Guillaume d'Orange : de l'épopée au roman

Loula ABD-ELRAZAK, Université de Waterloo, Canada

Le corpus médiéval connu en permanence des contaminations romanesques, sauf la très pure *Chanson de Roland*. Le cycle épique de Guillaume d'Orange en contient des manifestations irrévocables, et ce, depuis le douzième siècle. *La prise d'Orange* est l'une des premières chansons de geste imprégnées de caractéristiques romanesques, elle ouvrira les frontières du genre épique au genre romanesque en permettant la cohabitation des éléments épiques, comme l'assujettissement des Sarrasins, auprès des éléments romanesques, comme la conquête de la Dame. Le poète saura, au moyen des jeux parodiques, conjuguer les faits d'armes aux aventures amoureuses et renouveler ainsi un genre régi par des principes formels stricts. Ce nouveau poème épique permettra par la suite la cohabitation du couple thématique composé *d'armes* et *d'amours* ; thème lié au personnage du chevalier errant de la littérature arthurienne, donc strictement lié au roman. Cette formule, que Michel Stanesco appelle *devise*, s'exprime à travers les textes littéraires médiévaux depuis le roman courtois du douzième siècle jusqu'au roman tardif de chevalerie du quinzième siècle¹. Néanmoins, cette devise est loin de pouvoir définir les frontières formelles d'un genre, mais elle apparaît de manière symptomatique à la fois dans le périmètre du roman et dans celui de la chanson de geste contaminée par le genre romanesque. La devise *d'armes et d'amour* devient ainsi un thème récurrent qui s'ajoute aux impératifs formels propres à chaque genre, le décasyllabe pour la chanson de geste et l'octosyllabe pour le roman, et assure ainsi sur le plan thématique « une ossature paradigmatique » (Stanesco 325) qui rejoint « l'horizon d'attente du public » (Jauss) et promet une appréciation esthétique. Sans pouvoir fonder les principes génériques, cette devise introduit le lecteur (ou l'auditeur) dans une situation qui suscite chez lui un ensemble d'associations qui rattache l'œuvre, sur une base synchronique, au champ littéraire environnant et, sur une base diachronique, à une tradition littéraire antérieure.

Malgré la contamination de l'épopée par le roman, les trouvères n'hésitaient pas à identifier leurs œuvres comme chansons, ce qui les oppose aux œuvres proprement romanesques et donne l'impression que les deux champs littéraires sont clairement étanches. Au Moyen Âge central, celles qui portaient l'étiquette *roman*, étaient ces œuvres écrites en *roman*, la langue vernaculaire, par opposition au latin, la langue savante. La chanson de geste médiévale était elle

aussi écrite (ou chantée) en langue romane (roman). Elle n'a pourtant jamais été considérée, en termes esthétiques, comme roman (le genre) ; cela est sans doute dû aux origines antiques de l'épopée : « [son] existence historique, telle que nous la connaissons, est celle de genres constitués, avec une ossature calcifiée et déjà raidie. [Elle] a son canon, qui, en littérature, agit comme une force historique réelle » (Bakhtine 441). De ce fait, les œuvres qui recevaient l'étiquette *roman*, possédaient deux caractéristiques de base : elles n'avaient pas de modèle antique et étaient composées en langue vernaculaire. Il s'ajoute à ces deux composantes, des éléments que seul ce genre en devenir développait : les péripéties amoureuses et le merveilleux, exploités à profusion par les premiers romanciers. Mais tandis que la production épique se poursuivait encore, apparaissent les mises en prose ou les *translations* épiques qu'on appellera les romans épiques. Cette désignation est apparemment oxymorique, puisque cette étiquette juxtapose deux genres qui sont censés être distincts. Les créateurs des œuvres à thèmes épiques sont les premiers à les appeler *romans*, et ce à partir du quatorzième siècle, périodes des mises en prose massives de l'ancienne matière médiévale aussi bien épique que romanesque. Dès lors, l'épopée commence à céder la place au nouveau genre, le roman, qui, à la fin du Moyen Âge, a déjà des ancêtres, des modèles, voire une tradition.

*Le roman de Guillaume d'Orange*² en prose, dernier avatar du cycle épique du très illustre Guillaume d'Orange, s'inscrit dans ce mouvement des mises en prose de la seconde moitié du quinzième siècle. Le prosateur affirme haut et fort le caractère romanesque de son œuvre qu'il ouvre par cette phrase emblématique qui en fait la promotion et en annonce le fond : « Qui d'armes et d'amours, de noblesse et de chevalerie voudra ouïr beaux mots » (Tyssens 1). Cette phrase agit comme une promesse pour le public puisqu'elle rattache l'œuvre à sa source épique tout en promettant des aventures romanesques. Toutefois, l'auteur réserve un traitement pour ainsi dire personnel à l'œuvre nouvelle ; il ne trahira certes pas les thèmes favoris du public, mais il changera la forme et le mode de traitement des thèmes.

Le prosateur assume un certain nombre de choix afin de mener à bien son entreprise de réécriture de l'ancienne matière épique. Bien qu'il respecte la thématique (armes et amours), il accuse une rupture avec ses modèles. Observer deux procédés de réécritures permettra de montrer que le projet littéraire du prosateur est motivé par la volonté de mettre en place ce que Roland Barthes appelle « l'effet de réel ». Le premier procédé est formel ; il concerne le mode narratif adopté par le prosateur qui feint l'objectivité de son discours en mettant à distance

l'œuvre. Il s'assied en historien et privilégie la prose comme forme narrative afin de renforcer l'illusion de réel. Le second procédé concerne les thèmes ; le prosateur procède à l'évacuation de tout motif merveilleux, miraculeux ou surnaturel du roman dont les trouvères, à l'instar des premiers romanciers, étaient friands. L'analyse tracera les intentions du prosateur et sa vision du genre romanesque, puis elle établira que la mise en prose du quinzième siècle s'inscrit dans un mouvement littéraire qui a renouvelé les anciens textes français ainsi que la définition même du roman.

D'emblée, l'auteur tente de donner l'impression de n'occuper qu'une place restreinte dans le récit en se donnant comme mission de reproduire une histoire déjà existante ; de ce fait, il est historien et non pas créateur. En narrateur extradiégétique, il adopte une attitude détachée vis-à-vis de l'œuvre et tient à donner l'impression que rien n'est feint. C'est donc l'histoire qui guide sa plume et l'intervention personnelle reste en dehors de l'entreprise. L'auteur prétend la véracité de son roman en se positionnant à l'extérieur des événements au même titre que le lecteur ; il s'efforce d'être neutre. Pourtant, dès le premier paragraphe, le lecteur se heurte au premier choix de l'auteur, à savoir la forme de l'œuvre. Celui-ci opte pour la prose pour rédiger son œuvre, laquelle sera mise au service de la matière (armes et amours) perpétuée de la source épique au roman en prose. Ce dernier sera ainsi fabriqué grâce à la conjonction de la nouvelle forme et de l'ancien fond, le tout peint avec une teinte réaliste.

Le prosateur déclare d'entrée de jeu qu'il va « translater de vieille rime en telle prose. Car plus volontiers s'i esbat l'en maintenant qu'on ne souloit, et plus est le laingage plaisant prose que rime » (Tyssens 1). La prose est choisie comme forme du roman, tout d'abord pour une raison esthétique, étant donné qu'elle est davantage au goût du jour et que le vers est passé de mode. Ce choix dénonce également la volonté du prosateur d'exprimer une identité littéraire différente de celle des trouvères. Il accuse immédiatement une rupture avec les modèles épiques en vers décasyllabiques, en s'inscrivant dans un phénomène de modernité. Ensuite, en raison à sa précision, la prose permet à l'auteur d'aller droit au but sans devoir se plier aux impératifs verbaux de la rime qui engendrent l'inexactitude des faits chantés (Douttrpont ; Marchello-Nizia « La Forme-vers »). La rime se trouve alors abandonnée par souci de vérité, au profit de l'authenticité de la prose. Il est important de noter que les textes épiques confirmaient également leurs véracités ; les exemples de ce genre sont multiples, mais en voici un :

V.3 Bone chançon que ge verrai dire!
 Ceste n'est mie d'orgueil ne de folie
 Ne de mençonge estrete meprise (Régnier)

Toutefois, il convient de nuancer que la vérité des chansons de geste est motivée par le besoin de la célébration lyrique qui anime l'épopée et qui justifie le recours au chant épique immémorial qui immortalise les personnages chantés et les positionne au-delà de la vérité empirique. Quant à la prose, elle s'oppose au chant et réduit l'auteur au dire en offrant du même coup un autre type de vérité, celle qui procède de l'Histoire. C'est précisément ce type de vérité qui intéresse l'auteur de *RGO* qui fait référence à sa source afin de confirmer l'authenticité de son œuvre : « l'histoire [...] ne [est] mie messongiere. Car l'istoire est riche, belle, véritable, composee par ceux qui le estraient des croniques anciennes » (Tyssens 1). Le prosateur allègue la vérité historique de la chronique. En citant cette source, il renforce la véracité de son récit ; la référence, quoique peu précise, joue un rôle d'autorité livresque sur laquelle le prosateur s'appuie (Marchello-Nizia, « L'historien »). Le récit étant extrait de sources authentiques, ce qui va suivre est donc *vrai* et mérite d'être lu ou écouté. En plus de faire référence à sa source dans le prologue, il l'évoque à maintes reprises tout le long du roman.

Ce prétendu réalisme du *RGO* relève d'une démarche historiographique. En effet, le prosateur s'assied en historien qui ne fait que livrer aux lecteurs le contenu de quelque chronique recluse depuis la nuit des temps et qu'il convient de mettre au jour. Cette stratégie rhétorique suggère, non seulement la neutralité du rédacteur, mais aussi, elle confirme sa bonne foi de respecter la source historique qui, étant objectif, est véridique. Dans cette perspective, la mise en récit est motivée par « l'avoir-été-là des choses » qui, d'après R. Barthes, « est un principe suffisant de la parole » (Barthes 87). Désormais, l'auteur est censé rapporter ce qui s'est réellement passé : « Il dénote ce qui a eu lieu : le réel concret devient la justification suffisante du dire. L'Histoire (le discours historique : *historica rerum gestarum*) est en fait le modèle de ces récits. [...] Il est logique que le réalisme littéraire ait été, à quelques décennies près, contemporain du règne de l'histoire objective » (Barthes 87). Cependant, le mode discursif dit réaliste, ou qui se veut réaliste, demeure un mode de représentation du monde et des choses, en somme une technique narrative. Le vraisemblable que l'auteur de *RGO* s'efforce de respecter réside non pas en une série de gestes de la vie quotidienne, mais en une vision qu'une caste a d'elle-même, du moins de la façon dont elle veut être vue et considérée. Le réalisme de l'œuvre est motivé par une mentalité que le grand-duc d'Occident propageait à cette époque : « Philippe

le Bon [...] aime la mise en scène et possède le sens des attitudes historiques ; on dirait qu'il puise dans un passé héroïque l'image de sa propre majesté » (Rychner 10). Le *RGO* étant produit dans le duché de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon, il véhicule les valeurs promues par la cour de ce dernier. Il s'agit de l'idéal chevaleresque raffiné et maniéré de la fin du Moyen Âge. Si le héros sanguinaire et farouche, passionné par une princesse sarrasine enchanteresse aux talents surnaturels, était le modèle héroïque qui pouvait rejoindre l'horizon d'attente du public au Moyen Âge central et satisfaire son goût, le héros poli, courtois et amoureux d'une pucelle aux mœurs raffinées est celui qui répond aux attentes du lectorat du quinzième siècle.

Malgré sa promesse de ne rien changer à son modèle, le prosateur ne respecte pas la source scrupuleusement ; les changements opérés tout au long du roman sont multiples. Mais il justifie ceci comme suit : « je proteste en ce faisant toutevoies de n'y adjouster, metre ni oster a mon pouvoir rien du mien si non du changement ou de la mutation du langage » (Tyssens 1). Il s'agit ici de la revendication d'un travail d'ordre critique effectué sur la source, étant donné que certains éléments seront écartés et d'autres seront choisis. Force est de constater que les changements effectués ne sont pas uniquement d'ordre linguistique comme le prétend le prosateur. Contrairement à sa prétention d'être fidèle à la source, il procède à une « transfiguration », pour reprendre le terme de Gérard Genette (252), de l'œuvre épique. En effet, le roman en prose reprend des éléments des chansons de geste en les *transfigurant* en un ensemble d'événements qui donnent l'impression de se raconter d'eux-mêmes. Le choix de la forme était justifié sous prétexte de *dire vrai*, ce même procédé est employé à nouveau dans le traitement des thèmes. Certaines chansons de geste du cycle de Guillaume contenaient des éléments pour ainsi dire étrangers à l'épopée. *La prise d'Orange* et *Les Enfances Guillaume* sont des exemples éloquentes de ces textes épiques qui ont ouvert les frontières de l'épopée aux thèmes romanesques. Le prosateur évacue les dons surnaturels qu'avait Orable. La force démesurée de Guillaume disparaîtra également. Ces caractéristiques extraordinaires des protagonistes ne conviennent pas à une œuvre qui se prétend relever de l'Histoire d'une classe sociale du quinzième siècle qui aime être considérée comme raffinée. Guillaume le fougueux du *Couronnement de Louis*, démythifié dans *La prise d'Orange*, car il n'arrive plus à se maîtriser, gagne un aura de sagesse dans *RGO*. Quant à Orable, qui faisait défiler des taureaux, dans le but d'effrayer son époux Thibaut, devient une sage pucelle. Ces changements ne peuvent être mis sur

le compte de la langue qui a changé, mais il s'agit plutôt des changements qu'il faut considérés comme culturels.

L'apparition d'éléments merveilleux dans les textes épiques constituait déjà une transfiguration des modèles antérieurs. Le poète de *La prise d'Orange* a accusé une rupture avec l'épopée canonique. Jean Frappier postule que ce texte « est à coup sûr le remaniement d'une chanson plus ancienne » (Frappier 1, 258). Cette hypothèse suppose que le poète de *La Prise d'Orange* se soit donné la liberté de transfigurer la chanson par rapport au texte antérieur ou du moins par rapport au schéma canonique de l'épopée qui privilégie les combats acharnés et ne laisse pas de place aux intrigues romanesques centrées sur la quête amoureuse. Claude Lachet constate que l'auteur du texte épique fait justement le contraire de ce que le schéma épique préconise ; il lègue au dernier plan les combats épiques et s'attarde sur les aventures amoureuses : « Sans doute influencé par la vogue romanesque de la fin du XII^e siècle, le poète préfère les duos entre amants aux duels, le comique des situations et des caractères aux tragiques scènes guerrières [...]. L'auteur de *La prise d'Orange* a choisi de composer une chanson de geste sans geste » (11-12). Le poète a déjoué son public en transfigurant les conventions et les stéréotypes épiques. L'utilisation du merveilleux dans ce texte est certes inattendue, mais elle est motivée par la volonté de créer des situations nouvelles que l'épopée médiévale ignorait jusqu'à là. L'intégration du personnage féminin d'Orable dans l'univers épique constituait en soi une nouveauté. Son rôle dans l'œuvre est central ; elle règne sur un monde merveilleux, est douée de pouvoirs surnaturels et maîtrise la magie. De plus, elle est le but ultime de Guillaume. Pour accéder à la tour Gloriette, le héros doit passer l'épreuve de la Dame et non plus celle du combat épique. Guillaume continue à ressembler au héros connu antérieurement dans *Le couronnement de Louis*. Il se caractérise toujours par sa fougue et par son acharnement au combat. Toutefois, le héros vaillant et acharné perd le contrôle de ses émotions lorsqu'il se retrouve enfermé dans la tour Gloriette. Ses gémissements et ses plaintes sont nombreux.

v. 899 : Or fu Guillemes corrocié et dolant
 Et Guiïlen et Gillebert le france
 En Glorïete ou il sont dedanz.
 v. 904 Voit le Guillelmes, a pou pert le sens
 « Niés Guiïlen, qu'alons nous atendant?
 Jamés en France ne serons reperant ;
 Se Dex n'en pense par son commandement,
 Ne reverrons ne cosin ne parent. »
 Dist Guï o le cor avenant :

« Oncle Guillelmes, vos parlez de neant.
Par amitez entrastes vos ceanz. » (Régnier)

Le neveu reproche à l'oncle son amour pour la reine sarrasine, raison pour laquelle le héros affronte les dangers de la tour Gloriette. Le héros épique, l'illustre Guillaume d'Orange, se retrouve démuni, car il ne gagnera pas l'amour de la Dame grâce à ses prouesses épiques, mais il doit faire ses preuves en tant qu'amant pour accéder au cœur de la reine. Cela n'est possible que lorsque Guillaume ose affronter le souterrain de la chambre de la belle Sarrasine qui est « un monde de désirs enfouis où leur réalisation dépend de l'audace du héros à l'heure d'affronter les méandres des passages secrets, seuls capables de le conduire des profondeurs de son désir à la claire tour de sa Dame » (Gingras 303).

Le prosateur élimine les lamentations de Guillaume. La mystérieuse tour Gloriette devient le palais Gloriette. Les amants, enfermés dans ce palais en attendant les secours, se livrent à une activité inconnue de l'épopée. Le couple est en train de lire un livre :

[...] la conclusion fut faicte et l'entreprise de eulx partir le lendemain avant le jour, eulx cinq, Aatis, Yssac et elle. Et moult gracieusement commencerent a lire lors et parler d'amours, qui est une legende doree, douce et non ennuyeuse, car le livre est composé et ordonné par chapitres autanquement faiz et compilés de doux regars, de beaux parlers, de mondains plaisirs, de soulas consolacieux, de joie parfaite, de ris cordiaux, de douteusses esperances, de gracieusetés et jeux bien seans et entremetables, de menues pencees, de contenemens agreables, de souvenirs tressaillans et de désirs ardans et enflambés. (Tyssens 369)

Le désir ardent et charnel de Guillaume dans le texte épique pouvait se réaliser uniquement à travers son passage dans le souterrain en déjouant les Sarrasins et en évitant de la sorte le combat épique. Ici, son désir, partagé déjà avec sa Dame, se traduit par un champ lexical qui exprime l'ardeur d'une passion raffinée, maniérée et pure : *parler d'amour, mondains plaisirs, joie parfaite, menues pencees*, etc. Cette description est constituée de détails simples, une fois cumulés, le lecteur se trouve face à une image de la culture du quinzième siècle (Chartier). Période durant laquelle la production du livre manuscrit atteint son paroxysme tout particulièrement en Bourgogne, région géographique où *RGO* a été produit. Il s'agit également d'une époque où l'activité de lecteur s'associe à un raffinement propre aux aristocrates (Bohler). L'auteur décrit la scène en énumérant les divers plaisirs que procure aux amants la lecture d'un récit d'amour. Ne s'agit-il pas d'une mise en abyme de leur propre amour qui fait l'objet d'un roman, en l'occurrence *RGO* ? Le prosateur fait la promotion du livre qu'il compose qui, lui aussi, procurera à son tour les mêmes plaisirs aux lecteurs.

L'amour raffiné et sophistiqué de la reine Orable ne nécessite plus le soutien de la magie. Le prosateur n'élimine cependant pas toute la dimension ensorcelante qui caractérisait Orable, mais il l'atténue simplement. Orable apparaît dans le roman pour la première fois lors d'une fête païenne où elle fait la connaissance d'un enchanteur qui lui enseignera sa science : « Ceste damoselle [...] tant aimoit tels geus et tels esbatemens que pour ce appella elle celui enchanteur et le retint de son hostel et a ses gaiges voire par le consentement du sien père. Mais ce fut pour apprendre la science de nigromance » (Tyssens 106). L'intérêt que la pucelle a pour la science du magicien donne l'impression d'être un jeu, un passe-temps plutôt qu'une force caractéristique de ses pouvoirs extraordinaires. Il s'agit d'une pucelle qui s'amuse alors que la reine Orable des *Enfances Guillaume* a fait une démonstration de ses habiletés en matière de magie, lors de son banquet de noces, qui a pour le moins effrayé l'assistance et son futur époux, le roi Thibault. Les convives assistent à une procession de moines qui brûlent les moustaches de certains et en étranglent d'autres. Pour finir les jeux, des ours, des lions et des taureaux entrent dans la salle pour terroriser ceux qui ont survécu au premier défilé. La nuit venue, elle change Thibault en une boule d'or afin d'empêcher la consommation du mariage. L'épisode très célèbre des jeux d'Orange est changé en soirée d'amusement où Orable fait certes défiler des animaux dans la salle, mais cela n'effraye personne. Au contraire, Thibeault apprécie ces jeux : « [T]hibault d'Ammarie, veant Orable, qui de tel mestier faire se entremetoit, fut plus jouyeux que nul ne diroit, et moult s'en loua au roy Desramé » (Tyssens 248). Pour empêcher la consommation du mariage, Orable délaisse ses tours de magie et recourt à une ruse. L'habile pucelle réussit à convaincre son mari et son père, le roi Desmaré, de partir combattre les Narbonnais³ afin de venger leurs pères respectifs. Elle promet à Thibault de s'unir à lui après sa victoire. Grâce à cette stratégie, Orable livre son mari à son rival sur un plateau d'argent. Ce faisant, elle entame déjà son union avec Guillaume, d'une part en préservant sa virginité à son futur amant qu'elle n'a encore jamais vu, d'autre part, en livrant à ce dernier son ennemi juré, le roi Thibault. Cet exemple montre bien que le merveilleux des textes épiques est troqué par une sagesse pour ainsi dire opportuniste, qui permet aux protagonistes de tirer le meilleur profit d'une situation épineuse. Ces derniers doivent jouer un rôle actif pour accomplir leur destinée, ils ne recourent plus au surnaturel, mais ils deviennent plutôt habiles d'un point de vue intellectuel. Orable, qui deviendra Narbonnaise par son mariage avec Guillaume, doit servir le lignage de son futur mari

de la manière la plus honorable. La future épouse chrétienne ne peut avoir des qualités de sorcière qui entachent sa pureté.

Les interventions surnaturelles disparaissent également du combat épique ; elles sont remplacées par l'habileté guerrière du héros avisé. Dans *Le couronnement de Louis*, lors de son combat avec le géant Corsolt qui assiégeait Rome, Guillaume donnait l'impression de se battre contre un monstre. Le géant hideux en colère contre Dieu décide d'anéantir Guillaume en guise de vengeance :

v. 505 : lait et anché, hisdos comme aversiers
 Les ulezot roges comme charbon en brasier,
 La teste lee et herpe le chief (Lepage)

Tel est le portrait repoussant de l'adversaire de Guillaume qui n'est pas effrayé de le voir ni de se battre contre lui ; toutefois, une intervention divine lui est nécessaire pour gagner :

v. 1083 : Ja mai par lui ne fust Rome aquitee,
 Deus ne fust et la vierge honore. (Lepage)

L'aspect hideux du portrait du monstre est atténué dans *RGO*. En fait, il n'est plus présenté comme un monstre, mais plutôt comme un « jaiant » qui est « plus gros, plus fourni materielement que lui estoit le roy Corbault » (Tyssens 329). Le portrait est décrit au superlatif, ce qui souligne l'aspect grandiose du combat entre Guillaume de taille humaine (David) et de Corbault⁴ à la taille extraordinaire (Goliath). Toute dimension démesurée du monstre hideux aux yeux de braise, qui roulaient dans leurs orbites, a disparu. Le combat ne se situe plus dans une dimension surnaturelle, mais plutôt dans un monde régi par l'habileté tactique du guerrier qui se bat contre son adversaire selon un code de conduite précis. Avant de s'engager dans le combat, il demande conseil, puis opte pour la solution diplomatique pour mettre un terme au siège de Rome. Il discute avec le roi sarrasin Corbault « courtoisement » (Tyssens 325) pour trouver une entente, mais en vain, et le combat aura lieu. Le roman met en scène un Guillaume poli, sage et totalement plié aux différentes instances qui l'entourent. Celui qui donnait l'impression d'être le seul à prendre les décisions et à les exécuter aussitôt ne fait pas un seul pas sans consulter ses parents, ses conseillers et ses supérieurs.

Les interventions miraculeuses directes de Dieu et de la Vierge au combat disparaissent puisque le héros est capable de triompher de son adversaire, aussi gigantesque soit-il, grâce à son savoir-faire militaire. Le miracle disparaît certes, mais cela ne veut aucunement dire que Dieu et la Vierge ont perdu leur place. Même le rapport avec Dieu est décrit de manière réaliste.

Contrairement au récit épique, le roman met en scène un Guillaume pieux qui se lève le matin tôt pour assister à la messe et qui n'entame son combat qu'après avoir reçu la bénédiction du pape. C'est en tant que seigneur et chevalier chrétien qu'il entendait libérer Rome des mains des païens, le tout mené sous le joug de l'Église qui valide le rapport entre le chrétien et Dieu. Guillaume, le fou, le haut en couleur, qui a brisé le cou d'Arneïs d'Orléans le laissant pour mort dans l'église⁵, devient un seigneur pieux et sophistiqué comme le veulent les mœurs du quinzième siècle.

Changement de forme et changement de fond vont de pair ; le prosateur garde en effet la trame narrative des œuvres épiques, mais en rompant avec leurs tons. Son projet ne s'inscrit pas dans la continuité des trouvères. *RGO* prend des tournures de roman d'aventures, de quête et de réalisation de soi. Le héros est le garant de son destin ; il n'est plus ce héros épique superlatif et extraordinaire secondé par merveilles et miracles. Il est, bien qu'exemplaire, en voie de donner naissance à ce qu'on appellera l'individu (Gaucher). Quoiqu'encore intégré à une caste et un milieu, ce héros est représenté avec des teintes réalistes afin de permettre au plus grand nombre de lecteurs de la classe dominante de s'y identifier. L'auteur de *RGO* a créé l'illusion romanesque en prétendant le réalisme de l'œuvre, technique littéraire qui est toujours employée par les romanciers. Ainsi, les romans en prose qu'on a souvent considérés comme des survivances de l'ancienne matière épique s'avèrent être des œuvres qui redéfinissent la vision de la chevalerie et de l'amour en traduisant une « certaine dimension romanesque [qui] occupe plus que jamais la mentalité française de la fin du Moyen Âge » (Chastel 193).

Force est de constater que trouvère et prosateur ont adopté la même démarche pour réaliser des projets littéraires pourtant distincts. Le premier tentait de rejoindre, tout en le déjouant, l'horizon d'attente de son public grâce à la transfiguration des thèmes et de la structure d'un genre littéraire bien connu. En jouant avec les limites de l'épopée, il a réussi à la faire entrer dans l'espace romanesque. Quant au prosateur, il élimine les motifs merveilleux, au départ étrangers à l'épopée, qui lui ont pourtant permis de se renouveler, afin de réaliser son projet aux ambitions réalistes et de rejoindre à son tour l'horizon d'attente de son propre public. Les poètes épiques des exemples cités plus haut n'ont pas reproduit les éléments typiques de l'épopée ni repris les clichés traditionnels du genre. En effet, le gage de continuité d'un genre est précisément sa capacité de s'inscrire dans un champ littéraire donné, tout en opérant des ruptures et des transformations par rapport aux lois du genre : « l'historicité d'un genre se manifeste dans

le processus de création de la structure, ses variations, son élargissement et les rectifications qui lui sont apportées ; ce processus peut évoluer jusqu'à l'épuisement du genre ou à son éviction par un nouveau genre » (Jauss 86). Le prix aurait été la disparition de l'épopée puisqu'elle a permis à des éléments étrangers à son histoire de traverser sa frontière jalousement fermée à toute contamination externe depuis l'Antiquité. Les éléments qui ont contaminé l'épopée médiévale viennent de son présent, c'est-à-dire de ce genre qui est en voie de développement et dont le nom se confond avec la langue qui l'a mis au monde. Pour faire son chemin et se construire une *historicité*, pour reprendre le terme de Hans-Robert Jauss, le roman devra se montrer apte à se transformer tout au long de son histoire. Les premiers romans (en langue romane) ont permis à ce nouveau genre en langue vernaculaire une expression littéraire qui ne lui était pas possible autrement à cause de l'absence de modèles antiques. Le merveilleux, entre autres procédés, sera l'instrument favori des premiers romanciers pour rompre avec les formes littéraires établies, telles que la poésie lyrique et la chanson de geste. L'art du roman (et son gage de continuité) réside dans sa capacité de rompre avec ce qui le précède au point de se retourner contre lui-même en autocritique et en autodérision. Son renouvellement perpétuel est désormais une composante de son impossible définition.

L'Épopée se verra évincée dès le moment où chanson de geste et roman cohabiteront au sein de la même œuvre. Il est vrai que le genre épique est un genre mort ; on a souvent accusé les derniers romanciers médiévaux de ce meurtre. Pourtant, ils n'ont rien fait à part rompre avec les modèles établis tout comme les trouvères avaient fait avant eux. Les prosateurs, dont celui du *RGO*, ont libéré le roman du vers octosyllabique qui était en réalité la seule et unique contrainte formelle qui caractérisait le roman médiéval. La prose a été leur favorite et le vers narratif disparaîtra à jamais. La prose deviendra dès lors la forme du roman, le vers, celle de la poésie. Le chant épique immémorial sera actualisé par les metteurs en prose, car l'ère du chant est définitivement révolue ; le roman sera dès à présent l'espace du *dire* d'une subjectivité littéraire exclue de l'épopée. Ce genre naissant, qui portait le nom de sa langue maternelle, donnera ainsi la possibilité à l'épopée de continuer d'évoluer avec une nouvelle peau romanesque. Les derniers romanciers médiévaux permettront au roman de continuer au-delà des frontières du Moyen Âge en le dissociant du vers et en estompant les motifs merveilleux. Si ces derniers étaient restés des topoï étroitement liés au genre romanesque, le roman se serait figé à son tour dans des modèles constitutifs du genre. Si, en ancien français, le mot roman désignait à la fois la langue

vernaculaire et le genre littéraire, en moyen français, il signifiait uniquement : « roman d'aventures en vers (quatorzième siècle) et roman de chevalerie en prose (quinzième siècle) » (Greimas). Dans l'espace de deux siècles, la définition avait fait du chemin. Toutefois au dix-septième siècle, elle continue à avoir le même sens alloué quinzième siècle : « un ouvrage en prose, contenant des adventures d'amour ou de guerre » (Dictionnaire de l'Académie). Cette définition s'applique à *RGO* et à la plupart des mises en prose du quinzième. Tout en accusant des ruptures avec les modèles antérieurs, les romans en prose assurent ainsi la continuité du genre romanesque non seulement vers la Renaissance, mais jusqu'à la Révolution française : « Ces mises en prose, dernier et lointain avatar de la matière épique, seront la source de beaucoup de romans français et étrangers des quinzième et seizième siècles, et, au-delà de ceux-ci, de toute une littérature populaire qui, jusqu'au dix-huitième siècle, circulera sous forme de livres de colportage, dans plusieurs régions d'Europe » (Zumthor 466).

Œuvres citées

Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978.

Barthes, Roland. « L'effet de réel ». *Communication* 11 (1968) : 84-89.

Bohler, Danielle, dir. *Le goût du lecteur à la fin du Moyen Âge*. Paris: Léopard d'Or, 2006.

Chartier, Roger. *Culture écrite et société : l'ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècle)*. Paris: Michel, 1996.

Chastel, André. « La Pré-Renaissance ». *Histoire et société : la mémoire, l'écriture et l'histoire*. Mélanges offerts à Georges Duby, textes réunis par les médiévistes de l'U de Provence. Aix-en-Provence : PU de Provence, 1992: 193-199.

Claude, Régnier, dir. *La prise d'Orange. Chanson de geste de la fin du XII^e*. Paris : Klincksieck, 1972.

Dictionnaire de l'Académie française. Première édition, 1794.

Dictionnaire du Moyen Français (DMF) < <http://www.atilf.fr/dmf/>>.

Doutrepoint, Georges. *La littérature française à la cour des ducs de Bourgogne*. Genève: Slatkine Reprints, c1970.

Frappier, Jean. *Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*. Vol. 2. Paris: Société d'enseignement supérieur, 1955-1965.

- Gaucher, Élisabeth. *La biographie chevaleresque. Typologie d'un genre (XIII^e-XV^e siècle)*. Paris: Champion, 1994.
- Genette, Gérard. *Palimpseste. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.
- Gingras, Francis. *Érotisme et merveilles dans les récits français des XII^e et XIII^e siècles*. Paris : Champion, 2002.
- Greimas, Algirdas Julien, et al. *Dictionnaire du moyen français : la Renaissance*. Paris : Larousse, c1992.
- Henry, Patrice, dir. *Les enfances Guillaume. Chanson de geste du XIII^e siècle*. Paris: SATF, 1935.
- Jauss, Hans-Robert. « Littérature médiévale et théorie des genres ». *Poétique* 1 (1970) : 79-101.
- Lachet, Claude. *La prise d'Orange ou la parodie courtoise d'une épopée*. Paris : Champion, 1986.
- Lepage, Yvan, dir. *Les rédactions en vers du Couronnement de Louis*. Genève: Droz, 1978.
- Marchello-Nizia, Christiane. « L'historien et son prologue : forme littéraire et stratégies discursives ». *La chronique et l'histoire au Moyen Âge*. Dir. Daniel Poirion. Paris: PU de Paris-Sorbonne, 1986 : 13- 25.
- . « La forme-vers et la forme-prose : leurs langues spécifiques, leurs contraintes propres ». *Perspectives médiévales* 3 (1977) : 35–42.
- Ornato, Monique, et al, dir. *Pratiques de la culture écrite en France au XV^e siècle. Actes du Colloque international du CNRS, Paris, 16-18 mai 1992, organisé en l'honneur de Gilbert Ouy par l'unité de recherche Culture écrite du Moyen Âge tardif*. Louvain-la-Neuve : Fédération internationale des instituts d'études médiévales, 1995.
- Rychner, Jean. *La littérature et les mœurs chevaleresques à la cour de Bourgogne*. Neuchâtel : Secrétariat de l'Université, 1950.
- StanESCO, Michel. *D'armes et d'amour. Études de littérature arthurienne*. Orléans : Paradigme, 2002.
- Tyssens, Madeleine, dir. *Le Roman de Guillaume d'Orange*. Paris : Champion, 2000.
- Zumthor, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris : Seuil, 1972.

NOTES

¹ Pour un relevé des occurrences à travers les textes médiévaux, voir Michel StanESCO.

² Le sigle *RGO* sera utilisé partout dans ce document.

³ Il s'agit de la famille de Guillaume d'Orange.

⁴ Corsolt dans la chanson de geste.

⁵ Yvan Lepage, vv. 130-133.