

*Cartas finlandesas* es un ejemplo de una obra no sólo literaria, sino también terapéutica, que contribuye al regeneracionismo ganivetiano. Además confirma el hecho que hay que mostrar lo que es bueno y lo que es malo para distinguirlo y apreciar lo que se debe apreciar y reconocer los errores para enmendarlos, aunque eso no siempre sea muy agradable. Cada vez que se habla de la evaluación en general y de los valores, es imposible hacerlo sin criticar algo, es decir la valoración está ligada a la crítica. Ganivet, aunque a menudo critica la organización de la vida en España, también subraya que sus compatriotas pueden estar orgullosos de lo que es precioso y digno de cultivar en la sociedad española.

## BIBLIOGRAFÍA

- CARO GONZÁLEZ Antonia, 1999, Ángel Ganivet y las mujeres en España y Finlandia (1896–1898), in: *Finlandia: lengua y cultura*, coord. E. Hannikainen, Madrid: Fundación Actilibre, pp. 59–69.
- CHODUBSKI Andrzej, 1997, Formation of Polish colony in Finland, in: *Poles in Scandinavia*, ed. E. Olszewski, Lublin: Panta, pp. 307–321.
- FACTA – Suomenkielinen tietosankirja (cd) 2004, Helsinki: WSOY.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO Melchor, 1952, *Vida y obra de Ángel Ganivet*, Madrid: Revista de Occidente.
- FERNÁNDEZ SEBASTIÁN Javier, 2007, El porvenir esquivo. Una breve historia del futuro en la España contemporánea, *Claves de razón práctica*, n.º 169 (Enero/Febrero 2007), pp. 44–52.
- GALLEGO MORELL Antonio, 1974, *Ángel Ganivet el excéntrico del 98*, Madrid: Guadarrama.
- GANIVET Ángel, 1898, *Cartas finlandesas*, edición digital a partir de la de Granada, Tip. Vda e Hijos de Sabatel, 1898, cotejada con la edición de A. Gallego Morell (Madrid, Espasa Calpe, 1998), disponible en el sitio de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 1999: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=6>.
- JUSSILA Osmo, HENTILÄ Seppo, NEVAKIVI Jukka, 2001, *Historia polityczna Finlandii 1809–1999*, trad. polaca B. Kojro, Kraków, Universitas.
- KIENIEWICZ Jan, 1988, España en la mitología nacional polaca, *Estudios Hispánicos*, Varia CCXLII, pp. 37–48.
- KIENIEWICZ Jan, 2001, *Hiszpania w zwierciadle polskim*, Gdańsk: Novus Orbis.
- KLINGE Matti, 2006, *Fińska tradycja. Eseje o strukturach i tożsamościach Północy*, trad. pol. J. Suchoples, Wrocław: Atut.
- KULAK Ewa, 2004, La imagen de los españoles en las enciclopedias polacas de los siglos XIX y XX. Cultura, carácter nacional, diferencias regionales, in: *Identidades: Etnias, Culturas, Naciones*, coord. M. Nalewajko, Varsovia: Universidad de Varsovia, pp. 36–50.
- PÉREZ RODRÍGUEZ Antonia M.ª, 2002, A creación artística como fonte de información para establecer diferencias entre o nacionalismo finlandés e o galego, in: *Actas do Congreso Galicia – Finlandia. Modos de pensar*, coord. M. Ledo Andión & T. Varis, Santiago de Compostela: Consello da cultura galega, pp. 93–117.

una obcecación frente a la realidad o el pasado. Era, como en el caso de Ángel Ganivet, una creencia optimista en el porvenir, animada por sus propios valores; trad. I.P.] (2001: 163).

Dorota Pudo

Université Jagellonne  
de Cracovie

*HUON DE BORDEAUX* :  
COMMENT S'OUVRENT  
ET SE CLOSENT L'ÉPOPÉE  
ORIGINALE ET SA MISE EN  
PROSE

Tout le Moyen Age a été fasciné par différents types de reprises de textes déjà en circulation ; mais la période tardive de cette époque a fait de l'art de réécriture le centre de son activité créatrice. Ce repli sur sa propre histoire culturelle peut être interprété comme une marque de décadence, visible également dans d'autres domaines de l'art : que l'architecture recherchée et pleine de lignes sinueuses du gothique flamboyant en fournisse un exemple. La vie des nobles familles de ce temps, célèbre pour la pompeuse et quelque peu artificielle imitation des mœurs de jadis, semble témoigner de la même tendance. Dans la littérature, le désir de connaître ou, mieux encore, de revivre son passé s'est manifesté par une vogue de reprises des textes narratifs des siècles antérieurs. Un des procédés employés à cet effet a été la mise en prose du roman et de l'épopée. Comme la langue avait beaucoup changé, et le vers était de plus en plus lié à la poésie lyrique, il n'est pas surprenant que le dérimage ait pu servir de traduction à ceux qui voulaient lire les anciens auteurs mais se sentaient découragés par le style de cette écriture qui leur paraissait obscur et incompréhensible. Il est évident cependant que les auteurs des mises en prose, même ceux qui se déclaraient les plus fidèles à leurs modèles, assumaient également d'autres tâches que celle de simples traducteurs : ils se donnaient la peine non seulement de rajeunir le langage du texte, mais aussi de compiler un cycle en un seul ouvrage, de coordonner certaines données contradictoires, de corriger des erreurs ou de rendre plus moderne le contexte là où il leur semblait trop désuet. Or certains traits du style des chansons de geste, constitutifs du genre, ne pouvaient plus se trouver dans un texte en prose du XV<sup>e</sup> siècle ; notamment tout ce qui se rattachait à l'oralité ou la musicalité du chant épique, réelle ou stylisée, perdait ses raisons d'être à une époque où la lecture personnelle devenait le mode privilégié du contact avec le livre. C'est pourquoi les auteurs de nombreuses mises en prose ont jugé bon d'omettre tous les appels au public, les chevilles (hémistiches stéréotypés, vides de sens, censés aider les jongleurs à improviser à l'époque primitive), ou les procédés lyriques telles les laisses similaires.<sup>1</sup> Ceci dit, nous

<sup>1</sup> Les références aux traits formels de la chanson de geste renvoient à : E.A. Heinemann, *L'art métrique de la chanson de geste. Essai sur la musicalité du récit*, Genève, Droz, 1993.

comprendrons facilement pourquoi les vers initiaux des chansons de geste sont l'un des fragments les plus souvent modifiés, les prologues épiques contenant à presque tous les coups des apostrophes au public.

Il n'en est pas autrement d'*Huon de Bordeaux*, chanson de geste tardive et qui a joui d'une popularité exceptionnelle depuis le moment de sa composition, dont témoignent les nombreuses reprises, suites et la mise en prose de tout le « cycle » du *Huon*, qui s'était constitué entre le XIII<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècle. Ici, nous avons l'intention de comparer les deux versions du prologue et du dénouement d'un seul fragment de cet immense ensemble, celui qui raconte le conflit de Huon et de l'empereur, soit du *Huon de Bordeaux* du XIII<sup>e</sup> siècle, dit original, et de son dérimage du XV<sup>e</sup> siècle.<sup>2</sup> Il faut dire au préalable que cette mise en prose suit de près son modèle, sinon dans les détails de l'expression, au moins dans l'ordre et la nature des événements racontés. Il est d'autant plus surprenant de constater que les deux textes s'ouvrent d'une manière complètement différente. Le prologue du *Huon* en vers est trop connu pour le reproduire *in extenso* ici ; un bref rappel de son contenu devrait suffire pour rendre intelligible l'analyse qui suivra. Il occupe 28 vers, soit la première laisse entière (vs. 1 à 19) et le début de la deuxième (vs. 20 à 28). Ces deux fragments, sans être strictement similaires, se ressemblent quand même beaucoup : après un classique appel au public (deux fois « Segnour, oïés », vs. 1 et 20), accompagné de bénédictions (« ke Jhesus bien vous fache », « que Diex vous puist aidier », vs. 1 et 20) vient une présentation très sommaire des protagonistes. Les deux fragments insistent beaucoup sur le personnage d'Aubéron, et surtout la première laisse qui raconte d'une manière assez détaillée (et complètement fantaisiste) les conquêtes de son père, Jules César. Le dernier vers de la première laisse est celui de conclusion, qui pourrait terminer le prologue : « Huimaiz orrez cançon de fier barnaige » (vs. 19) ; le passage entre les premiers 10 vers de la deuxième laisse qui prolongent l'introduction, et la suite qui lance l'action proprement dite, marque une rupture assez nette. Tout ce que nous venons de relever sont des composantes typiques qui ouvraient les chansons de geste traditionnelles, et que celles du XIII<sup>e</sup> siècle, peut-être par souci de continuité du genre, reproduisaient volontiers. Or si ce prologue contient un élément plus particulier à cette époque plutôt tardive où *Huon de Bordeaux* a été composé, c'est sans doute l'accent qui y est mis sur le côté féerique, merveilleux de la chanson, trait emprunté au roman arthurien.

Dans la mise en prose, nous ne retrouverons aucun des éléments mentionnés ci-dessus. Le texte est muni d'un titre : *Les prouesses et faitz merveilleux du noble Huon de Bordeaux, per de France, duc de Guyenne*, suivi d'une indication marquant le début de l'œuvre : « Cy commence le livre du duc Huon de Bordeaux et de ceulx qui de luy yssirent » (f. 1a, [3-4]). Cette seconde information peut paraître quelque peu redondante, vu qu'elle introduit peu de nouveauté par rapport au titre ; mais ce qu'elle dit d'original la met tout de suite en contradiction avec la version en vers. Cette dernière ne laisse pas deviner les suites que la postérité, fascinée par l'infortuné duc de

Bordeaux, allait ajouter au récit de son conflit avec l'empereur, tandis que la mise en prose dérive le cycle entier, et met ce fait en évidence dès le sous-titre, annonçant qu'il serait question, non seulement de Huon, mais aussi de sa descendance. Vient ensuite un bref fragment qui constitue le véritable prologue. Il occupe 18 vers qui séparent le titre et le sous-titre de la première rubrique, ou, si l'on préfère, du titre du premier chapitre qui met en place l'action proprement dite (f. 1a, [5-22]). Or ce prologue n'a rien à voir avec celui du *Huon* en vers. Il commence par un détail chronologique, situant l'action en « l'an de grace .VII. cens .LVI. ans après le crucifiement de Nostre Sauveur Jhesucrist » (f. 1a, [5-6]), c'est-à-dire, comme l'auteur le précise aussitôt, dans le temps où « regnoit en France le tres glorieux et tres victorieux prince Charles le Grant, nommé Charlemagne... » (f. 1a, [6-8]). Suit une description des conquêtes de ce roi, assez sommaire, mais toutefois accompagnée d'une énumération des terres et peuples subjugués par lui, et enrichie de fréquentes mentions de la participation de la grâce divine dans ces succès militaires. Le petit chapitre introductif, précédant, comme nous l'avons dit, la première rubrique, se clôt par cette phrase : « La renommee de luy [Charlemagne] et de sa noble et vaillant chevallerie s'estendit de Orient jusques en Occident tellement que, a tousjoursmais, en sera perpetuelle memoire, comme cy après pourrés ouyr. » (f. 1a, [20-22]).

Rien que d'après les descriptions des fragments en question que je viens de fournir il peut paraître difficile de trouver une quelconque similitude entre les prologues des deux versions. Certaines différences sont, nous sommes tentée de le dire, d'ordre formel : la prose renonce à ce qu'on appelle les marques de l'oralité, typiques de l'épopée en vers. Ainsi, l'apostrophe au public à l'intonation de la laisse est supprimée, et la notion de « chanson », par laquelle l'auteur de la geste originale désignait son texte, est remplacée par celle de « livre ». Tout ceci reste peut-être en connexion avec le changement du mode de la diffusion de l'épopée. Evidemment, il serait vain de tenter, dans un texte de si modestes dimensions, d'apporter une voix à la discussion sur l'oralité de la chanson de geste, ouverte par Jean Rychner en 1955<sup>3</sup>, et qui n'a toujours pas trouvé une conclusion satisfaisante. Toutefois, nous pensons qu'il ne serait pas trop audacieux d'affirmer que, même si les épopées primitives pouvaient être chantées de mémoire voire improvisées, celles du XIII<sup>e</sup> siècle étaient déjà composées par écrit et destinées, plutôt qu'au chant, à la lecture – peut-être à haute voix – individuelle ou dans un cercle intime, à l'instar des romans. Les dimensions de *Huon de Bordeaux*, ainsi que sa composition, diversifiée et fragmentée au niveau des événements racontés, mais en même temps unie par une suite logique irréprochable, semblent témoigner que cela est vrai pour cette épopée tardive en particulier.<sup>4</sup> Or les appels au public et les autres « marques de l'oralité », que cette œuvre conserve et même parfois met en relief, peuvent s'interpréter comme un simple trait du style, un effort vers l'identification générique sans ambiguïté, une volonté de s'inscrire dans une tradition littéraire définie par les moyens d'expression qui lui sont propres. Nous pouvons conclure de cette remarque que si la mise en prose renonce aux traits du style oral, ce

<sup>2</sup> Toutes les références à la version en vers renvoient à : *Huon de Bordeaux*, éditée par P. Ruelle, Bruxelles / Paris, Presses Universitaires de Bruxelles / Presses Universitaires de France, 1960. La version en prose sera citée d'après : *Le Huon de Bordeaux en prose du XV<sup>e</sup> siècle*, édité par M. Raby, New York / Washington, D.C. / Baltimore / Boston / Bern / Frankfurt am Main / Berlin / Vienna / Paris, Peter Lang, 1998.

<sup>3</sup> J. Rychner, *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz, 1955.

<sup>4</sup> Tel est aussi l'avis de M. Rossi : cf. *Huon de Bordeaux et l'évolution du genre épique au XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 1975, pp. 129-131.

n'est pas, parce qu'elle n'est plus diffusée par le chant, ce qui pouvait être déjà le cas de son modèle, mais parce qu'elle ne veut plus se rattacher à la tradition épique orale ou chantée. Cette observation ne devrait pas être surprenante, puisque le fait même du dérimage est à lui seul un grand pas dans cette direction. Ce qui, au contraire, peut étonner, c'est la dernière phrase du prologue en prose, que nous avons citée ci-dessus et qui promet au lecteur de lui faire « ouyr » plus sur la gloire de Charlemagne. Or cette expression isolée ne suffit pas pour donner une illusion de l'oralité, elle est plutôt une référence élégante mais peu crédible à un passé littéraire dont on se souvient mais que l'on ne serait plus capable de faire revivre pleinement. Comme l'a remarqué M. Rossi, nous avons à faire à « un genre nouveau : le roman de chevalerie en prose ». <sup>5</sup> D'ailleurs, le verbe « ouyr » peut s'expliquer par l'habitude de la lecture à haute voix, courante au Moyen Âge.

Il est évident également que la mise en prose n'a pas besoin des procédés d'introduction typiques de son modèle versifié, tel le vers d'intonation apostrophant l'auditoire : elle peut faire usage de ses propres moyens. Le texte en prose s'ouvre en effet par un titre et par une indication additionnelle, que nous avons qualifiée ci-dessus de sous-titre, qui introduisent l'œuvre d'une manière tout aussi explicite que le traditionnel : « Segnour, oiiés [...] boine canchon estraitte del lignaige / de Charlemaïne... » (vs. 1 et 3-4). Il faut cependant remarquer que, quoique les deux prologues mentionnent aussi bien Charlemagne que Huon, l'ordre de ces allusions change. L'épopée en vers indique le roi en premier lieu, ensuite nomme Huon pour finalement faire plus de place à Aubéron et à sa famille fictive – cette brève présentation anticipe en même temps sur l'action d'une manière très adroite. En effet les chansons plus anciennes racontaient les grandes lignes du récit dès le prologue : il s'agissait moins de surprendre l'auditoire par un déroulement imprévisible des événements que de lui faire revivre une histoire connue mais gardant un potentiel émotionnel important. L'auteur de *Huon de Bordeaux* en vers, à l'époque tardive de sa composition, n'espérait peut-être plus intéresser les lecteurs par une œuvre dont ils connaîtraient d'avance les péripéties ; il fait donc semblant d'anticiper pour rester fidèle à la tradition, mais sans trop dévoiler de l'action proprement dite : seulement l'identité d'Aubéron qui, sans cela, aurait été une surprise. La prose met de l'ordre dans la présentation des personnages. Huon semble un peu effacé dans le prologue de la chanson originale où un seul vers lui est consacré, placé entre celui mentionnant Charlemagne qui jouit d'une position privilégiée en tête de l'énumération, et la suite qui se concentre entièrement sur Aubéron. La mise en prose met le héros plus en relief, puisque c'est lui seul qui occupe le titre et le sous-titre, qui disent à l'unisson que ce qui suivra ne concernera que lui et sa progéniture, en lui décernant ainsi le rôle principal dans le texte. Ceci n'est même pas altéré par le fait que tout le prologue proprement dit parlera uniquement de Charlemagne et de son lignage : il ne fait ainsi que fournir une toile de fond à l'histoire qui, nous le savons d'après les indications initiales, tournera autour de Huon.

Autre différence, peut-être plus importante : le remanieur, n'ayant plus à imiter la tradition épique primitive de si près, renonce évidemment à l'anticipation pour se

concentrer sur le passé. C'est en effet ce qui distingue le plus les deux textes : la chanson s'ouvre par une mise en abyme, éclairant le passé et le futur fictifs, tandis que le dérimage se concentre sur la chronologie, prétendant situer l'action par rapport à un moment précis de l'histoire, et il permet au récit fictif de se dérouler d'une manière plus linéaire, et seulement quand le temps vient d'y passer. Par cette référence historique, renforcée par la présence d'une date, le style du texte se rapproche de celui d'une chronique, ce qui donne à l'œuvre une allure plus sérieuse. Pour mettre ce contraste encore plus en relief, nous remarquerons que chacun des deux prologues contient une liste des conquêtes d'un grand empereur réel, mais en fait un usage tout à fait différent. Le vers énumère les prétendus succès militaires de Jules César, présenté d'emblée hors de son contexte habituel, puisqu'il apparaît comme père d'Aubéron, petit roi aux pouvoirs magiques, et qu'il est ainsi associé à la fée Morgue, désignée comme la mère du nain. Nous trouvons donc assemblés dans une seule famille un personnage historique, exotique puisque venu d'une période bien plus ancienne que l'époque carolingienne fournissant le contexte immédiat à l'œuvre, un autre emprunté directement au roman arthurien et finalement un troisième, qui serait une invention plus ou moins originale du poète, s'inspirant selon toute probabilité du folklore germanique <sup>6</sup>. La tradition épique, évoquée dans le vers d'intonation et plus loin avec la mention de « Charlemaïne a l'aduré coraige » (vs. 4) et de « Huon ki tant ot vasselage » (vs. 5), s'accompagne ainsi, toujours dans le seul prologue, de la tradition courtoise, de celle du conte folklorique et finalement, en guise d'ornement, de celle de l'Antiquité. Or cette dernière n'est qu'un clin d'œil, puisque les conquêtes que l'auteur prête à Jules César n'ont rien à voir avec l'histoire, mais elles donnent au texte une touche d'exotisme <sup>7</sup>, qui est bien à propos si l'on songe à la partie d'aventures, et elles servent à magnifier l'empereur de Rome en même temps que son fils *faé*.

Quant à la version en prose, son auteur n'a apparemment pas apprécié l'éclectisme de son modèle ; son introduction reste centrée sur l'élément historique, qui n'a rien à voir avec l'histoire fantaisiste évoquée par le vers à propos du père d'Aubéron. L'auteur du dérimage a choisi de présenter un contexte direct de l'action, c'est-à-dire les conquêtes que Charlemagne aurait achevées avant que les événements fictifs ne prennent place – cette époque carolingienne qui occupe uniquement notre auteur rappelait peut-être à ses lecteurs que le texte qu'ils avaient sous les yeux dérimait une épopée, et non, par exemple, un roman. Une traduction fidèle de la version en vers, qui n'omettrait ni Aubéron, ni Morgue, ni Jules César, aurait pu y introduire une confusion, d'autant plus que les chansons de geste n'étaient évidemment pas le seul genre littéraire dérimé au XV<sup>e</sup> siècle. <sup>8</sup> Nous aimerions remarquer en passant que la

<sup>6</sup> Telle est au moins l'opinion de M. Rossi, *op. cit.*, pp. 346–348. Elle remarque plus loin (pp. 351–358) que la même conclusion que nous avons faite au sujet de la famille d'Aubéron est valable également pour le personnage lui-même : d'origine essentiellement folklorique, l'auteur lui trouve aussi des traits typiquement épiques (il se comporte face à ses lutins comme un seigneur féodal envers ses vassaux) et courtois (le luxe dont il s'entoure).

<sup>7</sup> Dans l'introduction à son édition du *Huon* en prose, *op. cit.*, M. Raby a fait la même remarque, en qualifiant l'approche de l'auteur de la chanson originale de « pseudo-historique » (p. cxiii).

<sup>8</sup> Au sujet des mises en prose des romans, cf. le livre de M. Abramowicz *Réécrire au moyen âge. Mises en prose des romans en Bourgogne au XV<sup>e</sup> siècle*, Lublin, Wydawnictwo UMCS, 1996.

<sup>5</sup> M. Rossi, *op. cit.*, p. 421.

description des conquêtes de Charlemagne est beaucoup plus proche de l'histoire que ne l'était celle des succès militaires de Jules César dans la chanson originale, témoignant que le souci de l'exotisme a fait place au désir d'être vraisemblable. Même si l'auteur hyperbolise quand il prête à Charlemagne « une partie d'Affricque », il reste assez exact dans le reste de son énumération : ce roi a en effet remporté des victoires en Allemagne, en Espagne, contre certaines tribus slaves, et finalement il a eu bien de la peine pour vaincre les Saxons ; il a été également couronné empereur de Rome.<sup>9</sup> Ce style de chroniqueur, aussi bien que la relative fidélité à la réalité des faits, donnent au prologue de notre dérimage un air beaucoup plus sérieux, renforcé additionnellement pas les allusions solennelles, quoiqu'un peu monotones, à la grâce divine : « ...par la grace que Notre Seigneur luy avoit donnee en ce monde transitoire », « ...avec ce que Dieu luy donna ceste grace de avoir le sens... », « ...avec les grans proesses dont Nostre Seigneur les avoit garnys... » (f. 1a, [9–10, 10–11, 14–15]). L'auteur du *Huon* en prose n'était d'ailleurs pas le seul à avoir fourni à son texte des détails chronologiques inexistant dans le modèle ; G. Doutrepoint y voit un procédé assez fréquent, et il énumère un bon nombre de dérimages qui affichent le même goût pour l'histoire et pour le style de chroniques.<sup>10</sup> M. Raby considère cette manie d'exactitude historique comme une des tendances majeures du *Huon* en prose, en remarquant en même temps que l'histoire n'est pas le seul domaine où le remanieur ajoute des détails absents dans sa source : « Parmi les additions, les plus courantes et les plus notables se placent sous le signe de la précision : précision historique sur l'époque où se situe l'action ; précisions géographiques ayant trait aux nombreux voyages effectués par les protagonistes ; précision sur les moyens de locomotion utilisés », pour ne citer qu'un fragment de la liste.<sup>11</sup>

En dehors de cette tendance à traiter les sujets historiques, même en les enserrant là où ils ne figuraient pas dans le modèle, le prologue de notre mise en prose se différencie de celui de la chanson encore par d'autres traits, que nous avons énumérés ci-dessus et qui méritent d'être considérés de plus près. Nous avons notamment remarqué que l'introduction à la prose ne mentionnait pas du tout Aubéron, ni d'autant moins sa famille, se concentrant uniquement sur Huon (dans les titres) et sur Charlemagne. En dehors de l'intérêt de son auteur pour l'histoire, nous pouvons en déduire – évidemment sans le présenter comme une chose prouvée – une certaine méfiance à l'égard du merveilleux. Le prologue de la version en vers parle beaucoup d'Aubéron, sans toutefois insister d'emblée sur ses pouvoirs magiques : « Et s'ert faés, de vreté le sachiés » (vs. 28) n'est que la dernière phrase de ce fragment. L'auteur met néanmoins très en valeur la nature bizarre, presque inhumaine du nain, en le qualifiant à deux reprises de « sauvaige » (vs. 6 et 17) et en soulignant sa petite taille (vs. 6, 27) ; en lui prêtant finalement la famille que nous avons déjà caractérisée. Le remanieur, qui devait connaître le texte avant de se mettre au travail, savait d'ailleurs quel rôle

<sup>9</sup> Les références historiques renvoient à : B. Zientara, *Historia powszechna średniowiecza*, Warszawa, Trio, 2006.

<sup>10</sup> Cf. G. Doutrepoint, *Les mises en prose des Épopées et des Romans chevaleresques du XIV<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1969, pp. 485–488.

<sup>11</sup> M. Raby, L'introduction au *Huon* en prose, *op. cit.*, p. clv.

Aubéron allait jouer dans le récit ; la décision de l'omettre dans le prologue, tandis qu'il occupait presque à lui seul l'introduction de la chanson en vers, ne pouvait pas être un hasard. Cette ouverture historique qui se tait entièrement sur le personnage très important, mais fantastique, peut être lue comme une tentative de rationaliser les données initiales, même si cela coûte au nouveau prologue d'être beaucoup moins poétique que son modèle, et peut-être, comparé à ceux de nombreuses autres mises en prose, un peu banal. Le même désir se manifeste quand le remanieur se contente dans son prologue d'esquisser une toile de fond historique, sans rien vouloir trahir du récit propre, pas même l'identité du petit roi : ainsi la dimension temporelle se réduit au seul passé, sans la moindre ouverture vers le futur, ce qui donne l'impression de plus de clarté et de linéarité. Nous insisterons enfin une dernière fois sur le fait que, en faisant de son prologue ce qu'il est, le dérimiteur renonce également à l'éclectisme de son modèle. Ayant abandonné les traits formels les plus marquants du style épique, il opte néanmoins pour l'univers typique de la chanson de geste (l'époque carolingienne, le récit des conquêtes de Charlemagne), à l'exclusion de la tradition courtoise et folklorique, présentes explicitement dans l'introduction du texte-source. Cette tentative de rendre son remaniement plus « épique » est d'ailleurs visible plus loin dans le texte, où l'auteur ajoute, absente dans le vers, une référence à Roland et Olivier, personnages emblématiques et reconnaissables du monde épique (f. 1a, [24–25]). Ne disposant plus des éléments formels qui distinguaient immédiatement l'épopée du roman aux siècles précédents, tels que la laisse, la métrique, la rime ou l'assonance, le prosateur est contraint à multiplier les marques de l'épique dans le contenu, s'il veut que son texte garde une indépendance générique par rapport à la mise en prose d'un roman. Dans le cas de *Huon de Bordeaux* cette tâche est extrêmement difficile, précisément à cause de l'éclectisme de la chanson, dû à la date tardive de sa composition.

Après cette comparaison des fragments ouvrant *Huon de Bordeaux* et sa mise en prose, nous aimerions passer à l'analyse de ceux qui les terminent. La différence majeure entre les deux textes est facile à deviner même sans les avoir lus : seul celui en vers est censé posséder un épilogue, puisqu'il est le seul des deux à arriver à clore l'histoire qu'il a commencée, tandis que le dérimage de *Huon de Bordeaux* le fait suivre immédiatement de ses suites. M. Raby formule ainsi ses conclusions concernant les fragments finaux des deux versions : « Nous arrivons en effet au terme du poème qui se doit de résoudre tous les problèmes laissés en suspens et de terminer sur une note d'allégresse puisque, grâce à Aubéron, l'ordre a été rétabli. Dans la prose, au contraire, les aventures de Huon ne font que commencer et la résolution des problèmes n'est que temporaire »<sup>12</sup>. G. Doutrepoint remarque aussi que l'auteur d'une mise en prose est souvent en même temps un assembleur, dont la tâche est non seulement de traduire, mais aussi de raccorder différents textes pour les fondre en un seul.<sup>13</sup> F. Suard met ce processus en évidence lors de son analyse du *Roman de Guillaume d'Orange*, qui dérive diverses chansons du cycle du célèbre conte au court nez ; il étudie tous les procédés employés par le remanieur à cet effet, pour conclure finalement que, si le résultat est satisfaisant du point de vue de la cohérence, il ne présente pas une structure

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. cli.

<sup>13</sup> Cf. G. Doutrepoint, *op. cit.*, pp. 475–485.

véritablement narrative.<sup>14</sup> Dans cet article, puisque nous nous concentrons uniquement sur la partie du dérimage de *Huon de Bordeaux* qui a pour modèle la chanson racontant son conflit avec Charlemagne, nous ne pouvons évidemment pas nous pencher sur ce travail de transformation d'un cycle en une seule oeuvre, faute de disposer des données que nous fourniraient les suites du *Huon* et leurs versions en prose. Nous verrons cependant que notre remanieur n'a pas négligé ce type de travail, ce qui est une raison pourquoi, à part le prologue, le fragment terminant le texte qui nous intéresse est celui qui s'écarte le plus de l'original.

Nous considérerons comme dénouement de notre texte le récit des tout derniers événements : à partir du moment où, après avoir assuré la paix entre Charlemagne et Huon, Aubéron lui donne des préceptes pour l'avenir, jusqu'à la fin ; soit les vers 10488–10553 dans la chanson et 7428–7495 (f. 67abc) dans la prose. Le premier écart concerne précisément le contenu de ces préceptes. D'abord, le remanieur change le délai fixé à Huon pour sa venue au royaume de la Féerie de trois ans en quatre. Il modifie aussi les derniers ordres d'Aubéron concernant la loyauté : dans le vers, le petit roi enjoint à son ami d'être toujours fidèle à Charlemagne et de ne jamais s'insurger contre ce monarque, tandis que dans la prose il insiste sur les devoirs que Huon a envers lui, Aubéron. Nous nous rendons compte que l'optique de l'oeuvre change. M. Rossi voit dans Huon le héros de la loyauté, capable de risquer sa vie pour tenir son engagement envers son seigneur légitime ; sa *foleté* envers le petit roi n'altère pas sa fidélité à Charlemagne, laquelle – mise à l'épreuve par le conflit qui sépare l'empereur de son vassal – constitue le véritable enjeu de la chanson.<sup>15</sup> Elle va même jusqu'à dire qu'Aubéron n'est qu'une sorte d'utilité littéraire, dont la vraie fonction ne devient claire que lors du dénouement : pour faire éclater la vérité, il a besoin de toutes les capacités magiques dont l'auteur l'avait muni en même temps que de son excellence morale. Le conflit le plus grave de l'oeuvre ne trouve ainsi de solution que par cette intervention quasi divine, ce qui le rend tragique : sans les pouvoirs d'Aubéron, un innocent fidèle aurait été condamné à mort par un seigneur injuste dans sa rancune.<sup>16</sup> En ce sens, nous pouvons dire que le coup de théâtre proposé par l'auteur est vraiment l'issue définitive, qui clôt le seul fil de l'action ayant possédé de l'intérêt dramatique réel : l'ordre étant rétabli et assuré, il n'y a plus qu'à écrire un épilogue. Aussi, les bons seront-ils récompensés : Huon héritera un jour du royaume d'Aubéron, Gériaume régnera à Bordeaux, les biens de l'abbaye pillée par les traîtres seront restaurés ; quant aux méchants, nous le savons déjà mais on nous le rappelle, ils ont été cruellement punis ; Charlemagne, en ce qui le concerne, n'a qu'à rentrer à Paris. Tout se clôt par des manifestations de la joie générale : à part les bourgeois et les barons du royaume entier, rendus heureux par ce triomphe de la justice, Gériaume et Esclarmonde ne se lassent pas non plus de célébrer la victoire et le salut de Huon. Le jongleur n'a plus rien à ajouter, et il l'avoue : « De Huelin ne vous sai plus conter / Ne d'Auberon, le petit roi faé ; / Ains nous convient nostre cançon finer. » (vs. 10546–10548) Il remerciera

<sup>14</sup> Cf. F. Suard, « Guillaume d'Orange ». *Etude du roman en prose*, Paris, Champion, 1979, pp. 129–194.

<sup>15</sup> Cf. M. Rossi, *op. cit.*, pp. 474–483.

<sup>16</sup> Cf. *ibidem*, pp. 369–373.

encore son auditoire, réel ou conventionnel, de sa générosité, et sollicitera sa mémoire à l'heure de prier.

Or dans la prose, qui dérime le « cycle » entier de *Huon*, nous ne nous attendrons pas à un épilogue ou à une clôture définitive quelconque. Une première différence résulte du fait que, contrairement au dénouement du poème, qui met en valeur l'accord entre Charlemagne et Huon et l'importance d'une relation fidèle et durable entre eux, la prose accentue le personnage d'Aubéron. Nous savons que le nain aura toujours un rôle à jouer dans les suites du *Huon*. Son choix du duc de Guyenne pour son futur héritier n'est plus ici, comme il l'était dans le modèle en vers, un simple moyen littéraire de récompenser le héros injustement persécuté auparavant ; il devient le centre vers lequel s'oriente l'action qui suivra. Le remanieur trouve une manière de le signaler : dans son texte Huon, en entendant la nouvelle du don que veut lui faire son ami *faé*, ne se contente pas d'un « moult avés bien parlé » (vs. 10507) un peu froid vu la situation, mais il réagit d'une façon plus approfondie : « Quant Huon entendit le roy Oberon, il fut moult joyeux. Il se abaissa pour cuyder baiser les piedz du dit roy, mais Glorians, qui la estoit present, l'en releva et Malabrons avecques luy. 'Sire, ce dist Huon, du grans don que me avez fait vous remercyé.' » (f. 67b, [7447–7450]).<sup>17</sup> D'ailleurs, en informant le duc de ses intentions, Aubéron lui ordonne sur un ton assez catégorique de ne plus lui manquer, tout en lui promettant une « malle mort » (f. 67b, [7446]) au cas où il ne se présenterait pas à Mommur au délai fixé. Nous voyons donc le conflit principal de la partie dite « épique » de la chanson céder la place dans la prose à celui de la partie d'aventures : en obligeant ainsi Huon, Aubéron rappelle au lecteur toutes les fautes que le héros a déjà commises envers lui. Les accents sont donc mis à l'envers, et malgré la réconciliation qui s'opère entre Charlemagne et l'infortuné meurtrier de son fils, les liens vassaliques semblent relier Huon plus au roi de la Féerie qu'à celui de France. Ce changement de climat par rapport au modèle épique sert évidemment à préparer la suite des événements. L'auteur de la mise en prose emploie aussi d'autres procédés à cet effet : il anticipe sur l'action à venir : « Puis le roy Oberon s'arresta tout quoy. Sans dire mot, en regardant Huon, il commença moult fort à plourer. » (f. 67b, [7456–7458]). Interrogé par son ami sur les raisons de sa tristesse, il répond que ce sont les innombrables peines et souffrances que Huon aura encore à subir qui lui font mal au cœur. Il est facile de reconnaître toute cette séquence : elle intervient avec de petites modifications plusieurs fois dans la partie d'aventures de la chanson originale, sans jamais être omise dans la prose<sup>18</sup> ; ici, naturellement, le

<sup>17</sup> Comme le remarque M. Raby, la prose insiste beaucoup sur le protocole et la politesse – ainsi que sur la psychologie – et ce fragment peut être une des manifestations de ces tendances (cf. M. Raby, Introduction au *Huon* en prose, *op. cit.*, pp. cli et clv). Cela ne change pas le fait que la modification dont nous parlons met en même temps Aubéron en vedette et souligne la valeur de son offre.

<sup>18</sup> Cf. p.ex. les vers 3765–3772 de la chanson originale, où Aubéron pleure en quittant Huon et, interrogé sur les raisons de cette tristesse, se plaint que son nouvel ami humain emporte son cœur avec lui ; ou les vers 3938–3949, où le petit roi pleure à la pensée des maux que causera à son favori sa *foleté*, reproduits par la prose respectivement dans f. 19d (2093–2098) et f. 20c (2202–2210). Nous noterons en marge que le premier de ces deux fragments n'est pas rendu tout à fait fidèlement : dans le dérimage, Aubéron avoue regretter non plus son cœur emporté par Huon, mais deux choses qui lui sont chères, et qui renvoient évidemment aux deux dons magiques que le petit roi a offerts à son

remanieur la rajoute, puisqu'elle n'aurait aucune raison d'être dans son modèle au moment du dénouement. A notre avis, cette démarche est un procédé d'assemblage fort adroit et réussi : malgré l'obligation de modifier le poème, le remanieur a su rattacher son texte aux aventures précédentes, en donnant à l'ensemble une impression d'unité et de clarté. Nous n'allons pas prolonger cette analyse des deux fragments terminant le récit du conflit entre Huon et Charlemagne, le fait que le dérimueur renonce à l'épilogue, et d'autant plus à l'appel final au public, étant une évidence.

Nous venons de comparer les deux versions du prologue et du dénouement (qui ne l'est pleinement que dans un des cas) de *Huon de Bordeaux*. Nous aimerions en tirer des conclusions concernant les tendances plus générales, caractérisant les écarts entre la mise en prose du *Huon* et son modèle en vers, mais même en considérant ce seul couple des textes ce n'est pas une tâche facile. Nous remarquerons que certaines des modifications que nous avons commentées vont dans une direction opposée dans la partie initiale et finale des deux versions. Tandis que dans le prologue, nous avons reproché à la prose de se limiter au seul passé aux dépens de l'anticipation, dans le dénouement le dérimage se concentre sur l'avenir tandis que le poème résume ce qui a déjà été dit. Le prologue de la prose se concentrait sur Charlemagne tandis que son modèle mettait en valeur Aubéron : dans le fragment final les proportions sont renversées, et c'est le remaniement qui insiste sur le petit roi beaucoup plus que sa source. Nous avons souligné que l'ouverture de la prose se voulait plus « épique » que le poème, marqué d'éclectisme à la mode au XIII<sup>e</sup> siècle, et méfiante par rapport au merveilleux ; le dénouement du *Huon* en vers souligne, au contraire de son prologue, le côté plus « épique », et il réduit Aubéron à une utilité littéraire permettant de résoudre une situation sans issue, tandis que la clôture de la prose se concentre sur l'héritage futur de Huon dans le merveilleux royaume de la Féerie. Evidemment, certaines de ces contradictions peuvent s'expliquer précisément par la position de chacun des deux fragments que nous avons analysés. Les écarts entre les deux prologues peuvent être dus au renoncement au style oral (la suppression des appels au public) et au désir d'une certaine indépendance générique par rapport aux mises en prose des romans, alors que les divergences entre les deux dénouements sont causées presque entièrement par la nécessité d'assembler plusieurs textes dans une seule mise en prose. Mais même ainsi justifiée, la contradiction qui existe entre différentes démarches présentes dans une seule mise en prose devrait nous sensibiliser et nous empêcher de procéder à des généralisations trop hâtives.<sup>19</sup>

protégé. Tout en regrettant le poétique que la prose n'a pas su garder, nous féliciterons le dérimueur pour le tact et la créativité avec lesquels il rationalise son texte.

<sup>19</sup> Tel était aussi l'avis de G. Doutrepoint, qui a cherché – mais avec précaution – des tendances communes à toutes les mises en prose (*op. cit.*, p. 560). Nous n'avons pas pu en trouver même en comparant le prologue et le dénouement d'un seul texte à ceux de son dérimage.

Aneta Pytka

Université Jagellonne  
de Cracovie

L'OUVERTURE DE L'EUROPE  
MÉDIÉVALE SUR L'ORIENT  
– LA TRANSMISSION DE LA  
SAGESSE ORIENTALE ET  
SON INFLUENCE SUR LA  
MENTALITÉ ET LA CULTURE  
OCCIDENTALES

Au Moyen Age, l'Orient fascine, séduit par sa beauté, par son exotisme et par sa richesse<sup>1</sup>. Il devient un objet de désirs et de rêves mais, en même temps, il suscite la crainte de l'inconnu. La rencontre de l'Europe chrétienne occidentale avec l'Orient islamique, au tournant des XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles, est un point important dans l'histoire de l'humanité et ses conséquences trouvent leur reflet dans la littérature et l'art ainsi que dans la philosophie et la science de l'époque<sup>2</sup>. Avant de réfléchir sur la signification de

<sup>1</sup> À cette époque, l'Orient fascinait par son exotisme et sa richesse matérielle. Ainsi, à mesure que l'Occident chrétien prenait conscience et connaissance de sa valeur, il attirait, dans une dimension spirituelle, les fidèles en Terre Sainte, à Jérusalem. Voir à ce propos : E. Berriot-Salvadore, Préface au *Mythe de Jérusalem – du Moyen Âge à la Renaissance*, études réunies par E. Berriot-Salvadore, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1995, pp. 7–10 ; F. Berriot, « Descriptions manuscrites de Jérusalem (XIII<sup>e</sup> siècle) », dans *Le Mythe de Jérusalem...*, *op. cit.*, pp. 59–77 ; Ch. Deluz, « Jérusalem, 'cœur et milieu de toute la terre du monde' (Le Livre de Jean de Mandeville) », dans *Le Mythe de Jérusalem...*, *op. cit.*, pp. 91–99 ; C.M. Jones, « Les chansons de geste et l'Orient », dans *L'épopée romane. Actes du XV<sup>e</sup> Congrès International Rencesvals, Poitiers, 21-27 août 2000*, textes publiés par G. Bianciotto et Cl. Galderisi, Université de Poitiers, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, 2002 (Civilisation médiévale, 13), 2 vol., pp. 629–646 ; S. Kobiélus, « La Jérusalem céleste dans l'art médiéval », dans *Le Mythe de Jérusalem...*, *op. cit.*, pp. 101–121 ; J. Larmat, « Images de Jérusalem dans la littérature française médiévale », dans *Le Mythe de Jérusalem...*, *op. cit.*, pp. 11–20 ; J. Subrenat, « La Conquête de Jérusalem. Reflet d'une mystique du pèlerinage », dans *Le Mythe de Jérusalem...*, *op. cit.*, pp. 21–36 ; J. Wiesiołowski, « Ziemia Święta w rzeczywistości i legendzie Średniowiecza », dans *Ziemia Święta w legendzie i rzeczywistości Średniowiecza*, Actes du XVI<sup>e</sup> Séminaire Médiéviste, réd. J. Wiesiołowski, Poznań, PTPN, 1996, pp. 7–11 ; S. Kobiélus, *Niebiańska Jerozolima – od sacrum miejsca do sacrum modelu*, Ząbki, Apostolicum, 2004 ; Ph. Sénac, *L'Image de l'Autre. L'Occident médiéval face à l'Islam*, Paris, Flammarion, 1983, p. 103 ss.

<sup>2</sup> L'histoire nous apprend qu'à côté de la réalité des croisades et de la guerre (cf. J. Flori, *La Première Croisade, l'Occident chrétien contre l'Islam*, Paris, Éditions Complexe, 1992 ; R. Grousset, *Histoire des Croisades*, t. I, Paris, Perrin, 1991, pp. 164–185 ; B. Hamilton, *Wyprawy krzyżowe*, trad. pol. S. Bartosiak, Warszawa, WP, 2000 ; P. Slabek (éd.), *Islam a chrześcijaństwo – konfrontacja czy*