alexandrin. C'est à étudier ces transformations dans trois chansons – deux remaniements, *Florent et Octavien* et *Jourdain de Blaye*, et un texte original, *La Belle Hélène de Constantinople* –, que se consacre cet article, qui souhaite montrer les différences existant entre ces différents textes qui affichent à plusieurs égards une réelle originalité. On notera que notre étude n'examine pas les créations inspirées par l'actualité, comme la *Chanson de Bertrand du Guesclin* ou *La geste des ducs Philippe et Jehan de Bourgogne* : la célébration de l'histoire sur le mode épique est encore présente à l'époque, et le numéro des *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* intitulé *La Chanson de geste au XIV^e siècle* (2018) et dirigé par Claude Roussel, grand spécialiste des épopées tardives, étudie le premier de ces deux textes.

Le quatrième article, « Le passage à la prose », présente de manière synthétique la dernière transformation qui affecte la chanson de geste au milieu du XV^e siècle, à savoir l'abandon du vers et la renonciation à la forme lyrique. Il en recherche les causes – apparition d'un goût prégnant pour le narratif, imposé par les grandes fresques arthuriennes ou les romans d'aventures, constitution d'une sorte de bréviaire de la noblesse, intérêt pour des récits d'aspect historique – et en étudie, notamment dans le domaine stylistique, les différents aspects. Ici encore, il n'y a pas de modèle imposé, et la diversité est grande entre les proses dont certaines, imprimées parfois dès la fin du XV^e siècle, souvent remaniées et adaptées, destinées soit à un public plus populaire (la librairie de colportage) soit à des lecteurs plus cultivés (la *Bibliothèque Universelle des Romans* du marquis de Paulmy), franchiront la barre des siècles. Parallèlement au phénomène prose mais adoptant une attitude différente, l'Italie repoétise en quelque sorte à partir du XV^e siècle les récits épiques qui lui sont parvenus, et les œuvres de Pulci, de

Boiardo et de l'Arioste nourriront, à la fois par des textes et des adaptations lyriques, le public européen cultivé jusqu'à la fin du XVIII^e siècle.

Le cinquième article, présenté en 2005 au Colloque de Liège célébrant le cinquantenaire de la fondation de la Société Rencesvals, est né de la rencontre avec l'épopée africaine et des contacts scientifiques pris avec les collègues africains, essentiellement sénégalais et nigériens, à partir de l'année 2000. Je dois dire que pour le médiéviste réduit dans son travail à la lecture et à l'interprétation de l'écrit, seule trace tangible de l'épopée française, le fait d'écouter des griots (conteurs) proférer, sur fond instrumental, une épopée africaine vivante, fut une expérience extrêmement émouvante. Le présent article, « L'épopée hors de France : apport des épopées de l'Afrique de l'Ouest » s'efforce de tirer quelques leçons de cette rencontre, en soulignant les convergences entre les deux traditions (procédés stylistiques, motif du couple héroïque, thématique de la démesure et de la transgression), qui peuvent parfois conduire à relire nos récits épiques d'une manière différente, en excluant par exemple la notion de faute à propos de l'attitude de Roland à Roncevaux. Ces convergences peuvent conforter la notion d'invariants dans le récit épique, quelle que soit son origine historique, géographique ou ethnique. Des différences importantes existent également : le jongleur européen fait partie d'une confrérie, mais il n'appartient pas, comme le griot, à une caste qui vient immédiatement après celle de la noblesse ; griots et héros épiques africains ont des liens essentiels avec la magie, ce qui ne correspond que très partiellement à l'aide surnaturelle que peuvent recevoir les héros européens médiévaux ; enfin la fonction politique des récits africains est aujourd'hui encore très nette et certainement très supérieure à ce qu'elle a pu être en Europe. Il apparaît donc utile de mieux connaître ces récits, afin de constater et de classer la variété des mises en œuvre de matériaux épiques analogues, mais aussi, au moment où la puissance des médias s'impose en Afrique comme en Europe et risque de faire disparaître la performance, de veiller à la conservation écrite de traditions orales de plus en plus fragilisées.

Les articles suivants sont consacrés à l'étude de quelques chansons ou mises en prose. Le choix, pour cette partie du recueil, a peut-être été plus difficile encore que pour les précédentes. Le travail universitaire, le programme des concours, la tenue de colloques et des circonstances particulières comme la préparation de l'édition posthume de la *Chevalerie Vivien* (1997), œuvre de Duncan McMillan, ont fait que j'ai navigué dans le cycle de Guillaume d'Orange, dans celui de *Huon de Bordeaux*, dans les cycles de la croisade, sans compter l'attention portée constamment au *Roland* et à ses avatars (*Galien*), ou à des textes comme *La Chevalerie Ogier*, *Raoul de Cambrai*, *Ami et Amile* ou *Aiol*. J'avoue une tendresse particulière pour

la chanson de *Renaut de Montauban*, sur laquelle j'ai peut-être moins écrit que sur d'autres poèmes, mais qui me semble être l'une des œuvres épiques les plus séduisantes du Moyen Âge. Ont favorisé l'attachement presque affectif à cette épopée les contacts scientifiques et amicaux que j'ai eu, des années durant, avec un grand spécialiste de cette œuvre, Jacques Thomas, ainsi qu'avec Philippe Verelst, son disciple, spécialiste des remaniements en vers ou en prose de la chanson au XV^e siècle.

Je commencerai donc par une étude approfondie de la chanson de *Renaut de Montauban*, telle qu'elle apparaît au début du XIII^e siècle, dans une version qui témoigne des couches successives de sa rédaction. Il s'agissait, à l'occasion d'un colloque organisé à Reims en 1995 par Danielle Quéruel et consacré exclusivement à la tradition de ce texte, d'une vue d'ensemble de la chanson, telle qu'elle nous est parvenue, et des questions que pose chacun de ses épisodes.

Une étude consacrée à *Huon de Bordeaux* succède à cet article. J'ai beaucoup travaillé sur cette chanson, depuis ma contribution aux *Mélanges René Louis* en 1982 jusqu'à la traduction qui accompagne l'édition procurée en 2003 par William Kibler chez Champion classiques, en passant par une adaptation pour la jeunesse (*Les aventures du chevalier Huon*, 1983). L'originalité de ce poème, au succès jamais démenti à travers ses multiples adaptations ultérieures, m'a toujours frappé, dans la mesure où il semble se jouer des codes qu'il maîtrise d'ailleurs parfaitement. Chanson de révolte « involontaire » (Huon tue sans le savoir Charlot, le fils de Charlemagne, qui a blessé son frère), elle devient très vite récit d'aventures fantastiques empruntant beaucoup au folklore, avec l'apparition du roi fée Auberon dont Huon brave les interdits, sans pour autant être complètement privé de son aide. Au total, un plaisir certain provoqué par un récit aux multiples facettes.

Viennent ensuite – à tout seigneur – plusieurs articles consacrés à Roland et à Roncevaux. La rencontre d'un grand poète du XX^e siècle, Yves Bonnefoy, avec le texte d'Oxford, ouvre le ban. « Les Mots et la parole dans le *Roland* », postface d'une édition-traduction de la chanson, propose de voir dans le combat entre Chrétiens et Sarrasins une représentation poétique de la lutte qui se joue, à l'intérieur même du langage, entre une parole vivante et des mots devenus lettre morte, privant ainsi de sens le monde offert à nos prises. Cette lecture poétique enrichit l'interprétation classique du texte et consonne fréquemment avec elle.

Quatre autres articles scrutent des aspects particuliers, éventuellement tardifs, de la légende de Roland, dont j'ai voulu suivre en 2012 la réception jusqu'à notre époque (*Roland, ou les avatars d'une folie héroïque*). Le premier (inédit) interroge deux œuvres non françaises, la *Karlamagnússaga* norroise et la *Geste francor* franco-italienne, pour savoir ce qu'elles

comportent de particulier et de différent des textes français : la moisson de cette recherche, on le verra, n'est pas négligeable. Le second s'intéresse au sort de Durendal, l'épée de Roland, après la mort de son possesseur. Nous verrons qu'aucun des récits postérieurs au texte d'Oxford (qui ne nous dit rien du sort de l'épée une fois que Roland, qui s'est couché dessus, a rendu son dernier souffle) n'a négligé d'informer le lecteur sur l'histoire de l'épée et sur son sort « postrolandien » : cette arme reste décidément, jusqu'au XIX^e siècle au moins, un symbole du héros. La troisième contribution envisage les relectures faites du drame de Roncevaux et de l'histoire de Roland à la fin du Moyen Âge. Jean d'Outremeuse, dans son *Myreur des Histors* (fin du XIV^e s.) met à contribution à la fois la tradition du *Pseudo-Turpin* et les *Roncevaux*, en accordant, comme il le fait dans l'ensemble de sa chronique, un rôle prééminent à Ogier. David Aubert, dans ses *Croniques et conquestes de Charlemaine* (1448), est plus fidèle à la tradition issue du ms. d'Oxford. Une étude sur Galien, fils d'Olivier et de Jacqueline, fille du roi Hugon de Constantinople, clôt cette revue des textes rolandiens : il s'agit de montrer comment l'histoire de Roncevaux, tout en reprenant l'essentiel de la bataille fondatrice, peut se renouveler, d'une manière vouée à un succès pluriséculaire, grâce à l'introduction, dans l'épopée, d'un personnage nouveau qui « restore », c'est-à-dire renouvelle à la fois l'un des deux célèbres compagnons (son père Olivier) et le genre épique lui-même, auquel il ajoute de nouvelles dimensions.

Mais il existe d'autres épopées que celles qui conservent le souvenir de Roland. Nous présentons à leur suite une réflexion sur la *Chevalerie Ogier de Danemarque*. Bien que cette chanson de révolte, dans la version qui nous est parvenue, ne soit pas antérieure au début du XIII^e siècle et montre beaucoup de traits communs avec d'autres épopées, elle fait preuve également, grâce au personnage d'Ogier et à plusieurs de ses exploits, d'une puissante originalité, aussi bien dans le pathétique que dans les traits héroï-comiques.

Nous rassemblons ensuite trois études relatives au cycle de Nanteuil, qui comporte en fait cinq chansons : *Doon de Nanteuil*, histoire de l'ancêtre de la geste, dont nous n'avons conservé, grâce à Claude Fauchet, que quelques citations, *Aye d'Avignon*, *Gui de Nanteuil*, *Parise la duchesse* – ce sont les trois textes que nous présentons ici –, et *Tristan de Nanteuil*, une chanson du XIV^e siècle. Ces poèmes, moins fréquemment étudiés que d'autres textes épiques, sont un bon exemple de la relation qui s'opère à partir du XIII^e s. entre le style épique et le roman d'aventures. *Aye d'Avignon* conte l'histoire, riche en rebondissements, de celle qui fut d'abord l'épouse de Garnier de Nanteuil, fils de Doon. Devenue mère de Gui de Nanteuil avant d'épouser Ganor, Sarrasin converti, tout l'oppose au lignage des traîtres, issu de

Ganelon et souvent favorisé par Charlemagne. La chanson entend se rattacher au cycle du Roi mais se rapproche aussi du cycle de Guillaume ; elle accorde une place importante à l'amour et met en évidence la détermination et l'énergie de l'héroïne féminine, bouleversant ainsi certains codes de la chanson de geste : les traîtres, du moins certains d'entre eux, peuvent renoncer à leurs méfaits, et le rôle des Sarrasins convertis est beaucoup plus important que dans des chansons comme le *Siège de Barbastre* : Ganor, qui devient l'époux d'Aye, est un ferme soutien des Chrétiens.

Gui de Nanteuil, qui célèbre le fils d'Aye, reprend et développe les grands thèmes de la chanson précédente : intrigues malfaisantes de la lignée de Ganelon, faiblesse de Charlemagne à son égard – il devient nettement, à leurs côtés, l'ennemi du héros et de ses alliés –, rôle essentiel joué par l'amour et par les personnages féminins, qui se trouvent ici dédoublés, avec Aigentine, amie et future épouse de Gui, et Flandrine, amie et future épouse de l'émir d'Iconium, qui se convertit comme Ganor. La tonalité courtoise et romanesque est plus nette que dans *Aye*, les combats ayant fréquemment l'allure d'un tournoi en l'honneur des dames ; la relation avec le cycle du Roi subsiste, et l'on peut noter une allusion claire à *Aspremont*. Comme pour la chanson précédente, on reconnaît en l'auteur de *Gui* – qui pourrait être aussi celui d'Aye, au vu des similitudes de perspective entre les deux poèmes – un bon connaisseur de la littérature épique.

La troisième chanson du cycle, *Parise la Duchesse*, garde comme axe de la narration le thème général de la lutte entre la famille de Nanteuil et le lignage des traîtres. Mais d'assez nombreuses différences la distinguent des textes précédents. Tout d'abord le personnage de Charlemagne, si important dans *Aye* et dans *Gui*, disparaît de la scène : il est remplacé par Raymond de Saint-Gilles, époux de Parise ; les Sarrasins, adversaires ou adjouvants, sont également éliminés de l'action. La thématique principale est celle de l'épouse persécutée, dont les mésaventures ont des liens assez étroits avec celles de la reine Sebile, associée à celle de la famille dispersée et de la rivalité entre un père (Raymond) et son fils (Hugues) qui aboutit à un duel aux conséquences heureuses. Le thème du bon vassal (Clarembaut, qui semble remplacer Naimés et Ogier) joue également un rôle important, ainsi que celui de la fidélité des bourgeois à leur seigneur, qui s'oppose à la déloyauté des traîtres. Comme dans les autres chansons du cycle les péripéties sont nombreuses, mais on remarque la tendance de *Parise* à rendre plus complexes certains motifs, comme celui du duel judiciaire, dans lequel un traître soutient le parti de la duchesse injustement accusée, mais avec l'intention de chercher sa propre défaite, ou du personnage de Raymond, époux qui, sur la foi d'une calomnie, cherche à se venger de sa femme tout en souhaitant l'épargner.

Nous ajouterons trois articles à cet ensemble d'études relatives aux chansons de geste et à leur postérité. Le premier fait apparaître la tradition épique relative à la croisade, que nous avons souvent côtoyée dans nos recherches, à travers un très long remaniement du XIV^e siècle qui reprend et amplifie le premier cycle de la croisade. Il s'agit du *Chevalier au Cygne et Godefroid de Bouillon*, composé en Flandre ou en Hainaut, qui réécrit, tantôt en les abrégant, tantôt en les développant, les différentes parties du cycle, mais s'intéresse tout particulièrement aux épisodes amoureux, et qui comporte aussi un intérêt régional : il situe de manière intéressante et piquante certains personnages, comme les Tafurs, dans leur région d'origine.

Restent, pour terminer, deux articles sur des mises en prose. Le premier, qui obéit au souci comparatif qui a été l'un des axes de notre recherche, concerne la riche tradition de la *Reine Sebile*. Il a existé de cette histoire de reine persécutée, accusée d'adultère puis réintégrée, ainsi que son fils légitime, dans sa dignité, une chanson française dont nous ne possédons que des fragments et qu'une version franco-italienne, *Macaire*, également en vers, remanie de manière importante. Mais les versions en prose française, espagnole, néerlandaise et allemande, dont certaines, confiées à l'imprimé, auront un succès durable, montrent l'intérêt porté à ce récit, dont la postérité, du moins en France, a tendance à privilégier un épisode presque mineur : la fidélité à son maître du chien d'Auberi de Mondidier, tué par le traître Macaire alors qu'il accompagne la reine frappée de bannissement.

Les Trois Fils de Rois terminent les études ici rassemblées. Nous avons recueilli cet article en raison de la spécificité et de l'ambiguïté du texte. Spécificité : voici une prose qui, contrairement à la plupart des cas au XV^e s., n'est pas la translation d'un poème en vers, mais un exemple d'œuvre écrite directement sous cette forme. Ambiguïté : on peut hésiter sur le classement à opérer pour ce texte, qui conte les exploits guerriers effectués contre les Turcs de trois jeunes princes, mais décrit aussi des tournois, insiste sur la manifestation progressive de la supériorité de Philippe de France, et accorde une place à l'amour. Ce faisant, il est assez représentatif des proses de cette époque : même lorsqu'elles sont issues d'un modèle épique, elles comportent des éléments romanesques dus en partie à une transition déjà opérée par les remaniements en vers dont elles s'inspirent. On peut qualifier *Les Trois Fils de Rois* de « roman chevaleresque de croisade » ayant une portée politique, dans la mesure où l'œuvre insiste sur la nécessaire cohésion des souverains de pays chrétiens (la France, l'Angleterre et l'Écosse en sont ici les symboles) dans leur lutte contre le Turc.

Au terme de ce travail de récollection qui explore des domaines et des moments divers de la littérature médiévale, je voudrais rendre hommage

aux maîtres qui m'ont formé et ont encouragé mes recherches, Jean Frappier, Daniel Poirion, Jean Dufournet. Ces travaux n'auraient pas vu le jour sans les échanges collégiaux qui les ont nourris lors des rencontres de la Société Rencesvals, de la Société arthurienne, du CUERMA d'Aix-en-Provence, du Centre d'études médiévales d'Amiens et de celui de Valenciennes. Enfin je remercie Catherine Naquet qui m'a permis de reconstituer cette fresque qui fait revivre pour moi et prolonge le bonheur du chercheur.