Table des matières

- AVANT-PROPOS – Léo-Paul Blaise, Elena Podetti & Nina Soleymani Majd 3

Section 1 – Frontières génériques et textuelles

- PHILIPPE HAUGEARD 9
  Influence romanesque ou combinatoire épique ? Frontières génériques et déplacements géographiques dans Aye d'Avignon
- GAUTHIER GRÜBER 18
  Les frontières textuelles dans Girbert de Metz
- GIANFELICE PERON 32
  Interférences thématiques et génériques dans les prologues des chansons de geste et autres œuvres narratives en vers

Section 2 – Adaptation de la chanson de geste à un nouvel environnement historique et social

- JUSTINE DOCKX 59
  Mettre en prose une chanson de geste : quel devenir pour le registre épique ?
- AURORE DERICQ FACCHINETTI 72
  L'Antiquité chevaleresque : lecture des Vies des douze Césars *comme une chanson de geste*
- PETER ANDERSEN 82
  La Chanson des Nibelungen, *l'*Iliade *allemande*

INTERFÉRENCES THÉMATIQUES ET GÉNÉRIQUES DANS LES PROLOGUES DES CHANSONS DE GESTE ET AUTRES ŒUVRES NARRATIVES EN VERS

Gianfelice Peron

Università degli Studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari (DiSLL)

~

Résumé : Le prologue est une partie du texte où les *topoï* et les références intertextuelles sont particulièrement denses. Ils sont le résultat de l'inertie de la mémoire, mais ils peuvent aussi suggérer des liens conscients entre un texte et un autre du même genre ou entre textes de genres différents. Les prologues des chansons de geste, des romans et des autres œuvres médiévales en vers entremêlent notamment des échos et des références à d'autres textes esquissant un réseau de liens qui explique aussi leur fortune et suggère que les écrivains médiévaux, au-delà de la reprise répétitive de *topoï* de la tradition rhétorique et jongleresque, avaient une connaissance mutuelle les uns des autres. Ils révèlent une série d'allusions et d'échos entre des œuvres de genres différents, dans lesquelles on reconnaît une sorte de dialogue à distance. L'identification de ces échos contribue à une lecture plus consciente et constitue l'une des raisons de l'intérêt qu'ils ont suscité au Moyen Âge et qu'ils continuent peut-être à susciter aussi dans les temps modernes.

Mots-clés : prologue, intertextualité, genres, *auctoritas*, *topoï*.

Abstract: *Thematic and generic interferences in the prologues of chansons de geste and other narrative works in verse: The prologue is a part of the text in which topoï and intertextual references are particularly dense. They are the result of the inertia of memory, but they can also be suggestive of conscious links between one text and another of the same or different genres. The prologues to the French chansons de geste and other narrative works in verse in the Middle Ages specifically intertwine both echoes and references to other texts thus prefiguring a network that also accounts for their fortune and suggests that medieval writers, beyond the repetitive revival of previous topoï of the rhetorical and popular vernacular tradition, hint at a mutual knowledge of one another. They reveal a series of allusions and echoes in works of different genres in which a sort of dialogue is to be recognized. Its identification contributes to a more conscious reading and is one of the reasons for the interest they aroused in the Middle Ages and perhaps still arouse in modern times.*

Keywords: *prologue, intertextuality, genres, auctoritas, topoï.*

INTRODUCTION

L'étude des prologues des textes médiévaux en général, et plus particulièrement la comparaison entre les prologues des textes anciens-français en vers, peut d'une part apporter une compréhension majeure de la relation entre des catégories narratives et des genres différents, et d'autre part contribuer à mieux définir le rôle et le statut discursif des prologues. Les affinités thématiques qui se propagent d'un prologue à l'autre témoignent d'une « circulation » et d'une « hybridation » qui amènent à une réflexion sur la notion problématique de genre littéraire au Moyen Âge (sur la question des genres médiévaux et de la chanson de geste en particulier, voir entre autres Moran, 2018, et Suard, 2018).

Nombre d'aspects importants des prologues concernant la poétique, la rhétorique, la mentalité médiévales, etc., ont été mis en relief séparément en relation avec les prétendus « genres » littéraires d'appartenance : prologues des chansons de geste (Gsteiger, 1959 ; Martin 1987), des romans (Gallais, 1964 ; 1970 ; Badel, 1975), des textes lyriques (Dragonetti, 1964), des genres brefs (Lagorgette, 2001), des chroniques et des textes historiques (Marchello Nizia, 1984 ; Croizy Naquet, 2001 ; Bratu, 2015). Aux études spécifiques s'ajoutent des observations, des réflexions et des analyses particulières insérées de manière parfois éparse dans des recherches différemment orientées.

Par ailleurs, bien que dans une moindre mesure, des études comparées n'ont pas manqué entre prologues de catégories narratives différentes (Baumgartner, 1984 ; Menegaldo, 2016 ; etc.). C'est une direction de recherche qui mérite d'être approfondie afin d'identifier les coïncidences et les différences, les convergences et les interférences, ainsi que les correspondances qui entrent en jeu dans la construction du prologue, pour mieux apprécier sa fonction et les aspects constitutifs qui du point de vue thématique et lexical, morphologique et syntaxique, métrique et stylistique en font un observatoire privilégié pour le discours sur les contacts et les rapports réciproques qu'entretiennent les genres littéraires au Moyen Âge (cf. Moran, 2018 ; Suard, 2018 ; Baumgartner, 1984). Dans les prologues, les topiques des différents genres entrent en relation mutuelle et, en adaptant la formule de Weinreich, « langages in contact » (Weinreich,1953), on pourrait parler de « genres en contact », par l'utilisation qu'ils font de thèmes, de motifs, d'images, de formules, de types et de clichés.

FONCTIONS ET PROPRIÉTÉS DU PROLOGUE

Par sa position importante au début d'un texte, « li prologues est sires et princes de tot le conte » (Brunetto Latini, 1975, p. 335). Il sert non seulement à attirer l'attention du public et à orienter la lecture d'un texte mais, mieux que d'autres parties, il se prête à être mémorisé et retenu par cœur. Dans l'ensemble on peut lui attribuer des fonctions d'allusion, de citation et de « mémorabilité », qui ont été reconnues comme propres à l'*incipit* au sens strict du terme (Conte, 1974, p. 10 ; Zumthor, 2000, p. 117).

Le prologue est la partie d'une œuvre dans laquelle il est possible de reconnaître des traits de similitude avec des œuvres de genres différents, comme le genre épique ou le roman, et d'entrevoir des aspects d'affinité mutuelle. Comme représentation emblématique de cette situation d'échanges et de reprises, on pourrait envisager les débuts de la *Chanson de Roland* et de l'*Yvain* de Chrétien de Troyes. Même si elles ne dépendent pas l'une de l'autre, ces deux œuvres, épique pour la première, romanesque pour la seconde,

fixent de manière paradigmatique le nom de Charlemagne dans un cas, et celui du roi Arthur dans l'autre, dès le début de l'œuvre. Aux premiers vers de la *Chanson de Roland* « Carles li reis, nostre emperere magnes et ans tuz pleins ad estet en Espaigne », semblent répondre d'une façon parallèle et spéculaire les premiers vers du roman de Chrétien, malgré une diversité de contenu : « Artus, li boens rois de Bretaingne / la cui proesce nos enseigne / que nos soiens preus et cortois » (Segre, 1989, t. 1, p. 93 ; Poirion, 1994, p. 339). Aux exploits guerriers de Charlemagne s'opposent les enseignements courtois d'Arthur mais la structure syntaxique de démarrage est très similaire.

Lieu de la réflexion de l'auteur et de l'appel au public, lieu de la mémoire et de l'attente, lieu de l'auto-présentation et de l'indication du sujet d'une œuvre, lieu de la polémique et de la poétique, le prologue, dont le nom est parfois interchangeable avec ceux d'*incipit*, exorde, préambule, prélude, introduction, préface[1], invite de manière particulière à l'imitation et à la réutilisation de ses éléments constitutifs, tels que la construction syntaxique, les expressions lexicales, les composantes thématiques.

On pourrait appliquer aux prologues des textes narratifs ce que Paul Zumthor a écrit pour les textes lyriques « très souvent (toujours dans certains genres comme le grand chant courtois), le début du texte en est la partie la plus fortement marquée par l'usage de types bien formalisés » (Zumthor, 2000, p. 117). D'un point de vue général, on pourrait affirmer que dans la partie initiale de n'importe quel texte sont reconnaissables des sources et des réminiscences, des modes allusifs et citationnels, qui renvoient à d'autres textes. Le prologue est ainsi un lieu qui favorise le « dialogue » intertextuel dans ses diverses manifestations (Segre, 1985, p. 86-89)[2] et la référence à des *auctoritates* connues et fiables, garantes de la véracité du récit et de la fiabilité de son auteur. La référence à quelque *auctoritas* comme artifice qui rattache l'œuvre à une autre ayant valeur de modèle, renforce d'une façon extensive la crédibilité de chaque nouveau texte. Le lien avec une *auctoritas* peut concerner une source unique ou plusieurs sources dessinant un réseau suggestif de relations et de liaisons intertextuelles, dans le cadre de ce qu'on a défini comme « art allusif » (Pasquali, 1994, p. 275-282 ; Mengaldo, 2015, p. 381-404 ; Mengaldo, 2018, p. 95-109).

Sans oublier la difficulté de distinguer nettement entre phénomènes intertextuels et *topoï* (Mengaldo, 2018, p. 107), on peut cependant découvrir, dans les textes médiévaux en ancien français, des relations intertextuelles, qui comportent des allusions, des références ou des citations précises, allant souvent de pair avec l'inertie de la mémoire.

De plus la référence directe ou la simple allusion à des éléments d'un texte précédent, célèbre et significatif, identifiables par l'auditeur ou le lecteur, est un moyen d'attirer l'intérêt et l'attention du public.

Le prologue se pense également comme une partie de l'œuvre qui admet des interférences, des contacts et des mélanges entre des éléments de genres littéraires différents, avec des croisements, des hybridations et des références à une *auctoritas*, garante de la vérité ou de la crédibilité du nouveau texte qui va être commencé[3]. On reconnait des échos entre textes différents, des allusions plus ou moins discrètes, appartenant au même genre littéraire mais qui peuvent aussi impliquer des genres différents, et donc des chansons de

[1] À ce propos cf. l'explication suggérée par Dante dans l'*Épître à Cangrande*, suivant la *Rhétorique* d'Aristote (Dante, 1996, p. 553). Cf. aussi Brunetto Latini,1975, p. 335-352.

[2] Pour le concept de « dialogue intertextuel entre auteurs », cf. Segre, 1985, p. 89.

[3] À cet égard cf. ZINK 1985, p. 32-35 ; LOSSE 1994, p. 19-23,106-107 notes ; *Auctor et auctoritas* 2001.

geste et des romans, ou qui laissent deviner des connexions et des combinaisons plus larges entre la chanson de geste, le roman et la poésie lyrique. Dans la reprise intertextuelle des textures expressives, rythmiques et syntaxiques, des liens ou des éléments lexicaux et thématiques identiques s'entrelacent et s'assemblent, permettant de déceler la formation de surprenantes chaînes mémorielles.

MOTIFS ET *TOPOÏ* SUJETS À INTERFÉRENCES

Le motif du catalogage des œuvres antérieures de l'auteur

En raison des influences ou des affinités et des ressemblances entre textes divers que la perspective esquissée permet d'entrevoir, il vaut la peine d'envisager un type de commencement qui n'a pas connu peut-être l'attention qu'il mérite. Il s'agit du prologue qui implique le personnage de l'auteur se livrant à une présentation de son *curriculum* littéraire. Par là il se relie au modèle de l'exorde pseudo-virgilien de l'*Énéide*, où l'auteur se présente par une récapitulation périphrastique allusive aux œuvres qu'il a lui-même composées auparavant, et qui lui donnent une autorité d'écrivain :

> Ille ego qui quondam gracili modulatus auena
> carmen, et egressus siluis uicina coegi,
> ut quamuis auido parerent arua colono,
> gratum opus agricolis, at nunc horrentia Martis
> arma uirumque cano, Troiae qui primus ab oris
> Italiam fato profugus Lauiniaque uenit
> litora.
>
> [Moi qui jadis modulai mon chant sur un frêle pipeau et qui sortant de bois contraignis les campagnes voisines à se plier, tout avide qu'il fut, à leur cultivateur, poème dont les agriculteurs me savent gré – voilà que maintenant je chante la guerre et celui qui, exilé prédestiné (tout a commencé par lui), vint des parages de Troie, en Italie, à Lavinium, sur le rivage (Virgile 2013, p. 20-21)].

Alors que cette structure de prologue semble manquer dans l'épique médiéval, dans les autres genres narratifs elle trouve sa formulation la plus connue dans le prologue de *Cligès* de Chrétien de Troyes, qui, avant de commencer son nouveau roman, cite les œuvres qu'il a composées jusqu'à ce moment, témoignant d'une conscience de la propriété littéraire plutôt rare chez les auteurs médiévaux :

> Cil qui fist d'Erec et d'Enide,
> et les comandemanz d'Ovide
> et l'Art d'amors an romans mist,
> et le Mors de l'espaule fist,
> del roi Marc et d'Ysalt la blonde,
> et de la hupe et de l'aronde
> et del rossignol la muance,
> un novel conte rancomance
> d'un vaslet, qui an Grece fu

del linage le roi Artu.
(v. 1-10, Chrétien de Troyes 1994, p. 173)[4]

À l'instar du modèle pseudo-virgilien, Chrétien fait allusion à lui-même par une périphrase, formée d'un syntagme pronominal (démonstratif + relatif) et d'un verbe indiquant l'acte de composer (« Cil qui fist »). Ensuite, par une coordination syndétique, il dresse une liste de ses œuvres précédentes (pas nécessairement en ordre chronologique), en donnant le 'titre' ou en résumant le sujet (Zumthor, 2000, p. 94-95) ; enfin il annonce son nouveau travail.

La même structure formelle mais avec des intentions d'antiphrase est adoptée par Jean Bodel au début de son fabliau *De deus chevaus* (Badel, 1975, p. 85 ; Menegaldo, 2009, p. 317) :

Cil qui trova del Morteruel,
et del mort vilain de Bailluel
qui n'ert malades ne enfers,
et de Gombert et des deux clers
que il mal atrait en son estre,
et de Brunain la vache au prestre
que Blere amena, ce m'est vis,
e trova le Songe des vis
que la dame paumoier dut,
et du leu que l'oue deçut
et des Deus Envieus cuivers,
et de Barat et de Travers
et de lor compaignon Haimet,
d'un autre fablel s'entremet,
qu'il ne cuida ja entreprendre.
(v. 1-15, Jean Bodel, 1965, p. 149)[5]

L'énumération dense et serrée de ses œuvres, presqu'en compétition avec son modèle pour le dépasser, place ce prologue dans une perspective parodique par rapport à celui de *Cligès*. Le 'titre-sujet' des divers fabliaux ou le nom des personnages principaux est suivi dans la plupart des cas par une phrase relative ayant une fonction principalement explicative. Ainsi que Chrétien, Jean Bodel s'exprime à la troisième personne, avec un « effet de distanciation » (Zumthor 2000, p. 85) plus marqué que par rapport au début pesudo-virgilien, avec pour fin de garder un ton narratif plus détaché et plus élevé que l'exemple

[4] Voir aussi Chrétien de Troyes, 1975, p. 1 ; *Französische Literarästhetik*, 1969, p. 33. Sur les prologues de Chrétien de Troyes et des textes médiévaux français cf., entre autres, Hunt, 1970, p. 1-23 ; Hunt, 1972, p. 320-344 ; Ollier, 1974, p. 26-41 ; Badel, 1975, p. 81-94 ; Peron, 1979, p. 181-215 ; Peron, 1981, p. 393-397 ; Schultz, 1984, p. 1-15 ; Hunt, 1994, p. 153-168. Pour ce type d'exorde récapitulatif on peut rappeler aussi Jean de Meun qui dans la préface de sa traduction de la *Consolation de la Philosopie* de Boèce cite ses œuvres antérieures : « A ta royal majestè, tres noble prince, par la grace de Dieu roy des François, Phelippe le Quart, je Jehan de Meun, qui jadis ou Rommant de la Rose, puis que Jalousie ot mis en prison Bel Acueil, enseignai la maniere du chastel prendre et de la rose cueillir, et translatay de latin en françois le livre Vegece de Chevalerie et le livre des Merveilles de Hyrlande et la Vie et les Epistres Pierres Abaelart et Heloys sa fame et le livre Aered de Espirituelle Amitié, envoie ore Boece de Consolacion que j'ai translaté de latin en françois. » (Dedeck-Héry, 1952, p. 168).

[5] Cf. aussi Rossi, 1991, p. 313-360. Pour les prologues d'Adenet cf. Menegaldo, 2009.

classique, mais il élargit et amplifie le schéma de son prédécesseur en l'enrichissant de détails qui en change la perspective. Chrétien l'avait utilisé pour citer ses œuvres composées sur un sujet 'haut' (*Erec et Enide*, poèmes d'inspiration ovidienne et tristanienne), Jean Bodel l'utilise plutôt pour citer les sujets de ses fabliaux d'inspiration modeste et même scabreuse : du fabliau du « morteruel » ('un mélange de pain et de lait') à celui du vilain de Bailleul, de celui du rêve de membres virils à d'autres fabliaux. Cependant la fonction récapitulative des œuvres d'un auteur dans les deux textes reste à peu près la même. Par le catalogue de leurs titres précédents les deux auteurs soulignent leur habileté de narrateurs avérée et reconnue, qui les rend crédibles et leur donne autorité dans le domaine de leurs genres littéraires respectifs.

Avec un objectif similaire de récapitulation et d'auto-présentation, mais dépourvu du ton de l'antiphrase, le même schéma, dans la seconde moitié du XIII^e^ siècle, est proposé par *Cléomadés* d'Adenet le Roi, qui a poursuivi, presque de façon programmée, le mélange de différents genres littéraires tels que le roman et la chanson de geste (Menegaldo, 2009, p. 311). Adenet se prête donc particulièrement à illustrer les phénomènes d'intertextualité et d'interférence :

> Je qui fis d'Ogier le Danois
> et de Bertain qui fu ou bois
> et de Buevon de Comarchis
> ai un autre livre rempris
> mout merveilleus et mout divers.
> (v. 5-9, Adenet le Roi, 1971, p. 11)[6]

Dans une séquence plus brève et plus sobre que celles de Chrétien et Jean Bodel, Adenet introduit une note subjective utilisant le pronom à la première personne, » je », comme « ille ego » dans l'*incipit* pseudo-virgilien, et il fait un éloge plus marqué du sujet qu'il va traiter, un sujet qui n'est pas de caractère épique comme dans ses œuvres antérieures, mais romanesque. Reproduisant le modèle de son célèbre devancier, il inscrit le catalogue de ses œuvres dans un canevas semblable à celui de Chrétien. Il signale ainsi le genre auquel appartient la nouvelle œuvre qu'il est sur le point de commencer et la liaison étroite qu'il veut établir avec son prédécesseur. Comme l'affirme Silvère Menegaldo : « Même s'il est vrai que dès le XIII^e^ siècle les textes liminaires épiques et romanesques partagent nombre de topiques, et qu'à la même époque les différences entre les deux genres narratifs tendent à s'estomper, y compris chez notre auteur, il n'en reste pas moins que quelques éléments bien précis permettent de distinguer dans quel moule traditionnel Adenet entend se couler. » (Menegaldo, 2009, p. 311).

Le type pseudo-virgilien de début récapitulatif combine la fonction de narrateur (*ille*) et celle d'auteur (*ego*). Dans les textes médiévaux est préféré l'une (Chrétien de Troyes, Jean Bodel) ou l'autre (Adenet), mais les deux sont insérées dans des séquences similaires s'inspirant du motif du catalogue d'auteur.

Par ailleurs, dans une perspective différente, l'idée de la liste des matières ou des contenus est exploitée dans les prologues de plusieurs textes soit épiques soit romanesques, où les auteurs ne proposent pas le catalogue de leurs propres œuvres, mais indiquent les œuvres d'autres auteurs par rapport auxquels ils présentent la leur comme détentrice de

[6] Voir aussi *Französische Literarästhetik*, 1969, p. 62.

vérité, et comme mieux composée et rimée que les précédentes. C'est un aspect qui unit la chanson de geste et d'autres récits (cf. *Doon de Nanteuil*, v. 85-96 ; *Richars li biaus*, v. 7-28 ; *Roman du comte d'Anjou*, v. 1-20 ; *Miracle d'une none tresoriere*, v. 1-22 ; *Französische*, 1969, p. 15 &p. 75)[7].

Tandis que la liste des œuvres d'un seul auteur vise à lui donner une autorité et une crédibilité historique et littéraire, l'allusion ou la liste des sujets ou des œuvres d'auteurs antérieurs a la fonction de souligner la supériorité de l'œuvre nouvelle et la volonté du nouvel auteur de s'inscrire dans une ligne thématique qu'il entend surmonter avec son art. Le premier type de liste vise à démontrer la compétence et l'autorité de l'auteur, le second à vanter la supériorité du nouvel ouvrage sur les précédents.

Le motif de la source livresque

Les trois auteurs qui utilisent le schéma de prologue récapitulatif n'introduisent pas leur nom immédiatement, mais tout d'abord ils font allusion à eux-mêmes d'une façon indéterminée indéfinie en tant que producteurs de texte et, par conséquent, ils deviennent eux-mêmes des « auteurs », des sources d'autorité. Ce n'est que plus tard qu'ils révèlent leur nom, en tant qu'une autorité à laquelle se référer, et en tant que garant de la crédibilité de la nouvelle composition. Parfois, il y a un mélange d'*auctoritates*. C'est le cas de *Cligès* où Chrétien se présente comme un auteur qui engendre l'*auctoritas*, avec la référence à un livre qui se trouverait dans l'église de Saint Pierre de Beauvais :

> Ceste estoire trovons escrite,
> que conter vos vuel et retraire,
> en un des livres de l'aumaire
> mon seignor saint Pere a Biauvez ;
> de la fu li contes estrez
> don cest romanz fist Crestïens.
> Li livres est molt ancïens
> qui tesmoigne l'estoire a voire
> por ce fet ele mialz a croire.
> (v. 18-26, Chrétien de Troyes, 1994, p. 173)[8]

Excluant le cas plus complexe d'Adenet (cf. Menegaldo, 2009), de manière concise et stéréotypée le motif de la source livresque appartient aux textes épiques (*Destruction de Rome*, *Girart de Vienne*, *Enfances Guillaume*) et il se retrouve dans le prologue ainsi que dans d'autres endroits de la narration, comme le montre déjà la *Chanson de Roland* (« Co dit la Geste e cil ki el camp fu », v. 2095-2098 ; Segre, 1989, p. 197-198). Mais le plus souvent il apparaît seulement ou principalement dans le prologue avec la référence à un lieu, un livre, une œuvre ou un auteur (cf. *Französische Literarästhetik*, 1969 ; Baumgartner, 1984 ; Boutet, 1993, p. 31). Comme les formules d'allocution (« entendez, escoutez, Seignor », cf. Béroul, les fabliaux…), il s'agit d'un motif qui d'une manière différente implique la chanson de geste et le roman. Suivant Emmanuèle Baumgartner, qui identifie une perspective de transmission verticale, temporelle de la source dans la chanson de geste et une ligne de transmission horizontale, d'espace dans le roman (Baumgartner, 1984, p. 370-

[7] *Richars li Biaus*, 1983, p. 25-26 ; Jehan Maillart, 1974, p 1 ; *Französische Literarästhetik*, 1969, p. 15 & p. 75.
[8] Voir aussi Chrétien de Troyes, 1975, p. 1. ; *Französische Literarästhetik*, 1969, p. 33.

371) cette formule de référence « est rituelle dans la chanson de geste mais également fréquente dans le roman » (Baumgartner, 1984, p. 466). Certes il faut distinguer, comme le fait Menegaldo à propos d'Adenet, entre sources épiques liées à une abbaye (Saint Denis, mais aussi Saint Gilles) et les sources romanesques ou en tout cas des récits non épiques qui renvoient à des sources courtoises, à une cour ou à une bibliothèque épiscopale ou d'une cathédrale (Beauvais, Saint Edmond…). Dans les deux cas, avec la référence à la source l'auteur vise à souligner la vérité du récit et son authenticité. Ainsi que Chrétien de Troyes, d'autres auteurs exploitent plus généralement ce « cliché »[9] comme une forme de déclaration par laquelle l'auteur-écrivain se présente comme un garant de la validité de la nouvelle œuvre qu'il va écrire.

Compte tenu de son importance dans le contexte de la littérature française d'*oïl*, il n'est pas étonnant de voir que l'œuvre et le nom de Chrétien constituaient un point de référence et qu'il est qualifié d'*auctoritas* par d'autres écrivains médiévaux : tels par exemple Raoul de Houdenc, qui cite Chrétien indirectement à plusieurs reprises (*Songe d'Enfer*), Huon de Méry, qui à son tour cite Chrétien et Raoul (*Tournoiemen*t, v. 22, 2139, 2601, etc.), l'auteur anonyme de *Humbaut* (« Les bons dis Crestien de Troies ») ou celui du *Miracle d'une none tresoriere* qui définissent l'habileté de Chrétien de Troys (« et Crestiens qui molt bel dit »)[10].

La filiation avec Chrétien est illustrée de façon significative par le prologue de la *Mule sans frein* de Païen de Masières. De ce prologue ressortent des affinités précises et des parallèles éloquents avec celui d'*Erec et Enide* de Chrétien de Troyes. Les deux romans commencent par une citation gnomique des *Proverbes au vilain* :

Li vilains dit an son respit
que tel chose a l'an an despit
qui mout valt mialz que l'an ne cuide.
(*Erec et Enide*, v. 1-3, Chrétien, 1994, p. 3)

Li vilains dit en reprovier
que la chose a puis grant mestier
que ele est viez et arieres mise.
(*La mule sans freins*, v. 1-3, Païen de Maisières, 1911, p. 151)[11]

La relation entre ces trois premiers vers est évidente : la même *auctoritas*, l'analogie ou même l'identité lexicale au niveau du vocabulaire, la formulation du même concept et la même structure syntaxique. La correspondance se poursuit ponctuellement dans les vers suivants :

Por ce fet bien qui son estuide
atorne a bien quel qu'il l'ait ;
car qui son estuide antrelait,
tost i puet tel chose teisir,
qui mout vandroit puis a pleisir.
(*Erec et Enide*, v. 4-8, Chrétien de Troyes, 1994, p. 3)

Por ce par sens et par devise
doit chascuns lou suen chier tenir,
qu'il en puet mout tost bien venir
a chose qui mestier avroit.
(*La mule sans frein*, v. 4-7, Païen de Maisières, 1911, p. 151)[12]

[9] Pour le concept de « cliché » d'après Michel Riffaterre, cf. Zumthor, 2000, p. 119.
[10] Raoul de Hodenc, 1984 ; Huon de Méry, 1994. Voir aussi *Französische Literarästhetik*, 1969.
[11] Voir aussi Chrétien de Troyes, 1977, p. 1 ; *Französische Literarästhetik*, 1969, p. 29, 37 ; *Proverbes*, 1925, p 84 (n. 2313).
[12] Voir aussi Chrétien de Troyes, 1977, p. 1 ; *Französische Literarästhetik*, 1969, p. 29, 37.

Mise à part la perspective parodique de la *Mule*, au niveau de la construction rhétorique et syntaxique, il ne ressort d'un prologue à l'autre ni une variation substantielle ni un changement du moule formel, seules de faibles nuances séparent les deux textes. Chrétien soutient la nécessité de profiter immédiatement des connaissances acquises, Païen de Maisières insiste davantage sur la possibilité de cultiver et d'approfondir ses connaissances, en les gardant prêtes pour le moment où elles deviendront nécessaires. L'adhésion du deuxième texte au premier est à la limite de la citation littérale et même du plagiat, un concept dont la valeur était toutefois très relative au Moyen Âge. Un autre écho au prologue d'*Erec et Enide* — où Chrétien se nomme avec le toponyme « de Troyes » — conclut celui de la *Mule sans frein* par l'autocitation du nom de l'auteur :

Por ce dist Chestïens de Troies,
que reisons est que totesvoies
doit chascuns panser et antandre
a bien dire et a bien aprandre.
(*Erec et Enide*, v. 9-12, Chrétien de Troyes 1994, p. 3)

Par ce dist Paiens de Maisieres
qu'en se doit tenir totes voies
plus as viés qu'as noveles voies.
(*La mule sans frein*, v. 14-16, Païen de Maisières, 1911, p. 151)[13]

Globalement la structure des deux prologues est également identique d'un point de vue rythmique et syntaxique : à l'énoncé gnomique succèdent deux propositions causales. Dans la première, l'auteur exprime une adhésion générique à la *sententia* du début, tandis que dans la seconde, se nommant, il en tire les conséquences lui-même, justifiant son ouvrage comme la réalisation d'une mise en œuvre individuelle de ce qu'il vient de dire en termes généraux.

D'autres relations intertextuelles possibles et plus subtiles avec le prologue d'*Erec* émergent de celui de l'*Escoufle* de Jean Renart. Dans trois passages, ce prologue semble comparable au roman de Chrétien. Tout d'abord dans le renouvellement original et la reformulation personnelle du motif de la nécessité de faire connaître son savoir :

Par qu'an puet prover et savoir,
que cil ne fet mie savoir,
qui s'escïence n'abandone
tant con Deus la grace l'an done.
(*Erec et Enide*, v. 15-18, Chrétien de Troyes, 1994, p. 3)

Que saiges fait conment k'il aille,
ki son sens ause et travaille
en dire aucune boune chouse.
(*Escoufle*, v. 1-3, Jean Renart, 1894, p. 1)[14]

De plus, le v. 11 de l'*Escoufle* (« a bien dire et a recorder ») peut aussi être mis en relation avec le v. 12 d'*Erec* (« a bien dire et a bien aprandre »)[15].

Les deux auteurs insistent unanimement sur le « bien dire », l'éloquence. Mais tandis que Jean Renart, qui met en avant la même idée dans le *Lai de l'ombre* (v. 2, 13), semble insister davantage sur la fonction de « mémorabilité » de la littérature, Chrétien, avec un regard tourné vers le présent, met davantage l'accent sur la fonction didactique. Enfin, un

[13] Voir aussi Chrétien de Troyes, 1977, p. 1 ; *Französische Literarästhetik*, 1969, p. 30, 37.
[14] Voir aussi Chrétien de Troyes, 1977, p. 1 ; Jean Renart, 1974, p. 1 ; *Französische Literarästhetik*, 1969, p. 30, 53.
[15] Voir aussi Chrétien de Troyes, 1977, p. 1 ; Jean Renart, 1974, p. 1 ; *Französische Literarästhetik*, 1969, p. 30, 53.

lien entre les deux prologues est perceptible au niveau lexical dans la définition du même auditoire de cour (*rois*, *comte*), au niveau rhétorique, avec l'utilisation de l'anaphore (*devant*, *cort*), et au niveau de la rime. Renart révèle un goût plus vif pour le jeu rhétorique de l'allitération, de la paronomase et de la figure étymologique :

D'Erec, le fil Lac, est li contes,
que devant rois et devant contes
depecier et corronpre suelent
cil qui de conter vivre vuelent.
(*Erec et Enide*, v. 19-22, Chrétien de Troyes, 1994, p. 3)

K'a cort n'a rois n'a cort a conte
ne doit contere conter conte.
(*Escoufle*, v. 21-22, Jean Renart, 1894, p. 1)[16]

Cette reprise englobe la controverse, non figée et stéréotypée mais consciente et délibérée, des deux écrivains respectivement, contre les narrateurs qui corrompent le récit d'Erec qui circulait évidemment de manière incorrecte dans la narration des jongleurs, et contre la matière arthurienne et le merveilleux breton. C'est un motif bien connu dans la chanson de geste (cf. *Bueve de Hantone*, *Aiol* v. 4-9, *Anseis de Cartage*, v. 10-15), qui s'oppose à la pratique narrative de ces jongleurs qui gâtent le conte original (*Französische Literarästhetik* 1969, p. 4, 8). Chrétien exprime sa polémique de manière générale en l'ancrant dans l'actualité, tandis que Jean Renart circonscrit son discours et le focalise autour d'une idée. Comparés à ceux de Chrétien, les vers de Jean Renart trahissent des nuances de contre-chant et d'antiphrase. Paradoxalement Renart juge son nouveau roman ancré sur la « vertè » — et que l'on a même jugé « réaliste », — comme le seul digne d'être défini « courtois », ou mieux le seul digne d'être récité à la cour. D'autre part le même couplet de Chrétien, enchâssé non dans le prologue, mais plus avant dans la narration, remplit de façon évidente la fonction de citation dans le *Roman de la Rose*, un roman symbolico-allégorique, donc de matière différente, lorsque Guillaume de Lorris à propos de Largesse, qui accompagne un chevalier du lignage du roi Arthur qui est l'objet lui des récits courtois qu'on fait encore dans les cours, évoque la figure du roi Arthur et celle de sa cour :

> que l'en conte de li les contes,
> et devant rois et devant contes.
> (v. 1179-1180, Guillaume de Lorris et Jean de Meun, 1976, p. 37)

Le motif associant « armes » et « amours »

Dans le prologue de l'autre roman de Jean Renart, *Guillaume de Dole*, on retrouve un motif ultérieur riche en liens intertextuels dans le couple de mots « armes / amour ». Il est très important du point de vue thématique pour l'interprétation globale du roman, représentant les deux axes potentiels de son développement. « Il conte d'armes et d'amors / et chante d'ambedeus ensamble », affirme Jean Renart aux vers 24-25, et il réitère le couple lexical ensuite aux vers 386 et 1645 (Jean Renart, 1962, p. 2, 13, 51 ; voir aussi *Französische Literarästhetik*, 1969, p. 55). Mais, comme le fait remarquer Michel Zink, « s'il est vrai que le sujet du roman est d'armes et d'amours, bien que l'on n'y combatte que par jeu et

[16] Voir aussi Chrétien de Troyes, 1977, p. 1 ; Jean Renart, 1974, p. 1 ; *Französische Literarästhetik*, 1969, p. 30, 54.

l'on y aime [...] de façon bien étrange, on n'y trouve insérées que des chansons d'amour, et non des chansons de guerre » (Zink, 1979, p. 28). Bien que cette observation implique une atténuation de la valeur programmatique des déclarations de Renart, le couple *armes / amour* représente quand même un entrelacement, emblématique et suggestif, entre les thèmes du roman comme genre littéraire et ceux des chansons de geste. Au XII[e] siècle le *Siège de Barbastre* fait allusion à une chanson « d'amor et de bataille » (Perrier, 1926, p. 1 ; *Französische Literarästhetik*, 1969, p. 8) et au cours du même XIII[e] siècle à Jean Renart font écho l'anonyme *Anseïs de Cartage* (« Li vers en sont rimé par grant maistrie / d'amors et d'armes et de cevalerie », v. 6-7 : *Anseïs de Cartage*, 1892, p. 1) et les *Enfances Ogier* d'Adenet le Roi (« d'amors et d'armes », v. 16 : Adenet le Roi, 1956, p. 59 ; voir aussi *Französische Literarästhetik*, 1969, p. 7-8, 17). Et, même si dans les deux derniers cas cités, l'insertion d'éléments du monde romanesque et épique s'annonce avec un curieux retournement des termes par rapport à Jean Renart, mettant l'amour en premier, ils représentent un antécédent remarquable de l'entrelacement du couple lexical « armes et amour » comme « confluence de matière carolingienne et matière arthurienne » bien avant Boiardo, l'Arioste et Eustache Deschamps (Segre, 1985, p. 87-88)[17].

Les coïncidences entre Adenet et Jean Renart ne sauraient être dues au hasard, comme en témoignent d'autres expressions du prologue des *Enfances Ogier*, un texte qui paraît réceptif de la poétique du vraisemblable et de la raison prônée par Jean Renart au début de l'*Escoufle* (cf. Menegaldo, 2009, p. 322). Un indice de cette nouvelle liaison intertextuelle est la référence à la raison dans un contexte qui offre également d'autres pendants lexicaux et thématiques avec l'*Escoufle* comme le verbe *acorder* du vers 2 des *Enfances*, et, bien qu'elle soit très fréquente, on peut signaler aussi la rime en *-er* :

Car mout voi conteors ki tendent
a bien dire et a recorder
contes ou ne puis acorder
mon cuer, car raisons ne me laisse.
(*Escoufle*, v. 10-13, Jean Renart, 1894, p. 1)

Car qui estoire veut per rime ordener
il doit son sens a mesure acorder
et a raison, sanz point de descorder.
(*Enfances Ogier*, v. 20-22, Adenet le Roi, 1956, p. 61)[18]

Adenet établit en règle générale ce que Jean Renart affirme au niveau de l'observation empirique. Dans les vers des *Enfances Ogier*, Albert Henry reconnaît qu'« Adenet a résumé lui-même son idéal et ses intentions [...] » ; mais, reconnaissant la fluidité de ces énoncés, il ajoute : « programme essentiellement faux, dira-t-on, puisqu'il s'agit d'une entreprise 'épique', mais ce qu'il importe de souligner, c'est l'unité de conception et d'exécution » (Adenet le Roi, 1971, p. 48). Adaptant la poétique de la vraisemblance à la chanson de geste, un genre reconnu comme porteur de vérité, pour paraphraser une déclaration de Jean Bodel dans le prologue des *Saisnes* (« voir chascun jour aparant », v. 11, Jehan Bodel 1989, p. 2)[19], Adenet manifeste une fois de plus son goût pour la contamination et l'hybridation des genres, pour l'interférence et les contacts entre différents registres.

[17] Cf. aussi Segre, 1984, p. 74. Sur toute la question cf. Stanesco, 2002, p. 325-347 ; Cerquiglini-Toulet, 2020, p. 313-326 ; Morato, 2021, p. 9-30.
[18] Voir aussi Jean Renart, 1974, p. 1; *Französische Literarästhetik*, 1969, p. 17, 53.
[19] Voir aussi *Französische Literarästhetik*, 1969, p. 7.

Le motif du rêve

Des motifs similaires peuvent être utilisés dans des textes de genres différents, qui peuvent les unir entièrement ou partiellement par des échos et des références mémorielles et qui, dans certains cas, comportent même une citation littérale. Dans la reconnaissance d'échos et le repérage de références ou de citations entre les prologues d'œuvres médiévales de la littérature en ancien français, des correspondances précises peuvent être observées en ce qui concerne le motif du rêve abordé par Raoul de Houdenc au début du *Songe d'enfer* :

> En songes doit fables avoir ;
> se songes puet devenir voir,
> dont sai je bien que il m'avint,
> qu'en sonjant un songe me vint
> talent que pelerins seroie.
> (v. 1-5, Raoul de Houdenc, 1984, p. 57)

Dans ce cas, Raoul met l'accent sur son expérience personnelle (« dont sai ge bien »), l'opposant à la croyance générale sur la nature des rêves. Les premiers vers du *Songe d'enfer* semblent résonner au début du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris qui développe, de manière plus riche et plus articulée que Raoul, le motif de la vérité et du mensonge du rêve. Il commence par un vers sentencieux, il l'interprète et l'amplifie, voire le glose dans quelques vers :

> Aucunes genz dient qu'en songes
> n'a se fables non et mensonges ;
> mes l'en puet tex songes songier
> qui ne sont mie mensongier,
> ainz sont aprés bien aparant,
> si en puis bien traire a garant
> un auctor qui ot non Macrobes.
> (v. 1-7, Guillaume de Lorris et Jean de Meun, 1976, p. 1)

En passant d'un texte à l'autre, le changement typologique d'*auctoritas* est remarquable : au « je » du *Songe* s'oppose la référence traditionnelle de Guillaume qui invoque Macrobe, une autorité classique universellement reconnue à cette époque, pour soutenir ses convictions sur la vérité des rêves.

Décidemment plus proche du texte de Raoul, au point d'en paraître comme une citation antiphrastique (à peu près comme le fabliau *De deux chevaus* de Jean Bodel comparé au *Cligès* de Chrétien de Troyes), est la reprise qu'en fait Douin de Lavesne qui transpose à son *Trubert*, un texte parodique, le couplet initial du *Songe* :

> En fabliaus doit fables avoir ;
> s'i a il, ce sachiez de voir.
> (v. 1-2. Douin de Lavesne, 1974, p. 1)[20]

[20] Voir aussi Jung, 1971, p. 251 et note.

Quant au motif onirique, exploité par Raoul et Guillaume, il joue plus généralement un rôle important dans les chansons de geste (Braet, 1975 ; Martin, 2017, p. 103-104, 124-125, 249-252), mais il apparaît rarement dans la plupart des prologues épiques, mis à part l'*Entrée d'Epspagne* où le motif du rêve est le moteur de l'action. La visite initiale de saint Jacques à Charlemagne[21] est doublée par le rêve de l'auteur, à qui apparaît Turpin, l'un ayant pour fonction de pousser l'empereur à libérer l'Espagne, l'autre d'inciter l'auteur à écrire l'histoire de la conquête, mais l'*Entrée* est une chanson tardive, un texte de toute façon particulier, compte tenu de l'époque et du lieu de sa composition (v. 30-34, 50-54, *Entrée*, 2007, p. 2-3).

Plusieurs des éléments intertextuels mentionnés jusqu'ici ne sauraient être de simples motifs ou *topoï*, mais on peut proposer l'hypothèse qu'ils soient le résultat de relations plus subtiles et directes entre les différents textes. Au Moyen Âge « il existe d'un genre à l'autre une circulation constante », qui est à l'origine de l'interférence, c'est-à-dire, d'après Jean-Charles Payen « l'utilisation dans un genre donné d'un *topos* qui appartient originellement à un autre genre » (Payen, 1984, p. 199). Et, encore suivant Payen, « la notion de *topos* [...] recouvre à la fois les clichés strictement verbaux et aussi les motifs ou thèmes auxquels recourent les genres parce qu'ils participent en quelque sorte de leur structure » (Payen, 1984, p. 201).

Aussi, même en tenant compte de certains *topoï* liminaires significatifs, peut-on déceler des aspects intertextuels qui supposent l'instauration d'un dialogue entre les différents textes dans le but d'adapter l'un ou l'autre des *topoï* de manière nouvelle. C'est le cas de deux des plus importants *topoï* de l'exorde : celui de l'obligation de transmettre le savoir qu'on possède, et le *topos* saisonnier. Tous les deux — c'est-à-dire l'*exordium a sententia* et l'*exordium a tempore* (Arbusow, 1948, p. 97-100 ; Faral, 1971, p. 58, Dragonetti, 1960, p. 163-169) — sont suggérés par les arts rhétoriques comme des artifices particulièrement appropriés pour commencer une œuvre.

Le topos sapiential

Un exemple significatif est le *topos* qui concerne le devoir de transmettre et de diffuser son savoir. Ce *topos* d'ascendance biblique et classique, comme l'a remarqué, entre autres, Ernst Robert Curtius (1986, p. 158-162), appartient aux textes épiques ainsi qu'aux romans avec des aboutissements divers (Boutet, 1993, p. 18-19).

Plusieurs textes médiévaux partagent ce *topos* qui caractérise les romans antiquisants (« sage et de sens aprendant » selon Jean Bodel (Saisnes, p. 7)) comme le *Roman de Thèbes* (« Qui saiges est nel deit celer », v. 1 ; 1890. p. 1) et le *Roman de Troie*, qui attribue explicitement ce dicton à Salomon (« Salemon nos enseignes et dit / e sil list om en son escrit / que nus ne deit son sen celer », v. 1-3 ; 1904, p. 1 ; voir aussi *Französische Literarästhetik*, 1969, p. 23, 24). Ensuite, Chrétien de Troyes transfère le *topos* sur le roman arthurien, comme l'atteste le prologue d'*Erec* cité plus haut (Chrétien de Troyes, 1994, p. 3)[22], et le même *topos* se retrouve dans de nombreux romans, tels que *Athis et Prophilias* (v. 1-4 ;

[21] Pour l'interprétation du verbe *reveler* cf. Gresti, 2018, p. 56-57.

[22] Voir aussi Chretien de Troyes, 1977, p. 1 ; *Französische Literarästhetik*, 1969, p. 29-30.

1912, p. 1) et *Durmart le Gallois* (v. 1-6 ; 1966, p. 1)[23] qui incluent une controverse bien connue et une nouvelle restriction du public, ou encore *Guillaume de Palerme* (v.1-14).

Dans une série notable de vers ce dernier développe le motif de la nécessité de diffuser le savoir, comme l'image évangélique du trésor caché (*Guillaume de Palerme*, 1876, p. 1). Le texte s'ouvre sur une affirmation qu'on pourrait considérer être une véritable citation des romans antiquisants ou de Marie de France, insistant sur l'impératif de ne pas cacher son savoir mais de le faire connaitre à tous afin qu'il devienne une source de bien et de profit pour la société humaine :

> Nus ne se doit celer ne taire,
> S'il set chose qui doie plaire,
> K'il ne le desponde en apert ;
> Car bien repont son sens et pert
> Qui nel despont apertement
> En la présence de la gent.
> Por ce ne voel mon sens repondre
> Que tôt li mauvais puissent fondre,
> Et cil qui me vaurront entendre
> I puissent sens et bien aprendre ;
> Car sens celés qui n'est ois
> Est autresi, ce m'est avis,
> Com maint trésor enfermé sont,
> Qui nului bien ne preu ne font,
> Tant comme il soient si enclos.
> Autresi est de sens repos :
> Por ce ne voel le mien celer,
> Ançois me plaist a raconter,
> Selonc mon sens et mon mémoire,
> Le fait d'une anciene estoire
> Qui en Puille jadis avint
> A un roi qui la terre tint.
> (v. 1-22, *Guillaume de Palerme*, 1966, p. 1)

Le motif prôné par ce prologue concerne l'*Escoufle* de Jean Renart et il apparaît également dans le *Roman de Violette* (v. 1-18) de Gerbert de Montreuil (1928, p. 3)[24] qui le propose et l'élabore dans la dialectique savoir/richesse. Il entraine donc la chanson de geste, le roman antiquisant, le roman arthurien et le roman prétendu « réaliste ». En outre le motif implique d'autres genres littéraires tels que les célèbres *Lais* (v. 1-8) de Marie de France (1968, p. 1) ou le court poème didactique *Roman des eles* (v. 1-10) de Raoul de Houdenc (1983, p. 33)[25]. La reprise intertextuelle ne se fait pas de manière répétitive, excluant toute originalité ou intention critique ; il n'est pas rare, en effet, que les différents auteurs, par exemple Marie de France, apportent « de lur sens le surplus », intégrant dans leur texte un *topos* très répandu, dont l'inertie est vivifiée et recontextualisée de manière originale avec une volonté d'émulation.

[23] Voir aussi *Französische Literarästhetik*, 1969, p. 40, 47.
[24] *Ibid.*, p. 56-57.
[25] *Ibid.*, p. 66, 82.

C'est justement Marie de France qui superpose le même *topos* sapiential à la matière bretonne et revendique pour cette matière la même valeur pédagogique didactique éducative que les romans classiques (Roncaglia, 1974, p. 56-67) :

> Qui Deus a duné esciënce
> e de parler bone eloquence,
> ne s'en deit taisir ne celer,
> ainz se deit voluntiers mustrer.
> Quan uns granz biens est mult oiz,
> dunc a primes est il fluriz,
> e quant loëz est de plusurs,
> dunc a espandues ses flurs.
> (*Prologue*, v. 1-8 ; Marie de France, 1990, p. 22-23)

Qui possède la science et l'éloquence ne doit pas taire, ni cacher ses qualités, il doit au contraire les faire connaitre et les faire ouïr à tout le monde. Avec les mots *escience*, *eloquence*, avec l'obligation de ne pas *taisir* ni *celer*, Marie souligne l'importance de la diffusion du savoir et de le faire 'ouïr', pour obtenir de bons résultats et des louanges. Ce sont des expressions répétées des romans antiques à Marie de France en passant par *Guillaume de Palerme*, et qui trouvent déjà un usage significatif dans une chanson de geste, comme *Aymeri de Narbonne* de Bertrand de Bar sur Aube, qui fait allusion à sa science et définit sa chanson comme une œuvre dont on peut tirer *sens* et *exemple* :

> A ceste estoire dire me plest entendre,
> Ou l'en puet molt sens et essenplc prendre ;
> Si vueil un pou de m'escience espendre,
> Por ce que cil si fet trop a reprendre
> Qui set le sens et ne le veut aprendre,
> Car sens reponz, ce vos di sanz mesprendre,
> Senble le feu que l'en cuevre de cendre,
> Qui desoz art et flanbe ne puet rendre ;
> Et por ice dirai, sanz plus atendre,
> Del plus preudome qui fust puis Alixandre.
> Très bien le sevent li gregnor et li mendre ;
> Por ce fet mieuz la chançon a entandre
> Qu'cle est de haute estoire.
> (v. 1-8, Gallé, 2007)

L'image du trésor caché rappelle la parabole évangélique de la monnaie qui ne doit pas être enterrée ou de la lampe qu'on ne doit pas mettre sous le boisseau (Mt 25, 14-18 ; Mc, 4,21 ; Lc 8, 16–18 : *Biblia*, 2007, p. 1566, 1622) et il est bien connu même dans la poésie des troubadours (cf. Sordello, 1954, p. CLXX-CLXXI, 200, 253).

Ce *topos* est certainement parmi les plus répandus. Il permet d'affirmer la vérité et l'utilité de toute écriture, et donc d'annuler les traits indiqués comme pertinents seulement pour la matière épique, sous le signe de l'utilité de toute écriture, pour laquelle l'auteur du *Partonopeu de Blois* invoque même l'autorité de saint Paul :

sains Pols, li maistre de la gent,
nos dist en son eseignement
que quanqu'est es livres escrit,
tot i est por nostre profit.
(v. 95-98)[26]

Le topos du temps et des saisons

Si le *topos* sapiential est d'origine livresque, un motif d'origine naturelle pourtant stéréotypé est le *topos a tempore* qui se relie aux enseignements rhétoriques, l'*exordium a tempore*, la *Natureingang*. Il peut être inséré dans le prologue ou dans ses environs immédiats. Ce type de début intéresse la lyrique, l'épique et le roman. Comme l'a écrit Paul Zumthor, le type provient du « registre lyrique » (Zumthor, 2000, p. 388 ; Payen, 1984, p. 199-200). Il a connu une large utilisation chez les troubadours et les trouveurs qui en ont tiré des effets psychologiques, rehaussant et mettant en valeur le rapport entre leur situation intérieure et l'approche saisonnière, surtout mais pas seulement, du printemps (Dragonetti, 1960, p. 160-192). Il implique toute une série de « noyaux sémiques » (Martin, 2017, p. 242) de dérivation lyrique comme le chant des oiseaux, les fleurs, les plantes, le jardin, le pré, la rosée, l'herbe, etc.

Dans le roman français on utilise ce *topos* à la fois comme un artifice pour commencer le récit et comme un élément de transition, de *transitio*, entre le prologue et la *narratio*. C'est ainsi que le motif saisonnier apparaît dans le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, après un long préambule d'environ soixante-dix vers avec *sententia*, dédicace, indication du sujet :

Ce fu au tans qu'arbre florissent,
fueillent boschaige, pré verdissent,
et cil oisel an lor latin
dolcemant chantent au matin
et tote riens de joie anflame.
(v. 69-73, Chrétien de Troyes, 1994, p. 687)[27]

Le motif printanier convient parfaitement au début d'une œuvre : il projette le texte dans une perspective de bonne réalisation finale, dans une perspective favorable à la création poétique de même que la saison printanière est propice à la renaissance de la nature. « L'adaptation du motif printanier », suivant Paul Zumthor, « participe au dynamisme du récit, il surgit d'une invention sans cesse renouvelée, dans un espace ouvert, où règne une liberté apparemment souveraine » (Zumthor, 2000, p. 405).

En ce qui concerne strictement le prologue ou le début de la narration, l'utilisation de ce motif, doublé de celui du *locus amoenus*, se trouve déjà dans les textes épiques (Martin, 2017, p. 242-245), introduit par la formule ou l'expression temporelle commune au domaine de la fable, « Ce fu en / ce fu a ». L'auteur du *Charroi de Nîmes*, par exemple, après s'être assuré l'attention du public, souhaitant l'aide divine, fait l'éloge de sa chanson et en annonce le sujet. Tout de suite, il introduit la véritable narration avec une indication saisonnière :

[26] *Französische Literarästhetik*, 1969, p. 52, cf. aussi Badel, 1975, p. 93.
[27] Voir aussi Chrétien de Troyes, 1979, p. 7.

Ce fu en mai, el novel tens d'esté :
fueillissent gaut, reverdissent li pré,
cil oisel chantent belement et soé.
(v. 14-16, *Charroi de Nîmes*, 1972, p. 59)

Cette modalité d'exorde a connu un intérêt et une fortune considérables au point que l'on peut parler de véritable citation d'un texte dans l'autre. C'est « un effet [...] d'allusion précise et de citation » que Zumthor souligne (2000, p. 405) à propos de la *Prise d'Orange*. Cette chanson après l'appel au public et l'éloge de la chanson, suivant une formulation presque identique à celle du *Charroi*, débute par une nuance lyrique évoquant le printemps et le mois de mai par des résonances qu'on dirait troubadouresques :

Ce fu en mai, el novel tens d'esté ;
florissent bois et verdissent cil pré,
ces douces eves retraient en canel,
cil oisel chantent doucement et soëf.
(v. 38-41, *Prise d'Orange*, 1967, p. 43)

Il s'agit, évidemment des formules répétées avec lesquelles le passage du *Conte du Graal* relatif à Perceval montre des parallèles littéraux, mais dans la *Prise*, plus que dans le texte précédent, le *topos* printanier est moins gratuit, parce qu'il éveille en Guillaume le souvenir du temps heureux qu'il avait vécu en France (v. 44-53, *Prise d'Orange*, 1967, p. 45 ; Zumthor, 2000, p. 388-389).

Aussi la première laisse des *Nerbonnais* résonne des mêmes éléments enrichis d'autres références saisonnières :

Ce fu a pasques, une feste hautor.
biaus fu li tans ; replandisent li jor,
ces eues doces reperent en vigor,
Foillissent bois et traient a verdor,
Cil oisselet chantent par grant doçor,
Chevalerie quierent tornoïeor,
Dame qui aime a plus fresche color
Et mielz se vest et de plus bel ator.
Ce dit la jeste, so sevent li plussor,
Et bien devise qui furent li mellor :
Charles de France, le maînne empereor,
tint cort moût riche a Paris par vigor.
(Suchier, 1895, p. 1-2)

La conjonction du printemps et des exploits chevaleresques, la référence à la fête de Pâques, à l'amour et au motif de la coquetterie féminine sont des traits qui appartiennent évidemment au décor romanesque et lyrique. Le beau temps, la saison printanière invitent à la joie, ils annoncent un bon commencement auquel devrait suivre une bonne conclusion de l'œuvre soit du point de vue rhétorique soit du point de vue didactique. L'allusion aux grandes fêtes printanières du calendrier chrétien – Pâques, Pentecôte, As-

cension qui coïncident avec la mise en place des grandes cours plénières – est aussi présent dans les chansons que dans les romans.

Le cadre printanier, parsemé de nuances lyriques avec un lien explicite au thème de l'amour, est commun au soi-disant prologue de *Gui de Nanteuil* de la Bibliothèque de Saint-Marc de Venise :

> A cel dos tens et gai, che la rose est florixe
> e erbecte punsent, arboreus revedixe
> e i oseus çantent dolce por bois et po[r] larixe,
> retorne amor.
> (Cavaliere, 1958, p. 37)

Les passages des œuvres citées (*Conte du Graal*, *Charroi de Nîmes*, *Prise d'Orange*, *Les Narbonnais*) se rapprochent du prologue du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris, qui, après une longue digression gnomique sur la valeur du rêve, raconte la situation dans laquelle il a composé son roman, en donne le titre, et fait l'éloge du sujet de son œuvre. Tout de suite il commence son conte par une large profusion d'éléments qui se rattachent au motif saisonnier et qui se mêlent ouvertement à l'état psychologique du narrateur. Guillaume remplace avec une marque plus subjective l'impersonnalité de la formule féerique « ce fu au tens » utilisée par Chrétien et les chansons de gestes : c'est lui en personne, Guillaume, qui en tant que personnage-narrateur, définit le temps du début :

> Avis m'iere qu'il estoit mais,
> il a ja bien .v. anz ou mais,
> qu'en may estoie, ce sonjoie,
> el tens enamoureus, plain de joie,
> el tens ou toute rien s'esgaie,
> que l'en ne voit buisson ne haie
> qui en may parer ne se veille
> et covrir de novele fuelle.
> (v. 45-52, Guillaume de Lorris et Jean de Meun, 1976, p. 2-3)

La description est enrichie par l'insertion de plusieurs éléments qui caractérisent le tableau printanier : le mois de mai est le temps de l'amour et de la joie, les arbres, les bois et les prairies renaissent, la rosée mouille l'herbe, reviennent les couleurs, les oiseaux, parmi eux le rossignol, reprennent leurs chants, etc. Le temps et le lieu reflètent l'esprit du protagoniste, projeté vers la joie et avide d'aventure. Structurellement, dans le *Roman de la Rose*, le motif saisonnier occupe, comme dans *Perceval* et dans le *Charroi de Nîmes*, une position de passage de l'*incipit* au véritable début de la narration, mais il est l'objet d'un développement incomparablement plus grand et d'une intégration plus marquée et étendue dans la narration.

De même, l'auteur anonyme de *Girart de Roussillon*, lui aussi, confie à la reverdie le commencement de sa narration :

> Es vos passat iveir, marc et febrer,
> vient estiuz, que florissent cist verder,
> a laudor juglar cevaler
> tres er sunt remasut sen freite e ner,

Sestu, mongres corteiz, clerz de moster,
s'estaveit desoz l'onbre d'un auliver,
e fermat en son cuer un cosïer.
[...]
Ce fu a Pentecoste, el printanz gai.
(v. 20-22, 30, *Girart de Roussillon*, 1993, p. 42-45)[28]

Dans ce prologue le motif printanier, doublé de l'appel à l'écoute, y apparaît comme le début du prologue et du véritable récit à la fois (« Es vos »).Mais « ce qui est plus original ici est le parallèle entre le temps de l'écriture du poème et celui de son déroulement » (*Girart de Roussillon*, 1993, p. 45 note).

L'expression peut être utilisée à la fois comme formule de début tout court et comme formule qui dans le prologue marque le passage au véritable récit, en tout cas les composants formels ne changent pas : en particulier « début de l'histoire et genèse du texte » y coïncident (Baumgartner, 1984).

En tant qu'élément de départ d'une œuvre, dans une position d'*incipit*, qui se rapproche de celle des chansons lyriques, le motif saisonnier est mis en valeur d'une manière magistrale et variée par Adenet le roi dans son *Buevon de Conmarchis* :

Ce fu au tens d'esté, si comme au mois de mai,
k'en maint liu resplendissent cler dou soleil li rai
et que arbre florissent et pré sont vert et gai.
(v. 1-3, Adenet le Roi, 1956, p. 41)

Avec des tons qui peuvent rappeler la chanson *Lanquan li jorn son lonc en may* du troubadour Jaufré Rudel (1974, p. 12), Adenet le trouvère reprend le même motif lorsqu'il commence la véritable narration :

En esté quant li jor sont bel et lonc et cler
que la rose est florie et bele esgarder.
(v. 53-54, Adenet le Roi, 1956, p. 42)

Dans *Buevon de Conmarchis* Adenet utilise donc les deux fonctions du *topos* saisonnier soit comme une composante du prologue au sens strict, soit comme véritable début de la narration. Par contre dans *Berthe au pies grans* il se borne plutôt à la première fonction dans laquelle convergent le temps de l'écriture du poème et celui de son déroulement :

A l'issue d'avril un tans douc et joli,
que herbeletes pongent et prée sont raverdi
et arbrissel desirent qu'il fussent parflori.
(v. 1-3, Adenet le Roi, 1963, p. 54)[29]

Dans les œuvres d'Adenet, le motif saisonnier est inséré plus succinctement que dans le *Roman de la Rose*. Il est plus proche de *Perceval* et du *Charroi de Nîmes*, mais contraire-

[28] Voir aussi *Französische Literarästhetik*, 1969, p. 3.
[29] *Ibid.*, p. 17-18.

ment à ces deux textes, il est le vrai début du prologue et non une forme intermédiaire de *transitio* du prologue au récit.

CONCLUSION

Beaucoup de formules mentionnées ne sont pas exclusives de l'un ou l'autre type de prologue. Elles apparaissent comme des clichés du prologue ainsi que d'autres parties d'une œuvre narrative dans des textes de type différent. Bien que traitées avec des nuances différentes, elles appartiennent à toutes les catégories narratives. Au Moyen Âge il y a une espèce de dépôt ou de réserve de formules auquel les divers auteurs puisent les modes liminaires, en les réinterprétant et les adaptant à leurs œuvres individuelles. L'analyse effectuée sur un échantillon suffisamment large confirme la présence de phénomènes d'hybridation, d'interférence, de proximité et d'attirance d'un genre à l'autre. Le prologue constitue une partie privilégiée de l'œuvre pour la mise en place et la vérification de ces mélanges de thèmes, motifs, et *topoï*. Les aspects rhétoriques et scolaires, appris et imitables, côtoient les aspects issus de la tradition orale qui sont plus libres et personnels. En particulier dans le prologue se mêlent aspects appris et aspects mémoriels qui se répètent d'un texte à l'autre dans une voie inertielle mais aussi de manière délibérée et consciente.

Sous un angle global l'étude comparée des prologues littéraires met en lumière l'existence d'un « sentiment commun » (Dragonetti, 1960, p. 169) aux auteurs de divers textes narratifs épiques et romanesques ou de récits brefs tels que le fabliau et le *lai*. Une analyse synchronique des prologues de tous ces domaines aide à mieux apprécier la circulation et la superposition d'éléments communs, et leur adaptation à tel ou tel type d'œuvre. Elle témoigne de l'existence d'une chaîne qui traverse les différents textes, qui implique et met en contact des textes de genres différents en les unissant de telle sorte qu'on peut parler de traits partagés par tous les genres. Ce type d'analyse 'ouverte' met également en évidence les distances, les modifications et les différences d'utilisation, mais elle rehausse à la fois les convergences et les coïncidences, les reprises, les interférences mutuelles et les contacts entre genres littéraires.

Par ailleurs le discours sur les phénomènes intertextuels – tels que l'*auctoritas* littéraire, le *topos*, l'allusion, la citation – engage la majorité des textes mais il reste assez flou et peut-être un peu insaisissable, pas toujours définissable de manière précise. Tous ces aspects – l'affirmation d'une *auctoritas*, la référence intertextuelle, l'imitation de mêmes tournures, les *topoï* des préambules – indiquent une relation complexe. Ils suggèrent l'existence d'un lien entre beaucoup d'auteurs et de textes, qui revitalise l'inertie des lieux communs. Ainsi est mise en valeur la pratique et le 'métier' des écrivains médiévaux, qui invite à réfléchir sur leur art dans son ensemble. En effet ils possèdent un « art du prologue » au sens d'« art » indiqué par Jean Rychner à propos des jongleurs, qui caractérise tous les genres narratifs. Ils ont une conscience de l'usage de la littérature et de l'écoulement de la littérature à partir de la littérature, ce qui amène par conséquent à mettre en valeur le soin avec lequel les auteurs médiévaux ont abordé la création littéraire.

Enfin, au-delà de la répétition inertielle des *topoï* de la tradition rhétorique, ancienne et récente, les aspects intertextuels envisagés suggèrent une connaissance mutuelle et ac-

tive entre les écrivains médiévaux qui résonne à travers une série d'échos et de références entre des œuvres différentes, remettant en question l'idée de frontières nettes et étanches attribuables à la chanson de geste notamment. On reconnaît une sorte de dialogue dont l'identification contribue à une lecture plus consciente et éclairée, et constitue l'une des raisons de l'intérêt qu'ils ont connu au Moyen Âge et qu'ils conservent encore aujourd'hui.

Références

Sources primaires

ADENET LE ROI (1956), *Les œuvres d'Adenet le Roi.* Tome II : *Buevon de Conmarchis*, éd. Albert Henry, Brugge, De Tempel [réimpr. Genève, Slatkine, 1996].

ADENET LE ROI (1956), *Les œuvres d'Adenet le Roi.* Tome III : *Les enfances Ogier*, éd. Albert Henry, Brugge, De Tempel [réimpr. Genève, Slatkine, 1996].

ADENET LE ROI (1963), *Les œuvres d'Adenet le Roi.* Tome IV : *Berte aus grans piés*, éd. Albert Henry, Bruxelles, Presses universitaires de Bruxelles ; Paris, Presses universitaires de France [réimpr. Genève, Slatkine, 1996].

ADENET LE ROI (1971), *Les œuvres d'Adenet le Roi.* Tome V : *Cleomadès*, éd. Albert Henry, Bruxelles, Presses universitaires de Bruxelles ; Paris, Presses universitaires de France [réimpr. : Genève, Slatkine, 1996].

Anseïs de Carthage (1892), *Anseïs von Karthago*, herausgegeben von Johann Alton, Tübingen, Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart.

Athis et Procelias (2006), *Li romans d'Athis et Procelias*, édition du manuscrit 940 de la Bibliothèque Municipale de Tours, publié par Marie-Madeleine Castellani, Paris, Champion.

Aymeri de Narbonne (2007), *Aymeri de Narbonne*, édité par Hélène Gallé, Paris, Champion, coll. « Les classiques français du Moyen Âge ».

BENOÎT DE SAINTE-MAURE (1904), *Le Roman de Troie* par Benoît de Sainte Maure, publié d'après tous les manuscrits connus par Léopold Constans, t. 1, Paris, Didot.

BRUNETTO LATINI (1975), *Li livres dou Tresor*, édition critique par Francis J. Carmody, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1948, réimpr. Slatkine reprint, Genève.

Biblia (2007[5]), *Sacra iuxta vulgatam versionem*, adiuvantibus B. Fischer - H. I. Frede - I. Gribomont - H. F. D. Sparks - W. Thiele, recensuit Robertus Weber, praeparavit Roger Gryson, Stuttgart.

Chanson de Roland (1989), *La Chanson de Roland*, Édition critique par Cesare Segre, Nouvelle édition refondue, Traduite de l'italien par Madeleine Tyssens, Introduction, texte critique, variantes de O, index des noms propres, Glossaire établi par Bernard Guidot, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 2003.

Charroi de Nimes (1972), *Le Charroi de Nîmes, chanson de geste du XII[e] siècle*, éditée d'après la rédaction AB, avec introduction, notes et glossaire par Duncan McMillan, Paris, Klincksieck.

CHRÉTIEN DE TROYES (1975), *Cligès*, publié par Alexandre Micha Paris, Champion, coll. « Classiques Français du Moyen Âge ».

CHRÉTIEN DE TROYES (1977), *Erec et Enide*, publié par Mario Roques, Paris, Champion, coll. « Classiques Français du Moyen Âge ».

CHRÉTIEN DE TROYES (1979), *Le conte du Graal (Perceval)*, t. I, publié par Félix Lecoy, Paris, Champion, coll. « Classiques Français du Moyen Âge ».

CHRÉTIEN DE TROYES (1994), *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Daniel Poirion, avec la collaboration d'Anne Berthelot, Peter F. Dembowski, Sylvie Lefèvre, Karl D. Uitti et Philippe Walter, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

DANTE (1996), Dante, *Œuvres complètes*, traductions nouvelle revue et corrigée, avec un index des noms de personnes et de personnages sous la direction de Christian Bec, traductions de Christian Bec [et al.], Paris, Librairie générale française, Le livre de poche, « La pochothèque ».

DOUIN DE LAVESNE (1974), *Trubert. Fabliau du XIII^e siècle. Édition avec introduction, notes et glossaires*, édition avec introduction, notes et glossaire par G. Raynaud de Lage, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français ».

Durmart le Galois (1966), Durmart de Galois, roman arthurien du treizième siècle, publié par Joseph Gildea, Villanova Pennsylvania, The Villanova Press.

Entrée d'Espagne (2007), *L'Entrée d'Espagne. Chanson de geste franco-italienne*, Réimpression anastatique d'Antoine Thomas avec une préface de Marco Infuna, 2 volumes, Florence, Olschki.

Französische Literarästhetik (1969), *Französische Literarästhetik des 12. und 13. Jahrhunderts. Prologe - Exkurse - Epiloge*, ausgewählt von Ulrich Mölk, Tübingen, Niemeyer.

GERBERT DE MONTREUIL (1928), *Le roman de la violette ou de Gérard de Nevers* par Gerbert de Montreuil, publié par Douglas Labaree Buffum, Paris, Champion.

Girart de Roussillon (1993), *La chanson de Girart de Roussillon*, trad., prés. et notes de Micheline Combarieu de Grès & Gérard Gouiran, Paris, Librairie générale française, Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques ».

GUILLAUME DE LORRIS & JEAN DE MEUN (1976), *Le roman de la rose*, publié Félix Lecoy, t. I, Paris, Champion, « Classiques Français du Moyen Âge ».

Gui de Nanteuil (1958), A. Cavaliere, *Il Prologo marciano del* Gui de Nanteuil, Napoli, Giannini.

Guillaume de Palerme (1876), *Guillaume de Palerme*, publié d'après le manuscrit de la Bibliothèque de l'Arsenal à Paris par Henri Michelant, Paris, 1876, repr. New York/London, 1966.

JAUFRE RUDEL (1974), *Les chansons de Jaufre Rudel*, éditées par Alfred Jeanroy, deuxième édition revue, Paris, Champion, coll. « Classiques Français du Moyen Âge ».

JEAN BODEL (1965), *Les Fabliaux*, Pierre Nardin (éd.), Paris, Nizet.

JEAN BODEL (1989), *Jehan Bodel, La chanson des Saisnes*, Annette Brasseur (éd.), Genève, Droz.

JEAN DE MEUN (1952), *Boethius « De consolatione » by Jean de Meun*, V.L. Dedeck-Héry (éd.), *Mediaeval Studies*, vol. 14, p. 165-275.

JEHAN MAILLART (1974), *Le roman du Comte d'Anjou*, édité par Mario Roques, Paris, Champion, coll. « Les classiques français du Moyen Âge ».

JEAN RENART (1894), *L'Escoufle*. Roman d'aventure publié [...] par Henri Michelant & Paul Meyer, Paris, Didot, 1894 (rist. New York/Londres, Johnson Repr. Corporation- Johnson Repr. Company, 1968).

JEAN RENART (1979), *Le lai de l'ombre*, par Félix Lecoy, Paris Champions, coll. « Les classiques français du Moyen Âge ».

JEAN RENART (1962), *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, éd. par Félix Lecoy, Paris, Champion, « Classiques Français du Moyen Âge ».

JEAN RENART (1974), *L'escoufle. Roman d'aventure*. Nouvelle éd. [...] par Frank Sweetser, Paris/Genève, Droz, coll « Textes littéraires français ».

MARIE DE FRANCE (1990), *Lais* de Marie de France, traduits, présentés et annotés par Laurence Harf-Lancner. Texte édité par Karl Warnke, Paris, Librairie générale française (Le livre de poche, 4523, coll. « Lettres gothiques ».

Narbonnais (1965), *Les Narbonnais,* Chanson de geste, publiée pour la première fois Hermann Suchier, tome premier, New York/Londres, Johnson Reprint Co. [Paris, Didot, 1898].

PAÏEN DE MAISIÈRES (1911), *La damoisele a la mule* (*La mule sanz frain)*, conte en vers du cycle arthurien, nouvelle édition critique [...] par Boleslas Orłowski, Paris, Champion.

Prise (1967), *Prise d'Orange*, Chanson de geste de la fin du XII^e siècle, éditée d'après la rédaction AE avec introduction, notes et glossaire par Claude Régnier, Paris, Klincksieck.

Proverbes au vilain (1925), *Proverbes au vilain antérieurs au XV^e siècle*, éd. par Joseph Morawski, Paris, Champion, coll. « Classiques Français du Moyen Âge ».

RAOUL DE HODENC (1984), Timmel Mihm Madelyn, *The Songe d'Enfer of Raoul de Houdenc*, An Edition Based on All the Extant Manuscripts, Tübingen, Niemeyer.

RAOUL DE HOUDENC (1983), *Le roman des eles - The anonymous Ordene Chevalerie*, éd. par Keith Busby, Amsterdam, Philadelphia, J. Benjamins.

Richars li Biaus (1983), *Richars li Biaus, Roman du XIII^e siècle*, édité par Anthony J. Holden, Paris, Champion, coll. « Les classiques français du Moyen Âge ».

Roman de Thèbes (1890), *Le roman de Thèbes*, publié d'après tous les manuscrits par Léopold Constans, t. I, Paris, Didot.

SORDELLO (1954), *Le poesie*, nouvelle édition critique avec étude introductive, traductions, notes et glossaire sous la direction de Marco Boni, Bologne, Palmaverde.

VIRGILE (2013), *Énéide Aeneis*, chants I-VI, texte établi par Jacques Perret, introduction, traduction et notes par Paul Veyne, Paris, Les belles lettres, coll. « Classiques en poche ».

Bibliographie secondaire

ARBUSOW Leonid (1948), *Colores Rhetorici. Eine Auswahl rhetorischer Figuren und Gemeinplätze als Hilfsmittel für akademische Übungen an mittelalterlichen Texten*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

BADEL Pierre-Yves (1975), « Rhétorique et polémique dans les prologues de romans au Moyen Âge », *Littérature*, n° 20, p. 81-94.

BAUMGARTNER Emmanuèle & HARF Laurence (2002), *Seuils de l'œuvre dans la littérature médiévale*, 2 volumes, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle.

BAUMGARTNER Emmanuèle (1984), « Texte de prologue et statut du texte », dans *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin. Actes du 9^e Congrès international de la Société Rencesvals*, Modène, Mucchi, p. 465-473.

BOUTET Dominique (1993), *La chanson de geste. Formes et significations d'une écriture épique au Moyen âge*, Paris, PUF.

BOUTET Dominique (2019), *L'Épique au Moyen Âge. D'une poétique de l'Histoire à l'historiographie*, Paris, Champion, coll. » Essais sur le Moyen Âge ».

BRAET Herman (1975), *Le songe dans la chanson de geste au XII^e siècle*, Ghent, Blandijnberg, coll. « Romanica Gandensia ».

BRATU Cristian (2015), « Prologues as "Locus Auctoris" in Historical Narratives: An Overview from Antiquity to the Middle Ages », *Mediaevistik*, vol. 28, p. 47-65.

CERQUIGLINI Bernard (1981), *La parole médiévale. Discours, syntaxe, texte,* Paris, Minuit, coll. « Propositions ».

CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline (2020), « Armes et amours. Forme mémorielle et récriture du Moyen Âge à la Renaissance », dans Todd Reeser & David LaGuardia (dir.), *Théories critiques et littérature de la Renaissance. Mélanges offerts à Lawrence Kritzman*, Paris, Garnier, p. 313-326.

CONTE Gian Biagio (1974), *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Turin, Einaudi.

CROIZY-NAQUET Catherine (2001), « Prologues et épilogues dans quelques textes historiques du XIII^e siècle », *Prologues et épilogues dans la littérature du Moyen Âge* (*Bien dire et bien aprandre*, n° 19), p. 77-90.

CURTIUS Ernst Robert (1986), *La littérature européenne et le Moyen-Age latin*, traduit de l'allemand par Jean Bréjoux, 2 volumes, Paris, Presses universitaires de Franc (éd. originale 1948).

DAMIAN-GRINT Peter (1999), T*he New Historians of the Twelfth-century Renaissance: Inventing Vernacular Authority*, Boydell, Woodbridge.

DRAGONETTI Roger (1960), La *technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise, Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Brugge, De Tempel.

FARAL Edmond (1971), *Les arts poétiques du XII*e et *XIII*e *siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire au moyen âge*, Paris, Champion (1re éd. 1923).

GALLAIS Pierre (1964, 1970), « Recherches sur la mentalité des romanciers français du Moyen Âge », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 7, 1964 p. 479-493 et n° 13, 1970, p. 333-347.

GRESTI Paolo (2018), « Esperienze di un traduttore dell'*Entrée d'Espagne* », *Francigena*, n° 4, p. 55-62.

GROSSEL Marie-Geneviève (2001), « Prologues et épilogues dans les 'Miracles Notre Dame' de Gautier de Coinci », dans *Prologues et épilogues dans la littérature du Moyen Âge* (*Bien dire et bien aprandre*, n° 19), p. 111-122.

GSTEIGER Manfred (1959), « Note sur les préambules des chansons de geste », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 2, p. 213-220.

HUNT Tony (1970), « The rhetorical background to the Arthurian prologue: tradition and the old French vernacular prologues », *Forum for modern language studies*, 6, p. 1-23 (réimpr. dans *Arthurian romance*, Seven essays, éd. par Douglas David Roy Owen, Scottish Academic Press, Edinburgh, 1970, p. 1-23).

HUNT Tony (1972), « Tradition and originality in the prologues of Chrétien de Troyes », *Forum for Modern Languages Studies*, n° 8, p. 320-344.

HUNT Tony (1994), « Chrétien's Prologue reconsidered », dans *Conjunctures: Medieval Studies in Honor of Douglas Kelly*, éd. par Keith Busby & Norris J. Lacy, Amsterdam, Rodolph, p. 153-168.

JUNG Marc-René (1971), *Étude sur le poème allégorique en France au Moyen Age*, Berne, Francke.

KIBLER, William W. (1984), La « chanson d'aventures », dans *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin. Actes du 9e Congrès international de la Société Rencesvals*, Modena, Mucchi, p. 509-515.

KÖHLER Erich (1974), *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois : études sur la forme des plus anciens poèmes d'Arthur et du Graal*, traduit de l'Allemand par Eliane Kaufholz, préface de Jacques Le Goff, Paris, Gallimard.

LAGORGETTE, Dominique (2001) « Prologues et épilogues dans quelques recueils de récits brefs en moyen français », dans *Prologues et épilogues dans la littérature du Moyen Âge* (*Bien dire et bien aprandre*, n° 19), p. 139-147.

LIMENTANI Alberto (1977), *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*, Turin, Einaudi.

LOSSE Deborah N. (1994), *Sampling the Book: Renaissance Prologues and the French Conteurs*, Lewisburg/Londres/Toronto, Becknell University Press, Associated University Presses.

MARCHELLO-NIZIA Christiane (1984), « L'historien et son prologue : forme littéraire et stratégie discursive », dans Daniel Poirion (dir.), *La Chronique et l'histoire au Moyen Âge : colloque des 24 et 25 mai 1982*, Paris, s.n., p. 13-25.

MARTIN Jean-Pierre (1987), « Sur les prologues des chansons de geste : structures rhétoriques et fonctions discursives », *Le Moyen Âge*, n° 93, p. 185-201.

MARTIN Jean-Pierre (2000), « Sur trois modèles de prologues médiévaux : le statut du texte littéraire », dans Anne Chamayou (éd.), *Éloge de l'adresse*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Cahiers scientifiques de l'Université d'Artois », p. 27-44.

MARTIN Jean-Pierre (2017), *Les motifs dans la chanson de geste. Définition et utilisation (Discours de l'épopée médiévale 1)*, Paris, Champion.

MENEGALDO Silvère (2001), « Quand le narrateur est amoureux : prologues et épilogues « lyriques » dans le roman de chevalerie en vers aux XIIe et XIIIe siècles », *Prologues et épilogues dans la littérature du Moyen Âge* (*Bien dire et bien aprandre*, n° 19), p. 149-165.

MENEGALDO Silvère (2009), « Adenet le Roi tel qu'en ses prologues », CRMH - *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, n° 18, p. 309-328.

MENGALDO Pier Vincenzo (2015), « Allusione e intertestualità : qualche esempio », *Strumenti critici*, vol. XXX, n° 3, p. 381-404.

MENGALDO Pier Vincenzo (2018), « Intertestualità e tópoi », dans Id., *Com'è la poesia*, Rome, Carocci, p. 95-109.

MORAN Patrick (2012), « Le texte médiéval existe-t-il ? Mouvance et identité textuelle dans les fictions du XIII[e] siècle », dans Cécile Le Cornec, Anne Rochebouet & Anne Salamon (éds), *Le Texte médiéval. De la variante à la recréation*, Paris, PUPS, p. 13-25.

MORAN, Patrick (2018), « Genres médiévaux et genres médiévistes : l'exemple des termes *chanson de geste* et *épopée* », *Romania,* tome 136, p. 38-60.

MORATO Nicola (2021), « *Armi & amori nella tradizione del testo. Da Chrétien de Troyes al* Roman de Guiron », *Critica del testo*, n° XXIV / 2, p. 9-30.

OLLIER Marie-Louise (1974), « The author in the text: the prologues of Chrétien de Troyes », *Yale French studies*, n° 51, p. 26-41.

PASQUALI Giorgio (1994), *Arte allusiva*, dans *Pagine stravaganti di un filologo*, Vol. II. *Terze pagine stravaganti. Stravaganze quarte e supreme*, Carlo Ferdinando Russo (éd.), Florence.

PAYEN Jean Charles (1984), *Littérature française. 1. Le Moyen Age*, Paris, Arthaud.

PERON Gianfelice (1979), « Continuità retorica e innovazione poetica nel prologo dei romanzi francesi medievali », dans *Retorica e poetica : atti del 3. Convegno italo-tedesco : Bressanone,* Daniela Goldin (éd.), Gianfranco Folena (préface), Padoue, Liviana, p. 181-215 coll. « Quaderni del Circolo Filologico Linguistico Padovano ».

PERON Gianfelice (1981), « L'élaboration rhétorique du prologue dans les chansons de geste », dans VIII *Congreso de la Société Rencesvals (Pamplona - Santiago de Compostela, 15-25 agosto 1978),* Pampelune, Institución Principe de Viana, p. 393-397 (cité aussi par Menegaldo 2009 avec l'attribution erronée à M. Bensi).

PETIT Aimé (2001), « Prologues du *Roman de Thèbes* », dans *Prologues et épilogues dans la littérature du Moyen Âge (Bien dire et bien aprandre,* n° 19), p. 201-211.

RONCAGLIA Aurelio (1974), « L'Arioste et la poésie chevaleresque française », *Notiziario culturale italiano*, Parigi, Istituto Italiano di Cultura, XV, 3, p. 59-67.

ROSSI Luciano (1991), « L'œuvre de Jean Bodel et le renouveau des littératures romanes », *Romania*, tome CXII, p. 313-360.

RYCHNER Jean (199), *La chanson de geste : essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz.

SCHULTZ James A. (1984), « Classical Rhetoric, Medieval Poetics, and the Medieval Vernacular Prologue », *Speculum*, vol. 59, n° 1, p. 1-15.

SEGRE Cesare (1984), « Quello che Bachtin non ha detto. Le origini medievali del romanzo », dans *ID., Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Turin, Einaudi.

SEGRE Cesare (1985), *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Turin, Einaudi.

STANESCO Michel (2002), *D'armes & d'amours. Études de littérature arthurienne*, Orléans, Paradigme.

SUARD François (1994), *Chanson de geste et tradition épique en France au Moyen Âge*, Caen, Paradigme.

SUARD François (2018), « À propos d'un article récent : "genres médiévaux et genres médiévistes : l'exemple des termes "chanson de geste" et "épopée"" », *Romania,* tome 136, p. 372-382.

WEINREICH Uriel (1953), *Languages in Contact: Problems and findings*, Préface de André Martinet, New York, Linguistic Circle of New York ; The Hague, Mouton.

ZIMMERMANN (2001), *Auctor et auctoritas : invention et conformisme dans l'écriture médiévale*, actes du colloque tenu à l'Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 14-16 juin 1999, réunis sous la direction de Michel Zimmermann, Paris, École des chartes.

ZINK Michel (1979), *Roman rose et rose rouge*. Le Roman de la Rose *ou de* Guillaume de Dole *de Jean Renart*, Paris, Nizet.

ZINK Michel (1985), *La subjectivité littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, p. 32-35.

ZUMTHOR Paul (2000), *Essai de poétique médiévale*, avec une préface de Michel Zink et un texte inédit de Paul Zumthor, Paris, Éditions du Seuil (1re éd. 1971).