

Dorota Pudo
Université Jagellonne
de Cracovie

ÉVOLUTION DU
PERSONNAGE ÉPIQUE
MÉDIÉVAL SUR L'EXEMPLE
DE QUELQUES TEXTES
CONSACRÉS À GUILLAUME
D'ORANGE ET À HUON DE
BORDEAUX

Le moyen âge est une longue époque, et cela même si nous limitons notre champ de recherche à une partie de cette période seulement, à savoir celle qui voit la littérature en vieux français déjà en pleine floraison : le moyen âge « classique » (le XII^e et le XIII^e s.) et tardif (le XIV^e et le XV^e s.). Sur l'espace de quatre siècles, beaucoup de phénomènes littéraires ont eu le temps de naître, évoluer et disparaître dans l'oubli des époques à venir ; d'autres, en passant de leur état primitif vers des formes de plus en plus modernes et éclectiques, ont su se faire une place durable dans la culture universelle. La littérature épique de la France médiévale nous semble appartenir à cette dernière catégorie. Sa résistance au temps nous paraît considérable même si, peu intéressée aux spéculations concernant son existence pendant les « siècles muets » qui ne nous laissent pas de témoins écrits, nous bornons la portée de nos remarques à la période délimitée ci-dessus.

Ce genre littéraire a subi certains changements considérables déjà au cours des XII^e et XIII^e s. ; au niveau formel, les laisses se sont généralement allongées avec le temps, et les procédés typiques de l'épopée de l'âge d'or (parallélismes, similarités, reprises) se sont faits moins fréquents.¹ Quant au contenu, à cause de l'assimilation de certains thèmes romanesques, l'épopée du XIII^e s. s'est ouverte davantage sur le monde de l'amour, de l'aventure et du merveilleux féérique. Le moyen âge tardif a apporté d'autres modifications : les derniers siècles de cette époque ont vu des remaniements en alexandrins de certaines chansons, ainsi que leurs « mises en prose ». Surtout dans le deuxième cas, la modification formelle (prose au lieu du vers, chapitres et paragraphes pour les laisses...) peut paraître plus importante que celle concernant le fond, surtout à en croire les remanieurs qui affirment translater seulement leurs sources

¹ Pour plus de renseignements sur l'évolution du côté formel de la chanson de geste, cf. le livre de J. Rychner, *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz, 1955, ou plus récemment : D. Boutet, *La chanson de geste. Forme et signification d'une écriture épique au Moyen Age*, Paris, PUF, 1993.

en un langage plus moderne. Il faut se lancer dans la lecture – d'habitude assez longue, et parfois quelque peu monotone – pour savoir si, ou à quel point, ces déclarations sont vraies, et pour estimer l'étendue des changements provoqués par le nouvel horizon d'idées qui est celui du XV^e siècle.

Evidemment, une comparaison complète entre diverses versions d'un texte épique, ou entre une chanson de geste et sa mise en prose, sortirait du cadre de cet article, et elle a déjà été faite, au moins partiellement, pour certains textes.² Pour pouvoir saisir quelque chose de l'évolution de ce genre littéraire médiéval, nous nous sommes donc proposé de nous concentrer sur un seul aspect, essentiel il est vrai pour toute littérature narrative : le personnage. Comme exemples, et objets immédiats de nos analyses, nous avons choisi deux héros épiques. Il s'agit d'abord de Guillaume d'Orange, personnage central du cycle de Garin de Montglane, avec Roland un des deux héros les plus illustres du moyen âge classique, mais un peu oublié par les époques suivantes. Pour montrer son évolution, nous utiliserons la mise en prose du cycle, intitulée le *Roman de Guillaume d'Orange* et qui date du XV^e s.³, ainsi que la plupart des treize chansons qu'elle adapte (XII^e et XIII^e s.)⁴. Evidemment, vu les dimensions de ces textes, nous ferons référence seulement aux fragments qui nous paraîtront intéressants du point de vue de notre sujet. Le second héros qui fera objet de notre analyse sera Huon de Bordeaux, personnage de création tardive (XIII^e s.), mais qui connaîtra une popularité croissante qui, grâce aux imprimés, atteindra l'époque romantique. Ici également, nous nous rapporterons à l'épopée originale (ou la première connue) dont il est héros éponyme⁵, et à sa mise en prose du XV^e s.⁶ Nous croyons que ce choix, rien moins que

² Cependant, il faut constater que le sujet des mises en prose n'a pas trop attiré les critiques. Pour le commentaire de la majorité de ces textes, il faut s'en tenir au livre de G. Doutrepoint, *Les mises en prose des Epopées et des Romans chevaleresques du XIV^e au XVI^e siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1939. Une revue des ouvrages et articles consacrés à cette thématique est accessible : C. Thiry, Les Mises en prose épiques, dans : N. Henrard (éd.), *Cinquante ans d'études épiques. Actes du Colloque anniversaire de la Société Rencesvals (Liège, 19–20 août 2005)*, Genève, Droz, 2008, pp. 353–364. Pourtant, *Le Roman de Guillaume d'Orange* a eu le privilège de se voir consacrer une étude très complexe, à laquelle nous ferons souvent référence par la suite : F. Suard, *Guillaume d'Orange. Etude du roman en prose*, Paris, Champion, 1979.

³ *Le Roman de Guillaume d'Orange, Tome I*, éd. par M. Tyssens, N. Henrard et L. Gemenne, Paris, Champion, 2000 ; *Le Roman de Guillaume d'Orange, Tome II*, éd. par M. Tyssens, N. Henrard et L. Gemenne, Paris, Champion, 2006.

⁴ Voici les chansons qui seront citées dans cet article (avec les éditions qui ont servi de base à notre lecture), dans l'ordre selon la chronologie des événements fictifs : *Les Enfances Guillaume*, éd. par P. Henry, Paris, Firmin-Didot, 1935 ; *Le Couronnement de Louis*, éd. par E. Langlois, Paris, Firmin-Didot, 1888 ; *Le Charroi de Nîmes*, éd. par J.L. Perrier, Paris, Champion, 1966 ; *La Prise d'Orange*, éd. par C. Régnier, Paris, Klincksieck, 1977 ; *Le Siège de Barbastre*, éd. par J.L. Perrier, Paris, Champion, 1926 ; *Les Enfances Vivien*, éd. par C. Wahlund et H. von Feilitzen, Uppsala / Paris, 1895 ; *Aliscans*, éd. par C. Régnier, 2 tomes, Paris, Champion, 1990 ; *La Bataille Loquifer*, éd. par M. Barnett, Oxford, Blackwell, 1975 ; *Les deux rédactions en vers du Moniage Guillaume*, éd. par W. Cloetta, Paris, Firmin-Didot, 1906. Les autres chansons mises en prose dans le *Roman* sont : *Aimeri de Narbonne*, *Les Narbonnais*, *Le Chevalerie Vivien*, *Le Moniage Renouart*.

⁵ *Huon de Bordeaux*, éd. par P. Ruelle, Bruxelles-Paris, Presses Univ. de Bruxelles / PUF, 1960.

⁶ *Le Huon de Bordeaux en prose du XV^e siècle*, éd. par M. Raby, New York / Washington, D.C./Baltimore / Boston / Bern / Frankfurt am Main / Berlin / Vienna / Paris, Peter Lang, 1998.

représentatif de l'ensemble des héros épiques, grâce à sa diversité nous permettra quand même de procéder, toute proportion gardée, à certaines généralisations.

Premièrement, nous aimerions nous occuper de Guillaume, en saisissant un à un ses traits principaux qui, selon nous, ont provoqué les plus grandes modifications dans le remaniement du XV^e siècle. Une de qualités majeures, attribuable à Guillaume dès les chansons les plus anciennes du cycle, est liée aux mobiles typiques de toute son activité. La chanson qui les montre le mieux c'est peut-être le *Couronnement de Louis*. Nous y voyons le héros en train de défendre les deux valeurs qui lui resteront toujours les plus chères : la chrétienté et le pouvoir royal. Comme le formule Micheline de Combarieu du Grès, « l'ensemble de son action présente deux axes essentiels : la lutte contre les musulmans et la défense du faible et pusillanime roi / empereur Louis ». ⁷ Surtout le premier « axe » nous semble bien à sa place parmi les occupations préférées d'un héros épique : en effet, la lutte contre les païens est l'un des ressorts thématiques principaux de l'épopée médiévale. Inspirée peut-être par les croisades du XII^e s. ⁸, la guerre entre religions est le théâtre de scènes célèbres telles que la mort de Roland, celle de Vivien, ou encore la prise de Narbonne, de Nîmes, d'Orange... Le problème de la royauté est également un des plus caractéristiques du genre, mais il est plus compliqué : différentes chansons mettent en scène tantôt un vassal fidèle et un roi juste, tantôt un conflit causé soit par un feudataire trop fier et brutal, soit par l'insuffisance du monarque. Champion de la foi, Guillaume est donc un héros typique de l'épopée, tandis que sa fidélité au trône, inébranlable malgré les ingratitude de Louis, lui confère, ainsi qu'à tout son cycle, un certain trait propre, sans qu'il soit vraiment original en soi. Nous ne connaissons pas les sources psychologiques de l'importance de ces deux motivations pour Guillaume : elles sont données telles quelles, d'ailleurs leur omniprésence dans l'univers épique rend toute explication superflue. Elles ne sont jamais concurrencées par aucune autre motivation : même au début du *Charroi de Nîmes*, quand le héros oublié par le roi ingrat cède à un mouvement de colère, il ne fait au fond que confirmer son système des valeurs. Non seulement, en plein milieu de la querelle, il s'efforce de prouver sa loyauté en refusant de se tailler un fief dans le domaine royal, mais encore, sur l'instigation de Bertran, il en profite pour attaquer les Sarrasins. S'il est donc question ici d'un intérêt personnel du héros, les méthodes qu'il choisit pour le poursuivre s'harmonisent avec ses enjeux habituels. La même chose pourrait être dite de la prise d'Orange : si le prétexte ne relève pas des deux valeurs que nous avons discernées (Guillaume s'ennuie, puis il est poussé par la curiosité), il ne s'y oppose pas non plus.

La situation n'est plus la même dans la mise en prose. Il faut dire tout de suite que Guillaume n'y perd rien de son caractère du champion de la foi et de la royauté, ce qui relève tout simplement du fait que la plupart de ses hauts faits épiques sont retenus par le prosateur. Cependant, comme celui-ci réserve à l'amour une place beaucoup plus importante que ne le faisaient les poètes épiques, Guillaume acquiert une nouvelle

⁷ M. de Combarieu du Grès, *L'idéal humain et l'expérience morale chez les héros des chansons de geste des origines à 1250*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1979, p. 197.

⁸ Telle est l'opinion de D. Boutet, cf. : *Le cycle de Guillaume d'Orange*, choix, traduction, présentation et notes de D. Boutet, Paris, Librairie Générale Française, 1996, introduction, pp. 5-6.

source de motivation, plus personnelle. Ce fait confère au héros une certaine autonomie, ses actions cessent d'être compréhensibles d'elles-mêmes, et il devient capable de vivre des conflits intérieurs. Quant il promet au légat du pape de venir lutter contre Corbault, sa mère trouve un moyen de lui faire presque abandonner ce dessein : elle lui rappelle son projet antérieur d'aller chercher Orable à Orange. Voici ce qui se passe alors dans l'âme du héros :

Dieux ! comme fut Guillaume en pencee merancolieuse de sa mere, la contesse, qui ses amours lui amenteust ! Il fut au cueur feru d'un desir si ardemment que sans faillir il feust demoure, n'eust esté loyaulté, qui le sien cueur amounesta de tenir la promesse qu'il avoit faicte d'aller avecques les ambaxateurs du Pere saint.

XXIX, 6⁹

Evidemment, la « loyauté » vaincra, mais le dilemme est là et pour faire gagner la lutte intérieure au devoir, il faudra désormais un argument : la promesse donnée.

Un autre trait qui distingue en quelque sorte Guillaume dans le cycle épique est sa force physique, qui va de pair avec une certaine brutalité de caractère. S'emportant contre le traître dans le *Couronnement de Louis*, il le tue d'un coup de poing sans réfléchir. Oublié par le roi ingrat dans le *Charroi de Nîmes*, il le menace et l'insulte violemment avant de trouver une solution qui va le satisfaire. Dans le *Moniage Guillaume*, il se fait haïr par les moines qui complotent sa mort, indignement il est vrai, mais il a travaillé pour sa réputation : il imposait aux hommes de Dieu un grand train de vie et n'hésitait pas à frapper ceux qui prétendaient lui résister. Cette manière de se comporter est d'ailleurs propre aux personnages épiques en général, pour ne citer qu'Aymeri ou Hernault comme exemples. Selon François Suard, « une des conséquences du projet épique – *canter de geste* – est en effet de placer tous les personnages sous le signe de l'hyperbole », ce qui pousse les jongleurs à rendre leurs héros démesurés d'emblée.¹⁰ Une certaine atténuation de cette brutalité est donc à attendre de la part du remanieur, qui n'est pas forcément intéressé par le même projet. En effet, comme le formule encore Suard, « à la démesure, élément structurel du texte épique plutôt que choix idéologique, le romancier substitue le pouvoir de la *mesure*. »¹¹ Pour ne pas avoir à accepter cette conclusion sur parole, nous pouvons citer en guise d'exemples les correspondants dérimés des situations mentionnées ci-dessus. Quand au *Couronnement de Louis*, le premier épisode avec la colère de Guillaume est supprimé complètement, mais dans son double – la guerre contre les traîtres qui ont exilé Louis après la mort de son illustre père – le héros tue leur chef non en cédant à un mouvement de colère, mais dans le cadre d'un projet délibéré d'avance, et avec son épée et non d'un coup de poing. Voici comment, plus tard, il s'y prend pour reprocher au roi son ingratitude :

⁹ Pour localiser les fragments du texte, dans le cas du *Roman de Guillaume* la numérotation des chapitres et des paragraphes nous a semblé plus pratique que la foliotation. En revanche, puisque le *Huon* en prose ne possède ni paragraphes, ni même chapitres numérotés, c'est précisément la foliotation que nous utiliserons pour indiquer la place des endroits cités dans le texte.

¹⁰ F. Suard, *op. cit.*, p. 515.

¹¹ *Ibidem*.

Et celui qui octeïst Hernaïz, le filz au duc de Normendie, sire, fet-il, avra il rien aussi bien comme les autres ? Sera ainssy sa peine pardue sans recompensacion aulcune ? Saichiés que je ne le dy mie par reproche ou envie de bien ou courtoysie que aiés faicte a nul de mes freres, mais seulement affin que de moi soiés souvenant quant a chascun avrés fait vos largesses.

XXXII, 13

Non seulement il n'est brutal à aucun moment, il semble presque se justifier ! Finalement, s'il paraît toujours un peu mal placé dans le monastère, il n'utilise jamais la force physique pour convaincre les moines à lui obéir.

D'ailleurs, ce guerrier quelquefois un peu incivil des chansons de geste, se servait pour lutter surtout de sa force, qu'il s'agisse d'une vraie guerre ou de quelque assommade spontanée. Le protagoniste du roman en prose, au contraire, utilise également des stratagèmes, et il se fait fort non seulement du pouvoir de son invincible bras, mais aussi de la subtilité de sa pensée. C'est, entre autres, dans ce sens que vont les modifications – d'ailleurs singulièrement abondantes – que le prosateur introduit dans sa version du *Charroi de Nîmes*. Dans la chanson, Guillaume – malgré l'insuffisance de ses forces face à celles des Sarrasins – part avec l'intention de prendre la ville conventionnellement, par assaut. C'est la rencontre de vilains avec leur charroi qui fait inventer la ruse à un de ses compagnons. Or le remaniement montre Guillaume qui demande d'emblée au roi de petites forces, pour ne pas sembler suspect à ceux de la ville, qu'il a déjà décidé de surprendre par la manière que l'on sait, et sans que personne ait eu besoin de le lui souffler. Ce changement va de pair avec une certaine prédilection du remanieur pour la ruse en général, et démontre surtout la nouveauté de la conception qu'il se fait de la guerre par rapport aux conflits littéraires d'antan. Néanmoins ce trait reste important pour le personnage – surtout celui du guerrier – puisqu'il le rend plus compliqué, et s'harmonise très bien avec la brutalité amoindrie du héros : un être qui planifie, qui invente des stratagèmes, et qui agit ensuite selon son projet, est en même temps moins susceptible de briser des crânes d'un coup de poing dans un accès de colère.

Il faut dire que l'atténuation de la violence du héros, s'ajoutant à son caractère plus rusé, ne sont pas les modifications uniques éloignant le Guillaume du XV^e siècle de son ancêtre épique. Le changement peut-être le plus profond que nous lui voyons est lié à une place plus importante que le remanieur réserve à la problématique de l'amour. Ce thème, au XII^e siècle, était un des indices génériques, permettant de distinguer presque infailliblement entre le roman et l'épopée. Le premier en a fait un de ses centres d'intérêt préférés, procédant à une véritable étude psychologique du phénomène, tandis que le chant épique – littérature plus primitive et plus masculine – a privilégié surtout la guerre contre les infidèles et les conflits féodaux.¹² Une des conséquences logiques de ce choix de sujets est l'utilisation de moyens littéraires censés les rendre le mieux.

¹² Evidemment, la situation décrite ici est un état de choses idéal ; la pratique littéraire réelle tend à faire la fusion des deux genres, surtout en faisant imiter à l'épopée certains traits caractéristiques du roman, dont inévitablement son intérêt pour l'amour. Quant au cycle de Guillaume, une chanson particulièrement imprégnée de cette thématique est le *Siège de Barbastre*, que nous n'analyserons pas dans notre texte parce que Guillaume n'en est pas le héros. Cependant, quoique les amours des protagonistes y jouent un grand rôle dans le déclenchement des péripéties, leurs sentiments ne sont pas décrits et la dynamique de l'amour n'est pas la même que dans le roman courtois.

Ainsi les romanciers, par exemple Chrétien de Troyes, ne se lassent jamais de monologues intérieurs, de dialogues amoureux ou d'analyses émotionnelles où les états d'âme ou traits de caractère apparaissent souvent sous forme de personnifications.¹³ Tous ces moyens, et beaucoup d'autres, servent à dessiner aux personnages une histoire intérieure, parfois plus au moins explicite – comme dans le cas des dilemmes amoureux de *Soredamors* – et parfois plus symbolique, comme la folie et la rédemption d'Yvain, où, sous les aventures du héros et ses réactions face à celles-ci, nous lisons l'histoire d'une crise identitaire. Au contraire les *gesta*, ou hauts faits, qui sont célébrés dans l'épopée, se déroulent dans la sphère des événements extérieurs, et par conséquent la construction des personnages épiques peut rester concentrée presque entièrement sur leurs actes. Parfois ils deviennent tellement figés dans leurs rôles de guerriers ou de grands seigneurs que, quoique représentatifs de leur caste, il manque de traits personnels jusqu'au portrait physique le plus sommaire. Ils ont tendance à incarner des attitudes, des idées, des types humains, et pour cela ils sont pour la plupart assez stéréotypés. Guillaume d'Orange ne fait pas exception ici. Les deux choses qui le distinguent dans son individualité sont son nez trop court et son rire caractéristique ; sa fidélité au trône ou sa force extraordinaire n'étant que des traits fréquents chez un certain type littéraire de guerrier, et il les partage avec beaucoup d'autres personnages.

Le roman en prose ne se contente plus d'avoir un personnage d'un certain type – il cherche à l'individualiser, tant soit peu pour ne pas défigurer complètement le modèle épique, un peu cru. Son moyen le plus sûr de le faire est d'ouvrir Guillaume vers d'autres champs de l'activité humaine que ceux qui le définissaient dans le cycle. Une de ces activités, et celle qui coûte au héros presque autant d'énergie que les Sarrasins, est l'amour. Il ne s'agit pas de dire que dans l'épopée, Guillaume n'était pas amoureux. *La Prise d'Orange* nous le dépeint en train de conquérir une femme (et sa ville) ; dans *Aliscans*, nous le voyons aux côtés de son admirable épouse qui sait le consoler et l'encourager au combat ; la chanson postérieure des *Enfances Guillaume* dessine le prologue de l'union du héros avec la belle Sarrasine. Or le jongleur ne s'intéresse que très peu au cœur du protagoniste. A deux reprises, dans *la Prise d'Orange* et dans les *Enfances*, le héros tombe amoureux à peu près de la même manière, qui est très conventionnelle, et qui consiste à se laisser convaincre de la beauté d'une dame inconnue à un héraut de fortune – prisonnier évadé ou messager sarrasin. Or dans les deux cas on dirait plutôt qu'il s'agit d'un tremplin pour relancer l'action que de certains événements dans les cœurs de nos protagonistes. Les péripéties – dans *la Prise d'Orange* un peu burlesques, dans les *Enfances* classiques du schéma initial d'un cycle, tel l'adoubement du héros – s'organisent autour de ces structures narratives fondamentales que sont les personnages, et leur amour devient tout simplement un des ressorts de l'action. Il est à noter que le fait d'éprouver cette émotion ne change pas les caractéristiques fondamentales de Guillaume : même lors de son équipée à Orange,

¹³ A propos de la présence (qui s'avère être une absence) dans l'épopée des techniques citées ci-dessus, M. de Combarieu du Grès constate : « L'épopée ignore à peu près ces procédés littéraires qui ont essentiellement pour but de nous éclairer sur les personnages. Par contre, elle a recours à la description des gestes et parfois, mais plus rarement, à la parole publiquement articulée pour nous les faire connaître. » (*op. cit.*, p. 242).

malgré ses objectifs émotionnels, il reste toujours le guerrier, sans jamais devenir le type littéraire de l'amoureux.

Le remanieur tire un parti plus grand de ces épisodes amoureux, qu'il se plaît d'ailleurs à amplifier à l'infini : Guillaume se rend déguisé à Orange deux fois au lieu d'une seule, il se souvient d'Orable avant de partir au secours du pape et puis de Louis, sa nuit de noces est décrite. Le dérivé fait de Guillaume un être sensible, et il décrit ses sentiments beaucoup plus généreusement que ne le faisait son modèle.

Quant Guillaume entend Archillant qui ainsi luy blasonna la beaulté d'Orable, la fille Desrammé, le cueur lui esleva en son ventre lors, et lui mua le sang par fine amour, qui lors en ung moement soudainement le desvoia...

XIX, 13

Vient ensuite son dialogue avec Archillant – qui dans la version en vers était l'unique indice de la naissance de son amour – et que le prosateur rend beaucoup plus galant et orné qu'il n'était dans l'épopée. Mais plus encore qu'il ne cherche à nous découvrir l'âme de son héros, il semble tenir à le rendre plus compliqué en tant que personnage, à lui faire remplir plusieurs fonctions au lieu d'une seule. Pour prouver la véracité de cette constatation, il suffit de citer la rubrique d'un chapitre ajouté par le romancier, lors de la première équipée du héros à Orange (qui n'existe pas dans le modèle épique) :

Comment Guillaume, le filz Aymery et Orable, la fille Desramés, affierent l'un l'autre a Oreng la grant en parlant d'amours et de joye.

XXV, rubrique

Suit tout un chapitre de douces paroles et caresses, prouvant très bien que Guillaume, sans perdre ses caractéristiques de guerrier indomptable, est devenu également un galant homme, qui sait se comporter dans la chambre des dames sans nulle maladresse et d'une manière assez raffinée pour y intéresser les lecteurs. Ce nouveau trait du personnage est d'ailleurs maintenu également dans des situations qui ne concernent pas directement l'amour. Ainsi, quand – lors du combat contre le géant Corbault – celui-ci propose à Guillaume sa sœur Matrosne s'il abandonne le combat, le héros loue devant lui Orable d'une manière très courtoise (XXX, 9). Plus tard, quand il va secourir Louis à son tour, il maudit sa mauvaise destinée en ces termes :

Haÿ ! vrai Dieux, fet il, comme est cellui en grant peine qui traveillie pour aultruy ! Ja suy je amoureux de la plus belle du monde, et avoie vers elle envoyé la faire certaine d'un voyage, lequel je avoie entrepris, après lequel elle devoit ouÿr nouvelle de moy, et ores m'est survenu ung empeschement sy grant par quoy je ne puis tenir ma promesse, dont trop suy en mon cueur desplaisant. Sy saichent la belle et Amours que je n'en puis mais, car loyauté et bonne foy me pressent de eschever et mettre a excecution ce dernier voyage et veoir ceulx qui empeschement voudront mettre que Louyz, le filz du noble empereur ne soit roy, comme si sera il, sy m'aïst Dieux, puis que du Pere saint ay la commission.

XXXI, 6

Comme en témoigne ce fragment, ce nouveau rôle du héros – celui de l'amoureux – pousse le remanieur à utiliser également des moyens formels qu'il n'a pas trouvés dans son modèle, et qui se prêtent à illustrer les angoisses d'un amant. Ainsi, cette plainte élégante est un monologue intérieur – technique rare dans la chanson de geste, et « Amours » personnifié (voire déifié, car il peut s'agir du compagnon de Vénus) a été

emprunté au roman courtois. Il est d'ailleurs aisé de remarquer que, si Guillaume a tendance à devenir singulièrement loquace en ce qui touche à ses amours, ce n'est pas l'unique domaine qui le pousse à développer des monologues dignes presque d'un homme de cour. Non content de faire de lui un amant bien plus galant que son modèle, le remanieur lui prête à plusieurs occasions des discours à prétention – le mot n'est pas exagéré – philosophique. Le voici qui, tel un sage, sermonne Archillant dans le fragment mettant en prose les *Enfances Vivien* (où évidemment aucun passage comparable ne saurait être trouvé) :

Mais laisses ton argu et ne pences point a ta mort ne a ta vie, car tu ne tiens ne l'un ne l'autre en ta main, ains soies assure que tu morras et que par le pont que passent ceulx qui de ce monde vont en l'autre te covendra passer sans remede. Le temps vient et se abraige selon les ans ; le jour, tu ne le peulx savoir ; l'eure est soubdainne avecques le coup, si que tu ne peux la mort eschapper.

LX, 9

Non seulement notre héros sait parler tendrement à (ou de) sa bien-aimée, mais aussi il a ses propres convictions en ce qui concerne le rôle du destin dans la vie humaine et il sait les exprimer à l'aide d'une rhétorique admirable, où foisonnent des métaphores conventionnelles mais bien choisies. Or ce qu'il dit, et sa façon de le formuler, n'ont rien d'original en comparaison avec les convictions des autres personnages de ce même *Roman* – beaucoup d'entre eux sont sages d'une manière presque identique, partageant peut-être la conception que le remanieur se fait du monde. Cet élément contribue donc moins à donner à Guillaume une véritable psychologie – dessein sans doute trop extravagant pour qui réécrit une chanson de geste – qu'à le rendre plus intéressant, en l'ouvrant toujours plus vers d'autres possibilités d'agir, qui ne sont pas liées à la guerre. C'est pourquoi nous trouvons que, au lieu de parler d'approfondissement psychologique du personnage, on pourrait qualifier ce cas de son « élargissement »...

Avant de passer à l'analyse de notre deuxième héros, nous aimerions aborder un dernier problème concernant la métamorphose de Guillaume. Dans l'épopée, il est certes un personnage très respectable, mais occasionnellement il se trouve dans des circonstances qui lui enlèvent un peu de son sérieux. Ainsi dans la *Prise d'Orange* nous le voyons captif, démuné de moyens de se défendre et proférant des gémissements et plaintes à déchirer le cœur. Ce qui rend cette situation assez peu pathétique, ce sont les plaisanteries de Guielin qui se moque impitoyablement de son oncle qui, malgré les avertissements, a provoqué cette escapade. Ce manque complet de courage rend Guillaume amusant face à ses compagnons plus énergiques. L'épisode de la lutte contre les brigands du *Moniage Guillaume* est sans doute une autre situation de ce type. Le héros, assailli par une bande de malfaiteurs, n'est censé se défendre que si ceux-ci tâchent de voler sa culotte, ce qui survient finalement en permettant à notre « moine » de triompher. Quand même avant de regagner l'avantage, il doit supporter les humiliations en grelottant de froid presque nu, ce qui lui enlève inévitablement un peu de son prestige, mais contribue à rendre la scène comique. Or il ne nous semble pas que le remanieur l'ait appréciée, puisqu'il l'a modifiée tellement qu'il n'en est resté que le fait pur et simple de la lutte, sans que Guillaume ait à différer sa défense ou à subir patiemment une quelconque avanie. Dans la mise en prose de la *Prise*

d'Orange, tous les problèmes du héros ont été supprimés, et il se pose en vainqueur presque d'emblée. Il ne s'agit pas ici de dire que dans la prose, Guillaume n'est jamais perdant ou humilié – cela survient par exemple quand, dans le fragment correspondant à *Aliscans*, il est d'abord écrasé par l'ennemi, et après dédaigné à la cour de Louis. Le problème n'est pas non plus que le remanieur n'ait pas le sens du comique. Comme le formule Suard : « Le romancier perçoit avec finesse la fonction essentielle que le poète épique à confiée à tel ou tel personnage. Il a compris qu'Hernault est, sur un mode plus discret que Renouart, un personnage héroï-comique ». ¹⁴ Cette remarque nous semble juste, mais nous la compléterions en disant que, selon nous, il s'est montré dans ses choix beaucoup plus rigide que son modèle. Il n'aime pas mélanger les tons : dans la chanson, un même personnage pouvait jouer des rôles pathétiques et, dans un autre moment, être source du comique ¹⁵ ; dans la prose ces fonctions sont réparties plus rigoureusement sur différents acteurs. Pour résumer donc, on pourrait dire que le Guillaume du XV^e siècle est plus complexe grâce à ses qualités de stratège, d'amoureux galant et de beau-parleur, doué d'une vie intérieure plus riche, et finalement plus prestigieux.

Le cas de Huon de Bordeaux est très différent. Il faut remarquer d'abord que la plus ancienne chanson connue, et qui donc servira de base à notre comparaison, est d'apparition tardive – entre 1260 et 1268 selon Marguerite Rossi. ¹⁶ Ceci fait que, du coup, elle se retrouve beaucoup plus près des temps de son remanieur que telle ou telle chanson du cycle de Guillaume. Ce fait pourrait paraître peu significatif en soi – après tout, en comparant le fils d'Aymeri dans sa version épique et remaniée, nous n'avons pas commenté séparément les épopées venant du XII^e et du XIII^e siècle. Cela ne veut pas dire que le cycle de Guillaume est conservateur. Il s'ouvre au contraire vers des thèmes plus romanesques : les *Enfances Guillaume* font à l'amour beaucoup plus de place que, par exemple, le *Couronnement de Louis*, la *Bataille Loquifer* introduit des éléments merveilleux... Cependant, il reste très fidèle à la problématique des guerres de religion et la plupart de ses chansons racontent une bataille, un siège, un duel épique ou une série de bagarres. Bernard Guidot, après des analyses très fouillées, estime que la peinture des personnages de ce cycle a évolué très peu sur l'espace de deux centaines : « La Geste de Guillaume d'Orange révèle que la personnalité du chevalier est demeurée très simple dans les oeuvres du treizième siècle. A cet égard la continuité l'emporte nettement sur la nouveauté. » ¹⁷ Comparé à la plupart des oeuvres du cycle

¹⁴ F. Suard, *op. cit.*, p. 514.

¹⁵ Le caractère héroï-comique de Guillaume pourrait s'expliquer, à en croire J.-H. Grisward, par sa fonction indo-européenne de « héros de Thôrr », type de guerrier doué d'une grande force physique, luttant souvent à mains nues, d'un physique ingrat (la bosse au nez) et d'un grand appétit. Cf. J.-H. Grisward, *Archéologie de l'épopée médiévale*, Paris, Payot, 1981, livre consacré en entier aux Narbonnais.

¹⁶ M. Rossi, *Huon de Bordeaux et l'évolution du genre épique au XIII^e siècle*, Paris, Champion, 1975, p. 32. Avant elle, beaucoup de médiévistes plaçaient la composition de cette chanson plus tôt, par exemple P. Ruelle dans l'introduction à son édition du texte opte pour 1229 comme *terminus ad quem* (*Huon de Bordeaux*, éd. cit., p. 93). Pour plus de détails, cf. le chapitre de Rossi sur la datation (*op. cit.*, pp. 19–32).

¹⁷ B. Guidot, *Recherches sur la chanson de geste au XIII^e siècle d'après certaines oeuvres du cycle de Guillaume d'Orange*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1986, p. 263.

des Aymerides, *Huon de Bordeaux* est donc non seulement une chanson tardive, mais aussi très éclectique, qui a subi (et absorbé) des influences du roman courtois, du conte folklorique, mais aussi du récit d'aventures. D'ailleurs, même en ce qui concerne les traditions épiques, la problématique de *Huon* – quoique n'appartenant formellement à aucune des trois *gestes* – le situe plus près de celle des barons révoltés que de celle des Aymerides (Huon n'est pas révolté, mais comme dans ce cycle, son conflit avec le monarque occupe la partie « épique » de la chanson). C'est pourquoi Huon, vassal fidèle mais banni et persécuté, et en plus incorrigible amateur d'aventures, est d'emblée très différent de Guillaume, défenseur de la foi et de la couronne.

A le regarder de près, notre héros ne possède qu'à un degré très modéré les qualités traditionnellement épiques. Il est évidemment vaillant, courageux, il sait très bien se battre – mais ce sont là des caractéristiques de tous les personnages nobles de la littérature médiévale, sans que leur appartenance générique y joue un rôle. Toutefois, Huon n'est pas démesuré, au contraire : il est doué d'une patience tout à fait admirable face aux injustices de Charlemagne. Il comprend que sa faute – quoique involontaire – ait blessé le roi, et il offre des réparations raisonnables. Il accepte également les conditions cruelles de sa pénitence – bref il fait tout pour se réconcilier avec le monarque et garder la paix là où beaucoup de héros épiques auraient sans doute déclaré une guerre jusqu'à la dernière goutte du sang. Loyal, Huon est donc aussi soumis et docile, au moins envers son seigneur. Il possède également certaines qualités aristocratiques qui ne sont pas liées à la guerre : il est poli, généreux, beau-parleur, il sait plaider sa cause d'une manière logique et intéressante, il a le don de s'allier les gens. En plus de cela, il est pieux, il ne néglige ni la messe ni la confession, il adore les reliques de la Terre Sainte, mais il n'est ni mystique, ni apte à se faire ermite. M. Rossi, après avoir fait les mêmes remarques, les résume de manière suivante, tout en contrastant Huon avec Guillaume :

« ...dans les manifestations de la loyauté de Huon, dans le tableau des vertus idéales du parfait grand seigneur, nous sommes aussi fondée à voir le signe d'un glissement de l'idéal humain et moral : Huon n'est pas seulement l'anti-rebelle : n'oublions pas que Roland, Guillaume et tant d'autres héros étaient aussi démesurés dans le service que d'autres dans la révolte. La vaillance de Huon est certes, incontestable, son désir d'accomplir tout ce qu'il doit au roi également. Mais chez lui le réflexion, la lucidité, la recherche raisonnée des solutions justes prennent une importance toute nouvelle : l'esprit de conciliation et de paix dans la justice devient primordial. Huon n'est pas un preux, mais un prudhomme ; l'excès cède chez lui la place à l'équilibre et à la mesure. »¹⁸

Nous remarquerons que cette image du héros l'apparente beaucoup plus au Guillaume du XV^e siècle – également plus réfléchi, moins agressif que dans l'épopée – qu'à son modèle. Cela ne doit pas trop nous surprendre : enfant de la deuxième moitié du XIII^e siècle, Huon est beaucoup plus jeune que le fils d'Aymeri. Celui-ci a été conçu plus d'un siècle plus tôt, et son image s'est avérée tellement évocatrice que même des chansons postérieures consacrées à lui s'y tiennent assez fidèlement. Quand même, cette remarque peut nous pousser à nous demander quelles modifications pourrait introduire le remanieur du XV^e siècle dans le cas de Huon. Ce doute serait

¹⁸ M. Rossi, *op. cit.*, p. 480.

d'autant plus autorisé que la mise en prose de *Huon de Bordeaux* suit son modèle de très près, presque ligne par ligne, et ne se permet pas par rapport à son texte les libertés du genre de celles que nous avons relevées dans le *Roman de Guillaume* : généralement le remanieur s'abstient de supprimer, déplacer ou ajouter des épisodes de son cru. Cependant, même en suivant son modèle de près, et ayant à faire à un personnage de « prudhomme » déjà évolué par rapport à ses ancêtres de type plus traditionnellement épique, le romancier y trouve à redire. Pour être plus petites, les modifications qu'il introduit ne doivent pas être sous-estimées, surtout celles qui se répètent avec insistance ou qui vont toutes dans une même direction.

Une des choses qui ont certainement déplu au remanieur dans la chanson de geste c'est sa façon de dépeindre l'amour, et les amoureux. Dans la chanson, ce sentiment se résume surtout dans le désir charnel : Esclarmonde tombe amoureuse de l'*aleine* du héros, et plus tard Huon provoque une catastrophe en violant sa bien-aimée au lieu d'attendre le mariage. Le remanieur, sans oser transformer ces données fondamentales du récit, tâche quand même de conformer l'amour des protagonistes au modèle de l'amour courtois. Cette tentative, difficile en raison de la résistance de la matière, contribue à une certaine idéalisation des personnages, surtout de Huon. Par exemple, dans la prose Esclarmonde essaie de s'expliquer son amour, non plus par la seule douceur de ses baisers, mais aussi par les mérites réels de Huon, dont à l'occasion elle fait une louange (32a).

Le héros, quant à lui, devient plus poli, plus galant et, contrairement à son modèle, il semble mieux choisir les mots qu'il adresse à Esclarmonde. Quand elle vient lui avouer son amour, dans la version originale il est assez sec avec elle :

– Dame, dist Hues, laisiés tot çou ester :
Sarrasine estes, je ne vous puis amer.

5889–5890

Dans la prose, il lui dit la même chose, mais d'une manière beaucoup plus élégante, et plus sensible aux sentiments de son interlocutrice :

Dame, ce deist Huon, Dieu vous vueille rendre la grant courtoisie que me volvez faire !
Mais, ma tres chiere damoysselle Esclarmonde, vous estes Sarrasine et je suis chrestien !

32b

Le prosateur s'efforce en outre de montrer en Huon un amoureux sincère et loyal, ce qui, nous semble-t-il, importait assez peu au poète, qui se souciait surtout des aventures que cet amour pouvait déclencher. Voici donc encore la scène où Huon et sa bien-aimée, après la désobéissance de celui-là, se trouvent attaqués sur une île par des gens qui emmènent Esclarmonde et laissent son amant nu et lié. Le héros, qui dans la chanson se plaignait tout simplement de son sort (peu enviable, il est vrai), ici regrette surtout son amie :

D'autre costé et par telle maniere se complaignoit Huon de Bordeaulx, lequel estoit la demouré, seul, estant moult triste et desplaisant de ce que ainsi veoit emmener la belle Esclarmonde, s'ameye, dont il sentoit plus grant douleur que du mal que il portoit.

40c

Mais ces modifications ne donnent que relativement peu de relief au héros, et elles influent surtout sur la vision du monde que véhicule le texte, où indiquent la tradition

littéraire qu'il a assimilée. Cependant, on peut remarquer lors d'une lecture attentive qu'il y a d'autres raisons qui mettent le remanieur un peu mal à l'aise avec le Huon qu'il a trouvé dans son modèle. Il s'agit surtout de la dualité de la chanson, qui se compose d'une partie « épique » (début et fin) et « d'aventures » (centre – récit du voyage de Huon à Babylone). Elles sont étroitement liées par la logique de la trame, ce qui interdit d'y voir l'effet d'une interpolation ou une fusion de deux histoires distinctes. Néanmoins, les différences entre ces deux parties sont assez notables à plusieurs niveaux. D'abord, leur thématique n'est pas la même : la partie « épique » raconte le conflit entre Huon et l'empereur, se concentrant sur les trahisons commises contre le héros et son procès, tandis que l'autre décrit le cours de son voyage en Orient, en rapportant les détails de ses multiples aventures. Ensuite, le ton change : au sérieux de la première, se substitue une tonalité plus diversifiée de la deuxième partie, qui contient aussi bien des scènes pathétiques que de l'humour. Finalement – et ceci sera l'objet principal de notre intérêt – lors de son voyage, le héros perd quelques uns de ses traits et en acquiert d'autres, ce qui le rend à un certain degré incohérent. Lui qui se comportait avec une loyauté héroïque envers son seigneur n'hésite pas à trahir Obéron en désobéissant à ses ordres ; au lieu d'être pacifique et raisonnable, il se laisse guider à des caprices belliqueux un peu fantaisistes, même dans des situations qui n'exigent pas son intervention ; l'admirable dignité de son comportement cède la place à la *foleté*, comme le narrateur le formule lui-même à de nombreuses reprises. On pourrait évoquer un grand nombre d'hypothèses tentant à expliquer cette partielle dualité du héros, mais nous nous contenterons de citer celle qui nous a paru la plus intéressante. Marguerite Rossi trouve que le personnage dans la littérature médiévale était une structure narrative unificatrice de l'action, mais qui n'était pas censée imiter un être humain vivant, avec une psychologie relativement complète ou cohérente. Avec l'éclectisme de l'œuvre et le nombre de traditions littéraires dont elle s'inspire, augmente le risque d'avoir un personnage à plusieurs visages. Or pour qu'un héros puisse remplir avec succès sa fonction esthétique (intéresser le public, concentrer l'action autour de lui d'une manière tant soit peu crédible), il doit quand même posséder quelques traits qui le rendent particulier et l'unifient. Dans le cas de Huon, l'auteur juge cette entreprise réussie : malgré les disparates, beaucoup de ses qualités restent inchangées : son courage ne le quitte jamais, et il reste toujours, malgré ses comportements étourdis, un personnage sympathique.¹⁹

On pourrait se demander si le remanieur n'aurait pas une vision un peu différente de ce que devrait être un personnage, et si par conséquent il ne tâcherait pas de diminuer les contradictions dans son caractère. Michel Raby, qui trouve que les précisions de différents types sont les additions les plus fréquemment introduites par le remanieur, dit au sujet de la place de la psychologie dans le dérimage : « Le second type d'additions le plus courant concerne les expansions à caractère psychologique. Celles-ci, à valeur dramatique et qui se placent aussi sous ce même signe de la précision, sont pour la plupart sous forme de brefs portraits, petites scènes, récits ou monologues. »²⁰ Ainsi, le remanieur ajoute souvent des caractérisations directes du protagoniste (où le narrateur

¹⁹ Cf. M. Rossi, *op. cit.*, pp. 463–492.

²⁰ M. Raby, *Le Huon de Bordeaux en prose du XV^{ème} siècle*, éd. cit., introduction, p. CIV.

nous précise que, par exemple, Huon « moult estoit plain de courroux et de yre en soy combatant », 31b). S'intéressant à la psychologie et à la personnalité du personnage plus que le poète, l'auteur du XV^e siècle a fait quelques efforts pour rendre l'image de Huon un peu moins divergente. Or, comme la *foleté* et la désobéissance du héros jouait un rôle capital dans le déclenchement de ses aventures, nous remarquerons que le dérimueur ne pouvait en nulle manière les laisser de côté ; à cause de cette difficulté évidente, nous nous contenterons d'indices beaucoup plus subtils. Notamment, une certaine nobilitation et idéalisation du héros, que nous avons décelée uniquement dans la partie d'aventures, nous a semblé significative de ce point de vue. Par exemple, à l'endroit où dans la version en vers Huon, arrivé avec sa troupe dans le désert, se plaignait de la faim, dans la prose il regrette surtout les souffrances de ses compagnons. De même plus tard, affamé dans la prison de l'émir de Babylone, il prie non seulement pour être sauvé, comme dans le modèle, mais aussi pour être assez fort pour ne plus offenser Dieu. Quand le protagoniste va se battre contre le géant à Dunostre, dans la chanson il le fait par pur caprice, et dans le remaniement il invoque les souffrances de la population menacée par le monstre, ce qui rationalise son équipée, mais aussi en fait une mission héroïque. Ce même, double effet – de la mise en valeur et de l'unification du caractère du héros (et de l'action) – est atteint par une tendance au pathétique, qui se dessine dans la mise en prose d'un certain nombre de scènes de la partie d'aventures. A Dunostre encore, avant la lutte contre le géant, une prière est ajoutée, qui n'avait pas de raison d'être dans la version originale, où il s'agissait d'une scène plus parodique. La lutte contre les païens à la cour de l'émir est également allongée et plus sérieuse que dans la chanson : dans la prose uniquement, nous écoutons des prières spontanées de Huon et nous le voyons tuer en se défendant un neveu de l'émir. Plus tard, quand Esclarmonde lui fait subir la faim, le remanieur utilise un moyen formel exceptionnel dans la prose pour souligner les souffrances du héros : il répète la description de celles-ci à deux reprises, à la fin d'un chapitre et au début du suivant (32bc). Cette insistance lui permet d'augmenter le dramatisme de la situation, mais aussi de justifier un peu le héros qui, en proie à une si cruelle douleur, n'a qu'à se rendre. D'ailleurs, ce n'est pas l'unique endroit où le remanieur exagère les maux qui oppressent son héros : il le fait aussi en décrivant les déplaisirs que les *galiotz* qui ont emmené Esclarmonde lui ont faits lors de son naufrage :

Alors tous ensemble prindrent Huon si le abbatyrent sur l'herbe. Ils luy benderent les yeulx et lui lyerent les piedz et les mains, tellement que le sang luy sailloyt par les ongles, dont il estoit en telle destresse que il se pasma par troys foys.

40d

Dans la version en vers, ils l'ont tout simplement lié et laissé. Ces détails, quoique n'ajoutant rien à la caractéristique directe du héros, le rendent digne de compassion et par cela sympathique. D'autant plus que, se concentrant sur la punition plus que sur la faute, le remanieur insiste sur l'image d'Huon injustement persécuté, qui essentiellement est celle de la partie épique.

Nous pourrions allonger cette liste, mais nous pensons que ces exemples suffisent pour appuyer notre conclusion : quoique très fidèle aux données épiques, le remanieur tente timidement de diminuer les différences entre le caractère de Huon dans les deux parties, en l'idéalisant et en introduisant le ton pathétique dans la partie d'aventures,

généralement écrite sur un ton plus léger. Conformément à nos remarques précédentes, il rejoint ici l'auteur du *Roman de Guillaume*, qui lui aussi présente son personnage d'une manière plus égale, sans prendre en considération les différences de tonalité entre l'image de Guillaume que dégagent les diverses épopées qui parlent de lui. Héros de différentes chansons ou de deux parties d'une seule, Guillaume et Huon deviennent donc, dans les mises en prose respectives, un peu plus cohérents.

Il est temps de faire une conclusion générale. Certainement, on peut parler d'une évolution du personnage épique médiéval. Elle s'opère sur plusieurs niveaux. D'abord, la façon de présenter le personnage change. Les auteurs du XV^e siècle s'intéressent beaucoup plus à sa psychologie que les poètes des siècles précédents. Ils le manifestent de diverses façons : en ajoutant la description des états d'âme du héros ou en lui faisant proférer des monologues intérieurs, ils le douent d'une vie psychique ; en insérant des descriptions de ses qualités, ils lui donnent un croquis de caractère ; en diminuant les différences entre le ton de diverses parties de leur oeuvre, ils le rendent plus cohérent. Ils s'efforcent aussi (au moins l'auteur du *Roman de Guillaume*) à le rendre plus complet, à montrer qu'il a plusieurs facettes, en élargissant le rang de situations où il peut et sait agir. Au niveau du contenu, nous pouvons remarquer que l'idéal humain – ou aristocratique – change aussi avec le temps. Ainsi, le héros épique devient plus poli, plus mondain, moins brutal et impétueux qu'il n'était à l'âge d'or de l'épopée. En particulier, il est plus délicat et plus affable avec les dames, et il se rapproche plus de Lancelot que de Roland par la fidélité, mais surtout la complexité de ses sentiments. Il n'est plus un démesuré comme dans les chansons de geste les plus anciennes, mais au contraire : un raisonnable, un équilibré. Cependant, il est indispensable de remarquer que cette évolution n'a rien d'automatique ou de linéaire. Elle ne se fait pas siècle par siècle, plutôt oeuvre par oeuvre ou personnage par personnage. Huon de Bordeaux, héros de la chanson décasyllabique, est contemporain de certains Guillaume épiques, mais s'apparente plus avec le Guillaume de la prose, par sa mesure et sa politesse. On pourrait même dire que, sous certains aspects, il est encore plus moderne : moins grandiose, plus humain dans ses plaintes un peu infantiles contre l'exil ou la faim, plus intéressé à rentrer tranquillement chez lui qu'à massacrer les païens, il est plus éloigné des traditions épiques que le héros du *Roman de Guillaume*, fidèle à l'image épique d'un ennemi des païens infatigable et fervent. C'est d'ailleurs peut-être pour cette raison que sa popularité a survécu à celle du fils d'Aymeri. Quoi qu'il en soit, nous aimerions constater que l'épopée médiévale peut toujours fasciner par sa diversité, qui augmentait avec son évolution, et que même la forme assez monotone de la mise en prose du XV^e siècle n'a pas su détruire...

Summary

The evolution of the medieval epic hero on the exemple of some texts devoted to Guillaume d'Orange and Huon of Bordeaux

The author tries to investigate the changes occurring in the medieval epic heroes, concerning both the conception of the personage and the characters' particular features. In the case of Guillaume d'Orange, the major differences between the epic poems devoted to him (in the 12th and 13th centuries) and the prose adaptation (15th century) are related to a few very important issues. The hero's activity is less and less concentrated on the fight against the pagans and the protection of the royal pow-

er, thus enabling him to have a more personal motivation, especially love. His feelings are described more directly, and he himself isn't presented only as a rude warrior any more, but also as a courtly lover, a strategist or a fine orator. The style of the scenes of which he is the protagonist becomes more unified due to the omission of most of the comical fragments involving him. As for Huon, who already in the 13th century poem hardly resembles a traditional epic hero, in the 15th century adaptation he becomes more coherent than in the epic source, which is obtained mainly by his idealization and sublimation. Although the evolution of both heroes reveals some similarities, there are some significant changes as well observed in the literary world regardless of the chronology, which cannot be ignored.

Streszczenie

Ewolucja średniowiecznego bohatera epickiego na przykładzie niektórych tekstów poświęconych Wilhelmowi z Orange i Huonowi z Bordeaux

Autorka usiłuje prześledzić zmiany zachodzące w bohaterach starofrancuskiej epiki, zarówno na poziomie koncepcji postaci, jak i jej konkretnych cech. W przypadku Wilhelma z Orange, główne zmiany, jakie dokonują się między pieśniami, których był protagonistą (XII i XIII wiek) a poświęconą mu XV-wieczną adaptacją prozą, dotyczą kilku najważniejszych kwestii. Działalność postaci coraz mniej koncentruje się na walce z poganami i ochronie władzy królewskiej; zyskuje bardziej osobiste motywacje, głównie miłość. Uczucia bohatera są bardziej bezpośrednio odmalowane, a on sam nie jest już ukazany wyłącznie jako, niekiedy brutalny, wojownik, lecz także jako dworny kochanek, strateg czy wytrawny mówca. Ton scen, w których odgrywa główną rolę, ulega ujednoczeniu przez eliminację większości fragmentów komicznych z jego udziałem. Z kolei Huon, już w XIII-wiecznej pieśni niepodobny do tradycyjnego epickiego bohatera, w XV-wiecznej adaptacji jest przede wszystkim bardziej koherentny niż w eposie, co dokonuje się głównie za pośrednictwem idealizacji i uwznioślenia go. Choć w ewolucji obu postaci można odnaleźć podobieństwa, nie należy też lekceważyć zmian, jakie dokonują się w dziełach literackich niezależnie od chronologii.