

Bernard Ribémont (Orléans)

Le 'héros travesti' : personnages épiques, personnages de 'seuil' (fin du Moyen Âge et XVIII^e siècle)

Abstract

In this paper I wish to question transformations that the figure of an epic hero can undergo at some significant periods of history of literature, often related to historical events, such as wars, power or economic problems, upheavals of society and ideas, etc. To do that, I'll consider three periods of transition: the end of the Middle Ages, the reign of Louis XV with the Enlightenment, and the French Revolution, with the examples of the epic figures of Tristan de Nanteuil and Olivier.

Mon propos est de considérer, en trois temps, un héros épique qui subit des transformations liées à des éléments de bascule s'inscrivant, pour différentes raisons, dans l'histoire littéraire. Pour ce faire, je choisis trois périodes, de 'transition', afin de voir comment peut s'opérer la transformation d'un héros d'épopée en ces différents temps¹. Pour la fin du Moyen Âge, je prendrai l'exemple d'un héros de chanson tardive, Tristan de Nanteuil.

En ce qui concerne le XVIII^e siècle, j'ai choisi un des personnages les plus célèbres de *La Chanson de Roland*, Olivier "le sage". Pour une première partie, correspondant *grosso modo* au règne de Louis XV, je traiterai de l'adaptation que Lesage fit de l'*Orlando innamorato* de Boiardo et du roman de Jacques Cazotte, justement nommé *Ollivier*, récits publiés en un temps de remise en cause du roman héroïque. Pour une troisième période, correspondant à la fin du XVIII^e siècle et au début du suivant, je considérerai le vaste roman de Mme de Genlis, *Les Chevaliers du cygne, ou la cour de Charlemagne*. Ce texte a été composé avant la Révolution, puis remanié après, ce qui offre un angle tout à fait intéressant.

1 Position du problème

Quelle que soit la nature du débat sur la notion théorique de genre (Genette/Jauss/et al. 1986), il en est un qui, avec la *Poétique* d'Aristote, s'est inscrit de façon assez nette dans l'histoire littéraire – du moins de façon référentielle n'excluant pas un certain nombre de débats² : celui de l'épopée, mis par le Stagirite en parallèle de la tragédie, comme genre élevé, "imitation d'hommes nobles dans un récit versifié" (Aristote : 1449b), mais qui se distingue du genre dramatique par son étendue et sa non-limite dans le temps. Aristote accepte également l'irrationnel (*alogon*) dans l'épopée, car il est support du merveilleux qui provoque le plaisir du public (Aristote : 1460a) Horace (v. 147–149) reprend les principes aristotéliens, et ajoute

¹ C'est volontairement que je ne considère pas, si ce n'est par allusion, le personnage de Roland chez Boiardo et l'Arioste, et dans leur réception, qui a fait l'objet de multiples études. Je retiendrai que l'Arioste reprend le motif de la folie du héros, à l'œuvre dans les textes de *La Folie Tristan*, dans l'*Yvain* de Chrétien de Troyes par exemple. Le thème des noms entrelacés de Médor et d'Angélique n'est pas sans rappeler le *Lai du chèvrefeuille* de Marie de France. Mais le merveilleux prend ici une dimension particulièrement poussée, avec l'intervention d'Astolphe, capable d'aller dans la Lune. Il y a aussi chez l'Arioste une forme d'effacement de Roland, au profit de Rogiro et de Bradamante. Voir l'édition bilingue en trois volumes de Ronchon (2008).

² Ces débats tournent essentiellement autour de la 'pureté' du genre, de l'appartenance ou non d'un texte au genre épique (cf. par ex. l'*Orlando* de l'Arioste).

qu'une épopée doit commencer *in medias res*. Pour le *Dictionnaire de l'Académie* (1878 : 660), l'épopée est "une grande composition en vers, où le poète raconte quelque action héroïque, qu'il embellit d'épisodes, de fictions et d'événements merveilleux"³. À l'appui de cette définition, le *Dictionnaire* cite les exemples de *Illiade* et de *La Jérusalem délivrée*. Choisir ces deux textes est révélateur des difficultés s'étant présentées à la critique dans l'histoire du genre épique, entre Antiquité et Renaissance :

- pour classer, en tant qu'épopée, la chanson de geste médiévale, porteuse de "dérives" selon Daniel Madelénat (1986 : 204–205), mais reconnue de longue date par les médiévistes comme relevant de l'épopée, du moins dans sa production des XII^e et XIII^e siècles, telle qu'étudiée par des 'pionniers' tels Joseph Bédier, Léon Gautier ou Ramón Menéndez Pidal ;
- pour situer, entre épopée et roman, des textes comme l'*Orlando innamorato* de Boiardo – traduit partiellement en français en 1549 par Jacques Vincent du Crest⁴ –, et surtout l'*Orlando furioso* de l'Arioste, traduit en 1544 par Jean des Gouttes, qui lança un débat sur le genre de ce texte, à la lumière de la connaissance récente de la *Poétique* d'Aristote⁵ ;
- *La Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso, publiée en 1581, veut renouer avec une authenticité épique chrétienne, donc médiévale et ne répondant pas pleinement aux critères aristotéliens, avec pour cadre la première croisade. Ce que Chateaubriand a fort bien énoncé dans son *Génie du christianisme* :

(*La Jérusalem délivrée*) est un modèle parfait de composition. C'est là qu'on peut apprendre à mêler les sujets sans les confondre : l'art avec lequel le Tasse vous transporte d'une bataille à une scène d'amour, d'une scène d'amour à un conseil, d'une procession à un palais magique, d'un palais magique à un camp, d'un assaut à la grotte d'un solitaire, du tumulte d'une cité assiégée à la cabane d'un pasteur, cet art est admirable (Chateaubriand 1828 : 146).⁶

Entre Homère et Le Tasse, s'étend une large période de production d'épopées qui s'influencent, se distinguent, s'imitent, etc. L'épopée antique a *Illiade* pour modèle, ne serait-ce que par la forme : l'*Énéide* est organisée en chants, écrits en hexamètres dactyliques, forme qu'utilise Lucain pour sa *Guerre civile (Pharsale)*. Mais il s'éloigne de l'épopée virgilienne en évacuant le merveilleux, à l'exception peut-être du songe prémonitoire de Julie. Dans sa *Thébaïde*, Stace utilise encore la même forme, en renouant avec la mythologie des Thébains.

Le Moyen Âge connaît fort bien les poètes latins, que des auteurs ont le souci d'imiter ; Joseph d'Exeter compose ainsi, entre 1180 et 1190, une *Ylias latina* ne reposant pas sur l'épopée d'Homère (alors inconnue) mais sur des textes plus tardifs : le *De excidio Troiae historia* de Darès le Phrygien, l'*Ephemeris Troiani* de Dictys et l'*Excidium Troiae*. Joseph reprend la structure en chants, mais en prose latine (Mora/Tilliette 2003, Mora 2003 et Possamaï-Pérez 2019), ce qui marque un premier changement par rapport à l'épopée grecque et latine. Il faut attendre l'émergence écrite de la langue vernaculaire pour enregistrer les changements les plus profonds, avec la naissance de la chanson de geste, elle-même se transformant à

³ La question du merveilleux a suscité quelques débats (Bosco 1985).

⁴ Sur les traductions de Boiardo en français, voir Pascaline Nicou (2013).

⁵ Le texte original grec a été redécouvert et publié en Italie par Aldo Manuzio en 1508 et la première traduction en langue vulgaire (toscan) date de 1549, par Bernardo Segni. Il faut attendre le XVII^e siècle pour que le texte soit traduit et commenté en français. Sur les débats, en Italie et en France, voir Giorgetto Giorgi (2011).

⁶ Sur l'influence du Tasse en France, voir Chandler B. Beall (1942), Joseph Cottaz (1942) et Joyce G. Simpson (1962).

partir du XIV^e siècle, en 'chansons tardives', amplification, transgression, mises en prose.

Parallèlement, l'épopée latine, par son inscription dans la langue vulgaire et dans le contexte de la féodalité, va être 'médiévalisée' et donner naissance, à ce que la critique a dénommé le 'roman d'antiquité', pour les Médiévaux la 'Matière de Rome'. Ces textes, le *Roman de Thèbes*, adapté de Stace, le *Roman d'Eneas*, adapté de Virgile, le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure ; textes auxquels il convient d'ajouter le *Roman d'Alexandre* et sa tradition – avec l'apparition de l'alexandrin – forment le socle du roman français qui se développera selon la 'Matière de Bretagne', à partir de Wace et de Chrétien de Troyes.

Les chansons de geste quant à elles forment un socle pour le 'roman d'aventures' (Suard 2000)⁷ ou 'roman héroïque' qui se développera en France au XVII^e siècle, chez La Calprenède, Desmarets de Saint-Sorlin ou Gomberville. La critique de ces romans héroïques, dès le XVII^e siècle, conduit à l'émergence du 'roman comique', chez Scarron ou Sorel (Serroy 1981), ou au 'roman bourgeois' chez Furetière. Dans le premier âge des Lumières, sont produits des romans avec des modèles décalés, burlesques, 'héroï-comiques', particulièrement influencés par l'Arioste (Cioranescu 1939, Sozzi 1981) et par le picaresque espagnol – sans oublier des références médiévales –, comme chez Cazotte. Avec les Lumières, l'influence anglaise (Richardson par exemple), la philosophie empiriste après Locke, permettra l'émergence et le développement du roman sensible (Coulet 2000), dont les mutations, sous influence anglaise et allemande, aboutiront au roman romantique : *Les Chevaliers du cygne, ou la cour de Charlemagne* de Madame de Genlis appartient à cette période, 'fin XVIII^e'.

Ces évolutions ne se font pas selon un schéma de rupture, de 'renaissances', mais selon des mouvements plus complexes d'évolution lente –, parfois brusque en certains points totalement nouveaux et novateurs, avec des retours en arrière, des emprunts, des modifications à la marge, des transgressions, etc.⁸ Ces mouvements sont conditionnées, en partie, par ceux de la société dans laquelle les textes sont produits : guerres, questions de pouvoir, conflits religieux. Ils le sont également par des débats qui animent le monde culturel et intellectuel. La querelle du *Roman de la Rose*, au XV^e siècle, déclenchée par Christine de Pizan, ouvre de nouvelles perspectives sur l'appréhension du texte de Jean de Meun, mais aussi pour une littérature plus en faveur des femmes, ou écrites par des femmes. Au Grand siècle, les débats sur le roman (Esmein 2006), sur son esthétique, par exemple entre les tenants de l'Arioste et ceux du Tasse (Steigerwald/Roussillon 2013), la querelle des Anciens et des Modernes pour les Lettres, celle des Poussinistes et des Rubénistes pour l'art pictural, débouchent sur de nouvelles conceptions, en particulier, pour ce qui concerne la littérature, sur une appréhension nouvelle du burlesque, de la parodie et de l'héroï-comique⁹, avec des débats se prolongeant au siècle des Lumières.

Un genre en lui-même, parce qu'il obéit à un ensemble d'éléments récurrents et traditionnels, connaît nécessairement une forme de ce que j'appellerai un essoufflement, d'autant plus net qu'il s'inscrit dans une crise sociale, morale, culturelle. Dans ce contexte, un texte relevant d'un genre, d'une école, de procédés inscrits dans la

⁷ On a donc ici un phénomène particulier, dans lequel l'épopée latine donne naissance au roman médiéval et l'épopée médiévale tardive s'évase en roman d'aventures.

⁸ L'épopée des XVI^e et du début du XVII^e siècle est bien vivante, avec imitation des poèmes antiques et une évolution dont B. Méniel (2004) propose une typologie "héroïque, romanesque, biblique, encyclopédique". Voir également Frank Greiner / Jean-Claude Ternaux (2002).

⁹ Voir plus loin, à propos de l'*Ollivier* de Cazotte.

durée, peut être révélateur d'un tel essoufflement, en proposant des biais, des éléments de transgression. Ce type de texte est en quelque sorte un 'texte-bascule', qui annonce et prépare une nouvelle façon de considérer le genre dans son état actuel – de façon progressiste ou réactionnaire –, à l'extrême une sortie du genre, par exemple de l'épopée vers le roman.

*

Il est diverses façons d'appréhender de tels mouvements. L'une d'elle, qui préside à la démarche du présent travail, est de suivre le parcours de certains héros – ici épiques – pour la période XV^e–XVIII^e siècle, porteurs et emblèmes de ces mouvements, certains de ces personnages s'inscrivant *de facto* dans la durée : Ronsard, avec sa *Franciade* (Bjaï 2001)¹⁰, comme plus tard Sorel avec son *Histoire comique de Francion* (Alet 2014) reprennent à leur façon – Ronsard pour glorifier Charles IX, Sorel pour ridiculiser le roman héroïque – le personnage de *Francus*/Francion, le héros de la légende des origines troyennes de la France, inventée au haut Moyen Âge (Beaune 1985). On retrouve Roland, Olivier, Charlemagne (ceux de *La Chanson de Roland*), encore au XVIII^e siècle, chez Lesage, Cazotte, Madame de Genlis.

2 De *La Chanson de Roland* à *Tristan de Nanteuil* : que sont nos héros devenus ?

Comme toute période, plus ou moins étendue, le Moyen Âge latin a construit son *epos*, nécessité participant, en diverses directions, à l'imaginaire d'une société, sa construction, ses équilibres. La production littéraire est prise entre deux 'blocs', entre un amont et un aval. En amont, l'Antiquité romaine et son prestige, marqués par plusieurs éléments : la puissance d'autorité des écrivains et poètes latins, la nostalgie d'une civilisation idéale, qui s'incarne dans les concepts médiévaux de *renouatio imperii* (Warner 2001, Christie 2005) et de *translatio studii* (Jeauneau 1995)¹¹. Il faut y ajouter une autre puissance, chrétienne, de l'Antiquité tardive, avec l'*auctoritas* des Pères. En aval, la Renaissance avec ses (multiples) continuités par rapport au Moyen Âge (Paoli/Masse 2010) et ses innovations, dont la Réforme n'est pas la moindre.

Si le Moyen Âge vénère l'Antiquité latine et ses auteurs, il n'en est pas moins confronté à un certain nombre de problèmes : d'ordre linguistique, d'ordre religieux, d'ordre social. Puisqu'il est ici question d'épopée et de ses personnages, je considère, pour le Moyen Âge, la période fin XI^e–XV^e siècle, c'est-à-dire, en terme de corpus, celle allant de *La Chanson de Roland* (et de la *Chronique du Pseudo-Turpin*) aux chansons de geste dites tardives¹².

Le *Roland d'Oxford*, en langue anglo-normande, est un texte fondateur en matière d'épopée – pour ce qui a pu nous parvenir comme récit complet. *A priori*, cette chanson ne doit rien à l'épopée latine. Si l'on veut établir quelques 'points de contact' – au demeurant fort fragiles et n'établissant en rien la moindre influence, la moindre source –, on pourra seulement retenir que l'oralité, qui a imposé la structure en chants dans l'épopée classique, a donné une organisation en laisses dans la

¹⁰ Comme le note l'auteur, "*La Franciade* raconte d'abord l'histoire d'un nom" (Bjaï 2001 : 100). Voir aussi, sur les sources de Ronsard, au sujet du "Catalogue", p. 287–299. Claude Garnier a écrit une courte suite à *La Franciade* (Bjaï 2001 : 273–285).

¹¹ Concept sur lequel joue Chrétien de Troyes dans son *Cligès* (Freeman 1979).

¹² Pour une définition de la chanson tardive, et les problèmes qu'elle pose, voir Cl. Roussel (2018). Il propose une liste de trente textes qui peuvent être rangés dans cette catégorie.

chanson de geste. On peut ajouter que, si Virgile commence son *Énéide* par un *je*, souvent, les jongleurs de geste introduisent leur chanson par un prologue où un *je* vante la qualité de leur récit.

L'*épos* des chansons de geste – conformément à ce que Hegel voyait dans son *Esthétique* comme un champ d'exaltation des valeurs fondamentales d'une société ou d'un groupe social dans une période de tensions maximales, de "collisions"¹³ (la guerre), offre le cadre où, pour reprendre Marília Amorim, s'instituent de multiples rapports de force et où il convient donc de se sortir au mieux de ces "collisions"¹⁴. Les héros de ces chansons du Moyen Âge central, tels, pour les plus fameux, Roland, Olivier, Guillaume d'Orange, Huon de Bordeaux ou Renaut de Montauban, sont, à travers leurs *gesta*, les acteurs de rapports de force se jouant dans la société féodale. Évoluant pour la plupart dans la période carolingienne, ils sont les porteurs des idéaux et des tensions de leur monde contemporain : esprit de croisade, rapports de vassalité, fonction royale. Ce sont donc pour la plupart des personnages correspondant à une esthétique de la force, au service de la chrétienté, d'un seigneur, du pouvoir royal ; par dessus tout, ils défendent leur honneur et celui de leur lignage ; ils sont courageux, vaillants au combat, imbus de justice, au verbe et au geste hauts, ils n'ont pas peur d'une mort glorieuse, comme celle de Roland ou en odeur de sainteté, telle celle d'Ami et d'Amile. Leur sens de la justice peut les pousser à la révolte, jusqu'à l'*hybris* la plus extrême, chez Raoul de Cambrai ou Girart de Roussillon ; la lutte contre les traîtres, ou les Infidèles, les animent d'une fougue sans borne et l'honneur du lignage peut les entraîner dans des guerres sans fin, ainsi dans le cycle des Lorrains.

Ces héros ont une part de monolithisme qui se répercute de chanson en chanson, mais ce n'est pas pour autant que nuance et variation n'aient pas leur place, au gré de l'imaginaire des jongleurs. Si le *Roland d'Oxford* a l'esthétique brute de la pierre romane, avec un personnage éponyme rigide dans ses valeurs, Guillaume d'Orange a des aspects plus nuancés, en particulier en matière de sentiment envers sa femme, revêtant par moment des traits comiques, voire burlesques comme dans *Le Mariage Guillaume* ; Renouart part des cuisines pour finir gendre du roi de France et, avec son 'tinel', prête souvent à rire, etc. Au fil des chansons, le héros épique connaît donc un certain nombre de 'failles' par rapport à ses pères fondateurs¹⁵. Entre déséquilibre et équilibre, entre rupture et réparation, il subit un ensemble de transformations relatives à l'évolution du genre et aux mouvements de la société.

Le genre épique médiéval est bien identifié par les contemporains, ainsi que l'attestent les manuscrits cycliques, les 'gestes' entières : geste de Guillaume et des Aymerides, de Doon de Mayence, des Lorrains, Matière de France. L'auteur de *Girart de Vienne* énonce dès son prologue sa conscience, fort moderne, de la notion de genre en précisant qu'il y a trois gestes. Et Jean Bodel, dans sa *Chanson des Saisnes*, précise l'organisation en trois 'matières' : de France, de Bretagne, de Rome. Les jongleurs de geste, entre le XII^e et le XIV^e siècle, se copient les uns les autres, reprennent des motifs, des formules, sans s'empêcher d'innover.

¹³ "Die bestimmte Situation, in welcher sich der epische Weltzustand eines Volks vor uns auftut, muß deshalb in sich selber kollidierender Art sein" (Hegel s.d.) [www.textlog.de/5723.html, consulté le 11/02/2025].

¹⁴ Daniel Madelénat (1986: 176) parle de la survalorisation de situations conflictuelles.

¹⁵ *La Chanson de Roland* (manuscrit d'Oxford) ne connaît pas l'amour, si ce n'est la rapide apparition d'Aude pour mourir, ne connaît pas l'humour véritable. Ce n'est pas pour autant que les personnages sont totalement monolithiques : Roland est trop orgueilleux, Ganelon est un traître ambigu, etc. (Ribémont 2015).

Le XIV^e siècle voit la guerre de Cent ans, la guerre civile, des regains de peste, la fin du Grand Schisme et le souvenir de Nicopolis (1396) – marqué par la capture de Jean sans peur – et donc de l'échec des croisades. Ces temps troublés influencent aussi la littérature avec le développement de textes articulés sur des motifs tels le *contemptus mundi*, le *mundus senescit*¹⁶, la littérature comme l'art proposant des images angoissantes de la mort : 'Danses macabres', *Memento mori*, gisants-transis (Baron 2006) n'ayant plus rien de serein à la façon des gisants des siècles précédents. Meschinot (1978 : 37), comme s'il contemplait un gisant-transi, chante le temps bref de la vie et la "chair blanche et tendre" appelée à devenir "Ung corps pourry qui est aux vers donné"¹⁷.

Conjointement, la littérature épique et chevaleresque connaît un regain de succès, à travers des récritures et des mises en prose, dans un souci de 'redorer le blason' d'une chevalerie quelque peu déconsidérée après ses défaites successives, comme de princes qui s'entretuent – Bourguignons contre Armagnacs –, faisant même alliance avec l'Anglais¹⁸, contribuant ainsi, à l'inverse de leur devoir, au chaos régnant dans le royaume de France. Ce n'est donc pas un complet hasard si les ducs de Bourgogne soutiennent des mises en prose, des récritures, de chansons de geste en particulier (Doutrepont 1909) – on pense à des auteurs tels David Aubert, Jean Wauquelin, Jean de Wavrin –, ce qui correspond bien à une situation politique de troubles et de mutations : la guerre de Cent ans d'un côté, de l'autre l'expansion exceptionnelle des États bourguignons¹⁹, accompagnée des troubles et révoltes en Flandre.

Par ailleurs, en liaison avec ces temps troublés, la littérature épique supporte une forme de rêve, voire de fantasme, d'un passé idéal et idéalisé. Ainsi que l'avance Claude Gauvard, l'épopée médiévale est aussi le "conservatoire des illusions perdues" (Gauvard 2008 : 27).

Les chansons de geste tardives sont à leur façon porteuses de ces phénomènes, en se situant dans un 'entre-deux' : en récupérant des motifs, scènes et figures mis en scène dans les épopées des XII^e et XIII^e siècles, ces textes mettent en scène certains personnages, certaines situations peu orthodoxes, en les réexploitant selon différentes directions : amplification, transgression, mélange des genres, annonçant une nouvelle façon de considérer le héros épique. Deux catégories de récit s'entremêlent en effet ; d'une part, il s'agit de raconter les aventures et les attitudes 'normales' d'un héros épique, comme par exemple combattre les Sarrasins. D'autre part, s'inscrit une tendance romanesque, par laquelle la fantaisie et l'imagination de l'auteur peuvent se développer à loisir, afin de créer un univers d'évasion pour le lecteur.

Avec la multiplication des aventures et des personnages, les emprunts au merveilleux, à la féerie et au folklore, les chansons tardives proposent une gamme variée de situations, dont un certain nombre peuvent être considérées comme transgressives, souvent dans le registre du hors-la-loi, ou à ses limites, en matière de droit canonique, c'est-à-dire en rapport avec des questions de sexualité et d'orthodoxie maritale. Si ces textes reprennent des situations maritales exploitées par leurs prédécesseurs, ils "renouvellent ou perturbent les stéréotypes exploités" (Roussel 2013 : 149), en jouant régulièrement sur la transgression et sur l'idée d'une sève

¹⁶ Cette association relève, comme Paul Zumthor (1987 : 205) le souligne, d'une "présence du passé dans un univers néantisé".

¹⁷ Voir également les poèmes des *Trois morts et des Trois vifs* (Galderisi/Vincensini 2018), *La Complainte des trespassés* de Molinet (Gros 1981) ou encore le célèbre *Testament* de Villon.

¹⁸ Rappelons le Traité de Troyes, signé le 21 mai 1420, permis par l'alliance anglo-bourguignonne, qui fait de Henri V d'Angleterre l'héritier légitime du trône de France.

¹⁹ Voir le chapitre l'"Expansion territoriale" dans l'ouvrage de Bertand Schnerb (2005 : 201–227). Sur le territoire bourguignon et son assemblage complexe, voir Élodie Lecuppre-Desjardin (2017).

érotique particulièrement forte chez le jeune héros, fruit "d'un dosage ambigu d'innocence et de culpabilité [...]. Truculent baroudeur et suborneur de jeunes filles", ainsi que le note Claude Roussel (2008 : 174) à propos de Beudoïn de Sebourc.

Certains héros épiques tardifs, tels Tristan de Nanteuil, Lion de Bourges, Beudoïn de Sebourc ou Mabrien (Ribémont 2007), sans pour autant produire une rupture totale avec des personnages antérieurs, offrent donc une image transgressive du héros pouvant annoncer les personnages de Boiardo et de l'Arioste, chez qui le Roland de *La Chanson de Roland* subit un 'travestissement épique' intégrant un burlesque, certes présent dans certaines chansons du Moyen Âge central (le Renouart du cycle de Guillaume d'Orange, le Galopin des *Lorrains*) –, mais à l'état anecdotique et surtout ne touchant pas, ou de façon infinitésimale, à des questions sexuelles²⁰ et/ou merveilleuses. En revanche, Tristan de Nanteuil, au XIV^e siècle, est à la fois épique, 'burlesque' et héroïque.

La chanson *Tristan de Nanteuil* prend son point de départ dans le motif de l'enfant abandonné (exposé) et trouvé. Motif œdipien, qui n'est pas complètement nouveau dans l'épopée médiévale – il est à l'initiale de *Parise la Duchesse* au XIII^e siècle –, mais connaissant un développement particulier à la fin du Moyen Âge (*Florent et Octavien*, *Valentin et Orson*, *Lion de Bourges*). *Tristan de Nanteuil* est la dernière branche de la 'geste de Nanteuil', et son auteur connaît deux textes de cette geste, *Aye d'Avignon* et surtout *Gui de Nanteuil*. Gui est le fils d'Aye et de Ganor, en difficulté à Aufalerne. Accompagné de son épouse Aigentine, enceinte, Gui décide de prendre la mer pour porter secours à ses parents. Le navire est pris dans une tempête précipitant l'accouchement d'Aigentine²¹, qui donne naissance à un fils, aussitôt nommé Tristan à cause de la situation funeste de sa venue au monde ; souvenir littéraire de Tristan 'le triste'. La tempête se calme, le navire endommagé part à la dérive et finit par échouer dans le port du château de Rochebrune, en terre sarrasine. Gui débarque pour se procurer des victuailles ; c'est alors qu'Aigentine est enlevée par un marchand qui entend la vendre au sultan de Babylone. Son forfait commis, il détache les amarres du bateau où se trouvait Tristan, dont le sort est ainsi confié aux flots, selon les motifs traditionnels de Moïse de la nef naviguant seule, régulièrement à l'œuvre dans les romans 'percevaliens'²². Le bébé Tristan va être sauvé par des personnages qui se succèdent dans un enchaînement d'espaces 'réalistes' et merveilleux : une sirène monte à bord et lui donne son lait ; après quatorze jours, la nef échoue en terre d'Arménie, où un pêcheur découvre la sirène et l'enfant. Il emporte les deux voyageurs chez lui et Tristan est allaité par sa femme. Le couple, pauvre, vend la sirène, mais une 'cerve'²³, ayant bu un bol du lait miraculeux de la sirène, devient enragée et tue les parents nourriciers de Tristan, puis l'emporte dans la forêt où elle l'élève : Tristan va donc devenir un enfant sauvage.

Notons que, pendant ce temps, le père de Tristan, au désespoir d'avoir perdu sa femme, cède aux avances d'Honorée, la fille de l'émir de Rochebrune, couche avec elle et engendre un nouveau héros, bâtard, Doon.

²⁰ Les chansons de geste du Moyen Âge central n'ont que peu à voir, par exemple, avec la *fin'amor* et la glorification des amours adultères. Le viol est évoqué, comme dans *Aiol*, où, *in fine*, le mariage unit le héros et Mirabel, baptisée. L'inceste et l'homosexualité n'intéressent pas les jongleurs, si ce n'est à titre d'allusion ou d'insulte.

²¹ Sur le topos de la tempête dans la littérature médiévale, voir Danièle James-Raoul (2006). Le lien entre l'accouchement et la tempête est un motif que l'on trouve également dans une chanson du XIII^e siècle, *Jourdain de Blaye*.

²² *Queste del saint Graal, Première Continuation, Joseph d'Armathie, Perlesvaus*.

²³ Cet animal fantastique, comme son nom, féminisation de 'cerf', sont une invention de l'auteur.

Les aventures d'Aye la conduisent dans la forêt de l'enfant sauvage et un ange l'avertit que c'est son petit-fils. Elle rejoint l'enfant, mais ne peut l'emporter, à cause de la cerve.

Durant sept ans, l'ange donne une éducation à Tristan, lui apprend plusieurs langues étrangères ; en grandissant, Tristan se couvre de poils²⁴. L'auteur tient ainsi à souligner le contraste entre, si je puis dire, 'le cru et le cuit'. Tarzan avant l'heure, Tristan règne sur le monde sauvage et accompagne sa cerve adoptive, qui ravage le pays et tue tout Sarrasin passant à sa portée.

La chanson, fort longue (23.361 vers), développe de multiples aventures, avec l'entrelacement d'épisodes concernant divers personnages, dont Tristan et son bâtard de frère, Doon, dont les chemins vont se croiser et dont certaines mœurs leur sont communes en matière de sexualité, avec enlèvements, adultères et viols. Le destin de Tristan est donc marqué par une double nature originelle, véritablement 'ange et bête', qui en fait un héros particulier dans l'univers de l'épopée²⁵, à la fois burlesque, transgressif et, *in fine*, héroïque.

Le burlesque tient à sa nature de sauvage et à son éducation par un ange. En effet, Tristan ne connaît absolument rien à la chevalerie ; mais, à la différence du 'nice' Perceval de Chrétien de Troyes, cela en fait un couard, un couard ridicule au point de prendre peur à la simple vue d'une épée. Tristan est d'abord un anti-héros, incapable de se battre. Il feint le malade, monte sur un arbre pour échapper au combat, prend la fuite devant un serpent... Toutes scènes qui ne pouvaient que prêter à rire à l'auditoire ou au lecteur aristocratique.

Si Perceval vole un baiser à la première demoiselle qu'il rencontre, Tristan enlève Blanchandine, la viole, l'emporte dans une forêt, où le couple est protégé par la cerve et où Blanchandine, avant d'être récupérée par les hommes de son père ayant tué la bête sauvage, donne naissance à un garçon ; il sera lui-même enlevé, selon une 'boucle folklorique' unissant le père et le fils. Mais, en dépit de différentes frasques (viol de sa cousine germaine par exemple), Tristan, de fait amoureux, fera tout pour retrouver Blanchandine et finalement l'épouser. Mais Blanchandine, peu après, pour échapper à ses ennemis, se déguise en homme et suscite l'amour de Clarinde, qu'elle est forcée d'épouser. Tout s'arrange, car Dieu va transformer Blanchandine/Blanchandin en homme, l'auteur faisant preuve d'une originalité et d'une audace certaines en la matière. Tristan, toujours séducteur, rencontrera ensuite Florine, qu'il épouse. Il finira tué par son propre fils.

*

Tristan me paraît donc une figure qui, tout en récupérant quelques attributs de personnages de textes du Moyen Âge central (Perceval et sa naïveté première, Renouart mal dégrossi), trace une piste littéraire conduisant à la reconsidération du héros épique, grâce à la surenchère d'éléments de travestissement qui font de Tristan un *eroe amoroso*, mais transgressif, un héros plongé régulièrement dans des univers de la merveille, et revêtu de quelque burlesque.

²⁴ Motif que l'on retrouve dans la chanson tardive *Valentin et Orson*, qui repose sur le conte-type de Jean de l'Ours (conte-type 301B). Sur l'enfant sauvage au Moyen Âge, voir Christine Ferlampin-Acher (2017), Georges (2006) et, plus généralement, Richard Bernheimer (1970). Voir aussi le numéro des *Cahiers Robinson* 12, 2002, [<https://orbi.uliege.be/handle/2268/92911>, 21/06/2025].

²⁵ Cette situation se répète dans des chansons tardives comme *Lion de Bourges* (Lion enlevé par une lionne), *Valentin et Orson* (une ourse nourricière).

3 Le siècle des Lumières

Le siècle des Lumières, pas plus que les siècles le précédant, est fort loin d'avoir ignoré le Moyen Âge (Gaucher/Lestringant 1999) : ni ses textes savants, ni sa littérature, diffusée par des éditions imprimées et par la Bibliothèque bleue (Guidot 2001)²⁶, avec en particulier le succès des *Quatre fils Aymon* (*Renaut de Montauban*)²⁷ et de *Huon de Bordeaux* –, puis par la Bibliothèque universelle des romans du comte de Tressan²⁸, suivi par Contant d'Orville²⁹, qui eut une influence certaine sur le 'genre troubadour' en vogue au XIX^e siècle (Jacoubet 1923³⁰). Au début de la seconde moitié de ce siècle, Alfred Delvau, avec sa *Collection des Romans de Chevalerie mis en prose moderne, avec illustrations* (1869) (Guidot 2005)³¹, reprend, en les récrivant à la mode du temps, un certain nombre de chansons de la Matière de France : *Chanson de Roland*, *Ogier le Danois*, *Les Quatre Fils Aymon*, *Huon de Bordeaux*, *Fierabras*.

Jacques Cazotte, en 1763, publie un texte au nom significatif d'Ollivier qui, de toute évidence, fait référence au compagnon de Roland dans *La Chanson de Roland*. Dans ses *Chevaliers du cygne, ou la cour de Charlemagne*, Madame de Genlis accorde également une place de choix à Olivier.

3.1 L'Olivier médiéval

Pour la postérité, le personnage d'Olivier apparaît surtout dans l'ombre de Roland, à ses côtés lors de l'embuscade de Roncevaux. Il apparaît pour la première fois à la huitième laisse de la chanson, dans une liste de barons à la Cour de Charlemagne siégeant dans un verger. Les premiers mentionnés, ensemble avec Charles, sont Roland et Olivier : "Ensembl'od lui Rollant et Oliver" (*Chanson de Roland* 1993 : v. 104, dorénavant cité par le sigle *CdR*) ; la mention les donne ainsi en binôme, dont le premier terme est Roland. Le personnage prend de l'épaisseur, à la laisse 18, dans le cadre du débat au sujet des ambassadeurs à envoyer chez Marsile, dégénéralant en querelle qui ne cesse de s'envenimer entre Roland et Ganelon. Olivier, sage et preux, veut calmer le jeu en se proposant pour aller porter le message, en sachant qu'il court à la mort³². Charlemagne s'y oppose et, comme chacun sait, c'est Ganelon qui partira et, furieux, deviendra traître et renégat, offrant à la postérité, la plus immédiate et dans la longue durée, un archétype de traître, véritable Judas médiéval³³. Ganelon revient à la cour de l'empereur et le retour à Aix-la-Chapelle est organisé, après un nouveau débat au sujet de l'arrière-garde, finalement dirigée par Roland ; Olivier s'est porté volontaire (laisse 64). Ce sont les païens qui évoquent ensuite le compagnon de Roland : l'émir de Balaguer se vante devant Marsile de tuer Roland et Olivier, ainsi que les douze pairs : "Si je trouve Roland, il sera mis à mort, / et

²⁶ Sur la Bibliothèque bleue au XVIII^e siècle, voir Lise Andriès (1989).

²⁷ Voir Sarah Baudelle-Michels (2006).

²⁸ *La Bibliothèque universelle des romans* (1969), disponible sur Gallica. Pour l'épopée, *Huon de Bordeaux* et *Garin de Monglane*. Ce vaste projet était à l'initiative du marquis de Paulmy. Le premier volume est paru en 1775, voir Véronique Signu (2013).

²⁹ Avec les *Mélanges tirés d'une grande bibliothèque* (69 vol.), en collaboration avec Paulmy, comprenant entre autres une *Bibliothèque historique à l'usage des dames*.

³⁰ Ouvrage qui date, mais utile ; "Sa situation intermédiaire entre le monde et les lettres a donné à son œuvre de vulgarisation plus de portée" (Jacoubet 1923 : xii).

³¹ Il est à noter que Delvau publia une *Bibliothèque Bleue. Réimpression des romans de chevalerie des XII^e, XIII^e, XIV^e, XV^e, XVI^e siècles, faite sur les meilleurs textes par une société de gens de lettres* (1859).

³² Il a été rappelé auparavant que seule la tête des derniers ambassadeurs était revenue.

³³ D'un point de vue juridique et de celui du code d'honneur, les choses ne sont de fait pas si simples, voir Ribémont (2015).

Olivier et tous les douze pairs"³⁴. Les barons de Marsile se succèdent pour affirmer les mêmes intentions, soit en ne mentionnant que Roland, soit le couple Roland/Olivier. Ce sont donc les Sarrasins qui forgent l'unité entre les deux héros. Olivier, le premier, aperçoit les troupes sarrasines et indique à Roland qu'ils ont été trahis par Ganelon, ce que Roland refuse de croire en avançant que celui-ci est son parâtre, argument recevable si l'on songe à l'importance essentielle du lignage dans la société féodale. En quatre laisses parallèles, Olivier martèle qu'ils vont être assaillis par des troupes en nombre écrasant (cent mille hommes), constat qui aboutit à sa célèbre injonction de sonner du cor pour avertir Charles afin qu'il vienne à leur secours avant qu'il ne soit trop tard. La suite va forger la figure d'Olivier, le sage, qui donne le bon conseil à l'orgueilleux Roland enfermé dans son *hybris*, et le preux acceptant de mourir les armes à la main, en combattant avec vaillance et courage. Et qui n'a retenu l'adage introduisant la laisse 87 : "Rollant est proz e Oliver est sage" (*CdR* : v. 1093) ? Olivier se fâchera contre Roland et ce dernier finira, trop tard, par sonner de l'olifant. Tous les pairs de France trouvent la mort à cause de son orgueil. Et c'est dans une mort héroïque que les deux compagnons se rejoignent : blessé à mort, Olivier se bat jusqu'au bout et quitte le monde, seul, en une dernière prière, demandant à Dieu de veiller sur Charlemagne et Roland ; celui-ci, en plusieurs laisses précédant le récit de sa propre fin, fera son *planctus* et rendra hommage à son compagnon. Si Roland rejoint Olivier dans la mort, c'est d'une façon inégale, car le décès de Roland est grandiose, touche au sublime, avec la scène si fameuse de Durendal frappant le roc³⁵.

Ainsi, à partir de *La Chanson de Roland*, Olivier est somme toute un chevalier dans la norme, courageux, habile aux armes, mourant héroïquement ; mais il reste – et restera – dans l'ombre de Roland³⁶, car son seul attribut est finalement d'avoir conseillé inutilement un Roland qui, lui, s'érige en personnage mythique identifié par deux attributs légendaires : son olifant et son épée Durendal, Olivier n'ayant que sa sagesse et son courage en échange. Ainsi que le notait Léon Gautier (1988 : 174), Olivier, par rapport à Roland, "est trop raisonnable, trop régulier, trop sage, pour être aussi grand".

Il est une autre chanson où Olivier apparaît, et dans un rôle plus 'épais' que dans *La Chanson de Roland* : *Girart de Vienne* (fin XII^e siècle), dont les actions se situent avant le *Roland* ; Olivier y est le fils de Girart³⁷ et le frère de la belle Aude qui joue ici un vrai rôle, à la différence du *Roland* d'Oxford où elle apparaît seulement pour mourir³⁸, le jongleur de *Girart*, Bertrand de Bar-sur-Aube, contant la naissance des amours entre Roland et Aude. Girart étant en révolte contre Charlemagne, Olivier est donc un adversaire de Roland et la postérité, avec Victor Hugo et le poème "Le

³⁴ "Se truis Rollant, de mort serat finer / E Oliver e tuz les .XII. pers" (*CdR* 1993 : v. 902–903).

³⁵ Voir la célèbre 'Brèche de Roland' du cirque de Gavarnie dans les Hautes-Pyrénées. Il y en a une autre dans le Cantal, près du Puy Mary.

³⁶ Dans les chansons qui campent leur récit avant Roncevaux, Olivier apparaît essentiellement comme le compagnon de Roland. Cette situation est majoritaire dans l'histoire de ce personnage ; à titre significatif, le Wikipedia dédié à Olivier s'intitule "Olivier (ami de Roland)". Dans son article sur les personnages épiques, Nadine Henrard (2023 : 36) considère le Roland/Olivier, ces "indissociables héros". Voir également un acte apocryphe signé des deux noms (Henrard 2023 : 35). Danielle Buschinger (1986) a bien montré l'effacement d'Olivier par rapport à Roland dans l'adaptation allemande du *Pfaffe Konrad*, *das Rolandslied*.

³⁷ Ce que vont retenir différents auteurs de chansons de geste, où Olivier est nommé 'Olivier de Vienne', comme dans *Renaut de Montauban*, *Galien le Restoré*...

³⁸ Ce qui n'est pas le cas des autres manuscrits, Venise 4, Venise 7, Cambridge.

mariage de Roland" dans *La Légende des siècles*, retiendra le fameux duel titanique entre les deux héros, combat arrêté par l'intervention d'un ange.

Ce que je voudrais souligner à propos de cette chanson est qu'Olivier, certes chevalier hors pair en tous domaines, est entraîné dans des aventures liées à l'amour et au désir amoureux, et ce de deux façons. D'une part, il est partie prenante de la naissance des amours entre Roland, d'abord un ennemi, et sa sœur ; d'autre part, sa situation difficile – fils d'un vassal rebelle – est liée à la concupiscence de Charlemagne, à celle de la duchesse de Bourgogne, et à la frustration de Girart suite à un mariage contrarié. Le duc de Bourgogne ayant quitté ce monde, Charles, pour récompenser le jeune Girart de ses services, lui promet la main de la duchesse. Celle-ci, mise en présence du beau chevalier, est emplie de désir et se réjouit de l'épouser. Cependant, Charles, attiré par la beauté de la duchesse³⁹, rompt ses engagements et décide de l'épouser lui-même, rompant ainsi des *verba de futuro*, ce qui pose un problème de droit canonique, tout en portant atteinte à l'honneur de la parole donnée. Charles est donc critiqué par ses barons. Pour dédommager Girart, il lui octroie le fief de Vienne, ce que Girart accepte en fidèle vassal. Mais l'amour de la duchesse, repoussée par Girart qui ne veut pas aller contre les volontés de son empereur, s'est transformé en vive rancœur. Dans une scène se présentant, non sans quelque humour, comme un rituel d'hommage, Girart vient embrasser le pied de l'empereur, mais à un moment où celui-ci est couché avec la duchesse. Celle-ci, subrepticement, glisse son pied et c'est ce dernier que Girart embrasse. Tout pourrait s'arrêter là si la duchesse n'avait pas la mauvaise idée de se vanter auprès d'Aymeri de son geste, à la fois humiliant et iconoclaste. Aymeri, choqué, s'empresse d'aller conter l'événement à Girart et la guerre, sur fond de code d'honneur, va s'engager. Et c'est en apercevant Roland du haut des remparts de Vienne, assiégée par l'empereur, qu'Aude tombera amoureuse du neveu de Charles.

Dans *Roland à Saragosse*, texte occitan, "œuvre d'exotisme romanesque" selon Robert Lafont (1991 : 36), Olivier se distingue aussi par des caractéristiques qui l'éloignent du *Roland*. Par un don contraignant, il promet d'accompagner Roland à Saragosse, où ce dernier veut obtenir les faveurs de la reine. Les choses tournent mal et Olivier, furieux, refuse de porter secours à son ami ; la situation devenant désespérée pour Roland, Olivier finit par intervenir et lui permet de s'échapper. Plus tard, à Gorreya, Olivier et ses compagnons se déguisent en Sarrasins et portent l'assaut à Roland et, comme à Saragosse, Roland appelle Olivier en vain. Il finit par se rendre, la supercherie est dévoilée et tout s'arrange avec la réconciliation des deux chevaliers.

C'est dans *Le Pèlerinage de Charlemagne à Jérusalem* qu'Olivier est le plus marqué, ici de façon assez scabreuse, en rapport à la sexualité. Cette chanson, qui a interrogé la critique sur sa nature (parodique ?), présente un épisode quelque peu burlesque. Fort bien accueillis par l'empereur de Constantinople, les chevaliers francs, rejoignent leur dortoir après un riche banquet fort arrosé. Charles demande alors à ses chevaliers ivres de 'gaber', à savoir de prononcer des paris les plus exagérés possibles. Olivier, sollicité par Roland, propose alors de faire l'amour cent fois à la fille de l'empereur, se montrant, au moins au premier abord, un "don Juan monstrueux [...] abject par son comportement vis-à-vis de la fille de l'empereur de Constantinople", comme le note Paul Aebischer (1956 : 660). Malheureusement pour les Francs, un espion entend toutes leurs vantardises qui déshonorent leur hôte et va les rapporter à l'empereur Hugon. Le lendemain, les barons de Charles sont

³⁹ Dans sa *Vie de Charlemagne*, Éginhard était déjà critique au sujet des nombreuses concubines de l'empereur.

sommés d'exécuter leurs gabs, sous peine d'avoir la tête tranchée ; panique à bord. C'est alors que Charles qui, depuis *La Chanson de Roland*, est écouté d'un Dieu faisant pour lui des miracles⁴⁰, implore le Seigneur de les sauver de ce piège ; ainsi sera fait. Voilà donc la fille de Hugon offerte par son père à Olivier, premier des chevaliers à être mis à l'épreuve. Or, la Providence ayant bien préparé les choses, la fille de l'empereur était tombée amoureuse du bel Olivier. Ce dernier, à nouveau sobre, est conduit dans une tente où l'attend la princesse ; se déroule alors un dialogue courtois, Olivier étant redevenu le bon chevalier qu'il est d'ordinaire. Mais, comme l'a bien montré Paul Aebischer en comparant différentes versions du récit, demeure une ambiguïté : la princesse interrogée, affirme en effet qu'Olivier a bien rempli son pari. Mais il semble que ce serment porte sur le fait qu'il lui a fait l'amour seulement trente (ou vingt) fois et non pas cent. Le dialogue courtois, qui semblait insinuer que la princesse ne serait pas touchée, mais mentirait seulement pour sauver Olivier, semble ne pas avoir été autre chose qu'un échange casuistique visant à masquer la réalisation d'un acte sexuel hors mariage, une *fornicatio*.

Le tardif *Galien le Restoré* en prose, dont l'auteur connaît *Le Pèlerinage*, reprend cet épisode des gabs, où Olivier promet ici de faire l'amour quinze fois à Jacqueline, la fille du roi Hugues (*Galien le Restoré* 1998 : 28). L'auteur va ici bien plus loin que celui de la chanson du XII^e siècle, puisque Olivier engendre Galien, le héros du récit. L'édition Vérard de 1500 introduit significativement la table de l'ouvrage par "S'ensuit la table du noble et hardy chevalier Galyen rethoré, filz au vaillant et bien renommé Olivier de Vienne per de France" (*Galien le Restoré* 1500 : fol 1). Toutes les éditions qui vont suivre reprendront au titre qu'Olivier est père, comme : *Les Nobles prouesses et vaillances de Galien restauré filz du noble Olivier le marquis, et de la belle Jaqueline fille du roy Hugon empereur de Constantinoble*⁴¹.

*

Je retiens ici seulement que, pour une littérature romanesque à venir centrée sur l'amour et la sexualité, qui entend reprendre des figures du passé, Olivier est un héros marqué par des questions amoureuses, capable d'exploits sexuels, devenant père à l'occasion, ce qui crée une certaine faille dans le personnage authentiquement épique tel qu'il apparaît dans le *Roland* ou dans *Fierabras*, faille éventuellement exploitable. Comme dans *Galien le Restoré*, Boiardo et l'Arioste ont fait d'Olivier un père : dans l'*Orlando innamorato*, puis dans l'*Orlando furioso*, Olivier est effectivement le père de deux enfants, Aquilant et Griffon, acteurs d'un certain nombre d'exploits⁴².

3.2 Olivier au XVIII^e siècle

Ainsi que je l'ai noté précédemment, le siècle des Lumières est fort loin d'avoir ignoré la littérature médiévale et les héros qu'elle a mis en scène (Wördsdörfer 2016). C'est le cas d'Olivier, que Cazotte a choisi comme héros éponyme de son *Ollivier* et qui est un héros important dans l'ouvrage de Madame de Genlis.

⁴⁰ Dieu arrête la course du soleil.

⁴¹ Paris : V^{ve} Trepperel, 1525 ; Lyon : Alain Lotrian, c. 1530.

⁴² Par exemple, Griffon est vainqueur d'un tournoi à Damas (chants 17 et 18). Ils sont faits prisonniers par Pinabel, quelque peu magicien, fort loin du défenseur de Ganelon dans le *Roland* (chant 22). Les frères combattent contre Horriolo, etc.

3.2.1 L'Olivier de Lesage

En 1717, Lesage propose une 'traduction-adaptation' du roman de Boiardo. Il traduit l'auteur italien, mais s'appuie aussi sur la traduction faite par François de Rosset⁴³, peut-être dans l'édition de 1619 selon Roger Laufer (1971 : 214), édition dont il dit pourtant dans la préface à l'édition de 1717 qu'elle n'est pas très bonne et ne vaut pas celle de l'*Orlando furioso* (Lesage 1717 : 15) :

Nous en avons pourtant une traduction par le sieur du Rosset. Elle ne vaut pas celle qu'il a faite de Roland le Furieux. Aussi a-t-on négligé de la réimprimer, et les exemplaires en sont devenus si rares, qu'on les vend fort chers. Encore n'en voit-on pas un qui ne soit défectueux (Lesage 1717 : 101–102).

Olivier apparaît tout d'abord en héros médiéval tout à fait conforme à celui de la chanson de geste, lors des premières joutes du septième chapitre du Livre I. Je noterai qu'Olivier est caractérisé par son appartenance à Vienne⁴⁴, ce qui laisse à penser que l'influence de la chanson *Girart de Vienne* a été non négligeable :

Quand les Français aperçurent ce généreux paladin, il poussèrent à leur tour des cris de joie. La confiance se rétablit dans leurs cœurs. Après Roland et Renaud, dont il était parent, il passait pour le plus fort guerrier de tout l'Empire. Il savait si bien manier un cheval, et il avait l'air si noble, qu'il effaçait tous les chevaliers qui s'étaient mis jusqu'alors sur les rangs : il montait un vigoureux coursier, dont la fierté répondait à la sienne. Dès qu'il parut prêt à partir, les peuples s'écrièrent, vive le bon marquis de Vienne ! l'honneur du nom français ! À ce cri, il se sent encore plus animé à soutenir l'attente qu'on a de lui ; mais le superbe roi sarrasin en riait d'un ris moqueur, et se promettait bien de faire aussitôt évanouir ces flatteuses espérances (Lesage 1717 : 135).

Le motif du combat, tel qu'il est à l'œuvre dans les chansons de geste, est calqué : "Le marquis de Vienne adresse sa lance au milieu du bouclier de son ennemi, et perce l'écu de part en part [...] le fer de lance passa même à la cuirasse, la traversa et blessa le géant au côté" (Lesage 1717 : 136).

À part cela, Olivier n'est que le père de Grifon le Blanc et Aquilant le Noir⁴⁵, tous deux apparaissant au Livre II, comme les "deux braves fils du marquis Olivier" (Lesage 1717 : 221). C'est eux qui, au long du roman, vont connaître diverses aventures, en particulier liées à des enchantements. Le onzième chapitre du Livre VI, "Étrange aventure de Grifon et d'Aquilant" leur est même consacré, contant avec précision comment ils avaient été enchantés dans le palais d'Andronie, aventure apparaissant au dixième chapitre du Livre VI.

⁴³ Sur les traductions du XVI^e siècle, voir Balsamo/Castiglione Minischetti/Dotoli (2009).

⁴⁴ L'Arioste le nomme, lors d'une de ses rares apparitions, "*il marchese di Vienna*", où, lors d'un combat, il est blessé à l'épaule droite ("*Oliviero ritornò ferito sotto / la spalla destra*") (Arioste : 2008 : 27, 32).

⁴⁵ Cette appellation est explicitée au Livre III : "on appelait le premier Grifon le Blanc, à cause qu'il était toujours couvert d'armes blanches et son frère Aquilant le Noir, parce que les siennes étaient de couleur noire. Ces deux braves fils du marquis Olivier eurent une joie infinie de revoir leur oncle" (Roland) ; (Lesage 1717 : 279). C'est ainsi qu'Oliviero a sa première occurrence chez l'Arioste ("*Questi erano i dui figli d'Oliviero, /Grifone il bianco et Aquilante il nero*" – Arioste 15, 67). En (20, 92), il est encore question "*dei dua giovani figli d'Oliviero*" ; également (31, 29) et (31, 37) où le lecteur apprend que Grifone et Aquilante sont les fils d'Oliviero et de Gismonda ; encore (31, 55), (39, 18), etc. Oliviero n'est que père, ou membre d'une liste comme (39, 33 et 46–47), (40, 17 et 21) et fort loin d'un héros de *La Chanson de Roland*, à de rares exceptions près, en (39, 48-50), lorsqu'Oliviero, ici 'le sage', dévie un coup violent de la part d'Orlando, en furie, porté à Dudon : "*e se non che Olivier col brando tolle / arte del colpo, avria il bastone ingiusto / rotto lo scudo, l'elmo, il capo e il busto*" ; plus loin, c'est Oliviero qui est victime de la fureur d'Orlando, qui lui porte un tel coup qu'il tombe, ensanglanté et est sauvé de peu grâce à son heaume (39, 50–51). Voir aussi (40, 35) avec le combat contre Bucifar et en (41, 71) contre le roi d'Afrique. De fait, Oliviero prend un peu d'épaisseur à la fin du roman, à partir du chant 39.

À mon sens, le roman de Lesage offre un témoignage de la lenteur des phénomènes de bascule dans une tradition littéraire⁴⁶. Ce texte, que Marcella Leopizzi (2022 : 324) qualifie de "roman d'aventures héroïques et sentimentales", reste en effet dans la lignée de Boiardo et de l'Arioste, comme dans le contexte des romans de La Calprenède et de Gombreville, avec l'arrière-fond des chansons de geste. Par son effacement derrière ses fils, Olivier, marqué du sceau du héros épique lors de son apparition au tournoi, porte témoignage, certes de la présence du héros épique médiéval, mais aussi de son effritement, et de son remplacement, dans une certaine durée, par un héros tel que Roland, amoureux, fou, héroïque et burlesque, à l'aube de sa destruction annoncée par Crébillon fils⁴⁷.

3.2.2 L'Ollivier de Jacques Cazotte et le 'travestissement épique'

Le prénom choisi par Cazotte pour le compagnon de Roland, avec ses deux 'l', est significatif d'une nature bifrons du personnage ; d'une part, 'Ollivier' renvoie à 'Olivier' et au souvenir épique médiéval et, d'autre part, 'Ollivier' se démarque de son passé. L'ancrage dans le passé épique du Moyen Âge est référencé dès le premier paragraphe du texte de l'édition originale de 1763⁴⁸, in *medias res*, avec une allusion à la deuxième croisade⁴⁹, et les évocations des "Sarrasins", le tout en prose épique, un peu à la façon des chansons tardives du Moyen Âge, mais dans un style de l'époque :

L'Asie était en feu, le monde chrétien, animé d'un zèle religieux, voulait arracher la Palestine aux peuples infidèles qui la profanaient. L'Europe en armes couvrait la mer de ses vaisseaux, la terre de ses bataillons ; mais entre tous les États qui se livraient à l'ardeur d'un si beau zèle, la France se signalait par les plus redoutables efforts.

Au chagrin de voir la Terre Sainte opprimée, se joignait le ressentiment des anciens affronts faits par les Sarrasins à l'empire des Lys. Philippe, souverain des Français, voulait humilier l'orgueil du Croissant et les puissants vassaux de cet auguste monarque conspiraient d'ardeur égale à l'exécution de ses glorieux desseins (Cazotte 2021 : 45–46, dorénavant cité par le sigle *OLL*).

La référence au Moyen Âge est également marquée par l'onomastique médiévalisante, outre le nom d'Olivier : parmi les troupes de Philippe, se trouve Sigismond, comte de Tours, et son épouse au prénom sonnante mérovingienne, Frédégonde. Il n'y eut pas de Sigismond remarquable à la première croisade, mais peut-être que Cazotte avait en tête le nom de Sigismond de Bohême (ou de Luxembourg), connu pour son engouement à organiser des croisades, contre les Turcs ottomans en 1394 – qui se termina par le désastre de Nicopolis (1396) –, puis contre les Hussites. Quant à sa deuxième épouse Frédégonde, "femme avare, ambitieuse, jalouse et cruelle" (*OLL* 2021 : 47), elle ne peut qu'évoquer l'historique Frédégonde, de triste mémoire, du moins selon ce qu'en rapportent Grégoire de Tours, Vincent de Beauvais et autres auteurs médiévaux (Beaune 2001) et, par exemple au XVII^e siècle,

⁴⁶ On peut évoquer ici, *mutatis mutandis*, la notion de *Sattelzeit* introduite par Reinhart Koselleck, sur une période assez longue d'un siècle – entre 1750 et 1850 –, pour le passage du Pré-moderne (*Frühe Neuzeit*) au Moderne (*Moderne*), voir Otto Brunner / Werner Conze / Reinhart Koselleck (2004). Dans la préface de son essai "Vergangene Zukunft", Koselleck (1989) se réfère à trois temporalités très différentes qui coexistent tout au long des siècles, et se complètent mutuellement ; voir, sur le concept de *Sattelzeit*, Alexandre Escudier (2020) et (2017).

⁴⁷ Voir plus loin.

⁴⁸ Un 'prologue' lui sera ajouté par la suite ; voir plus loin.

⁴⁹ On retrouve la deuxième croisade avec la mention de Philippe Auguste.

*Les Deportemens extraordinaires tant bons que mauvais de la Reyne Fredegonde selon la commune leçon de nos Historiographes*⁵⁰.

Ollivier fait une première apparition à la suite de l'évocation des troupes des Croisés, apparition discrète et marquée par la modestie de son statut et par l'amour. Agnès, la fille du comte de Tours, "objet accompli" (OLL 2021 : 46), est tombée sous le charme d'un "simple chevalier, autrefois son page" (OLL 2021 : 46), dont le seul mérite semble ici de l'avoir engrossée : "Agnès est devenue mère dans les bras d'Ollivier" (OLL 2021 : 46), mentionne Cazotte en forme de prolepse, sans préciser dans quelles conditions la fille de Sigismond est tombée enceinte. Même si l'Olivier médiéval est souvent dans l'ombre de Roland, celui de Cazotte fait une entrée en scène des plus modestes et fort loin du rôle d'un héros épique traditionnel. Il se rapproche en revanche, dès ce début, des héros fornicateurs des chansons tardives. L'intrigue se noue selon un motif fréquent dans les chansons de geste, celui de la marâtre jalouse. Frédégaire a un fils d'un premier lit, Inare – vantard, jaloux, grossier, qui n'est pas sans rappeler le sénéchal Keu des romans arthuriens⁵¹ –, à qui elle destine Agnès, avec l'ambition de le voir régner sur le fief de Tours. Or la princesse est "prévenue d'une aversion invincible contre le farouche Inare" (OLL 2021 : 47). Pour se soustraire aux "importunités" (OLL 2021 : 47) d'Inare, elle prétexte une santé fragile, la maintenant enfermée dans ses appartements. Elle cache aussi longtemps que possible sa grossesse, dont il apparaît alors clairement pour le lecteur qu'elle est le fruit de ce que les Pères de l'Église avaient défini comme *fornicatio*. C'est seulement au chant 9 que le lecteur apprend, par la confession d'Ollivier à un saint homme – l'ayant tiré de sa détermination au suicide (OLL 2021 : 125) –, comment il s'est laissé aller en voyant Agnès sortant toute nue de son bain ; l'ambiguïté règne dans cette scène qui pourrait bien être celle d'un viol : "Dispensez-moi du récit fatal d'une action dont la seule idée me fait frissonner, et dont les suites ont été si tragiques" (OLL 2021 : 157). Cette scène est assez intéressante du point de vue des réminiscences de motifs pouvant offrir un reflet du Moyen Âge, précisément de la lyrique de la *fin'amor* : Olivier découvre Agnès alors qu'il venait de capturer un oiseau recherché par la Cour et c'est ce qui lui permet d'accéder au lieu où se trouve Agnès ; on pense au *Lai d'Yonec*. L'acte sexuel et l'amour sont liés au bain, comme dans *Flamenca*. Conjointement, la scène de bain renvoie au comique des fabliaux, ces derniers textes remis à la mode par Caylus (Peeters 2006), tout en soulignant le 'péché' d'Ollivier, les étuves jouissant d'une mauvaise réputation (Rossiaud 1988). Malheureusement pour Agnès et Ollivier, Frédégaire finit par être au courant de cette situation, alors qu'Agnès est près d'accoucher. Elle s'empresse donc d'informer Sigismond qu'il est atteint dans son honneur, sa fille déshonorée par un membre de sa cour. Selon le code d'honneur féodal, tel que représenté dans les chansons de geste, Sigismond doit se venger.

La garde du comte est appelée à se saisir du coupable qui s'enfuit en emportant le nouveau-né dans ses langes : "Chargé du fruit d'un amour imprudent, il s'éloigne de la vue des murs dont l'enceinte, un instant plus tôt, allait lui devenir fatale" (OLL 2021 : 48). Le lecteur apprend à cette occasion qu'Ollivier avait un ami, Enguerrand qui, troublé par l'acte de ce dernier, entend partir à sa poursuite pour sauver l'honneur de son seigneur légitime. Il n'est pas le seul, car l'affreux Inare, "basement jaloux des avantages naturels, de toute espèce de mérite dans les autres"

⁵⁰ Tous les auteurs ne sont pas aussi sévères et certains, comme Étienne Pasquier, sont plus nuancés. Voir Chantal Grell (2007).

⁵¹ Faut-il également penser à Ignauré, personnage éponyme du *Lai d'Ignauré*, qui est un texte, au moins en partie, parodique ? voir Martina Di Febo (1998).

(*OLL* 2021 : 49), entend bien retrouver Ollivier et se venger de sa déconvenue auprès d'Agnès.

Il s'avère qu'Enguerrand, à qui Olivier avait sauvé la vie lors d'un combat contre les Bourguignons (*OLL* 2021 : 50), fait semblant de pourchasser son ami et que, profitant de ses intentions déclarées, il va s'employer du mieux qu'il peut à favoriser la fuite d'Ollivier, en déroutant Inare en particulier lorsque faire se peut. Ollivier, pressé par Inare, se voit contraint d'abandonner son fils qu'il "laisse à la Providence" (*OLL* 2021 : 51), après s'être interrogé explicitement sur le fait de l'"exposer" (*OLL* 2021 : 51), Cazotte faisant évidemment référence à Œdipe.

Tous les éléments matriciels d'une chanson de geste de la fin du Moyen Âge sont donc en place : le héros, entre temps, tel un Lancelot, devenu "miroir de chevalerie" (*OLL* 2021 : 49), le méchant et traître, Inare, l'ami fidèle, Enguerrand, l'enfant abandonné, la mère éloignée, le père vengeur en puissance. Mais, en ce siècle des Lumières, Ollivier est en sus un "modèle des amants" (*OLL* 2021 : 49) qui, de fait, renoue également avec la *fin'amor*.

*

L'*Ollivier* de Cazotte, qu'Alexandre Cioranescu (1939 : 28) qualifie de "roman chevaleresque et libertin", est un texte hybride, comme le souligne bien Floriane Daguisé dans son compte rendu de l'édition d'Emmanuelle Sempère (2022 : § 3) : le style n'a pas la sobre brutalité du genre épique, il est bien de son siècle. La thématique doit bien des éléments aux chansons tardives du Moyen Âge, agrémentées du filtre de l'Arioste (Sempère 2022) et de Cervantes⁵². De nombreux motifs et 'clins d'œil' renvoient le lecteur averti à la littérature médiévale. Ollivier reste le vaillant héros de *La Chanson de Roland*, il est le fougueux chevalier de la croisade, mais il est par trop marqué par l'amour, comme les héros des chansons tardives ou ceux de Boiardo et de l'Arioste. Des romans héroïques, ainsi que des chansons tardives, Cazotte retient la multiplication des aventures et la fréquence des enlacements. Mais souvent, 'à sa façon'. Le meilleur exemple est donné par la situation d'Ollivier et le retournement que Cazotte opère par rapport aux chansons tardives. En effet, dans ces textes, le motif de l'enfant enlevé, exposé, repose toujours sur le même schéma : une femme injustement accusée, s'enfuit, donne naissance à un enfant, enlevé et appelé à connaître un destin prestigieux, après bien des épreuves, que la chanson prend en charge. Chez Cazotte, c'est le père qui prend l'enfant et qui est contraint de l'abandonner. Le burlesque environne Ollivier ; Inare en est le support ; quant à Enguerrand, il est celui qui est pris au cœur d'une féerie, ici assez burlesque, selon le motif du contrat morganié (Harf-Lancner 1984), illustré à la fin du Moyen Âge par Antoine de la Sale dans *Le Paradis de la reine Sibylle*.

Cazotte a modifié l'incipit de son texte⁵³, par deux fois. Dans la première édition de 1763, il commence le Chant 1 *in medias res*, selon le précepte d'Horace : "L'Asie était en feu..." (*Ollivier* 1763 : 7). Dans l'édition de 1764, puis de 1776, un 'prologue' est ajouté, qui plus est, avec "Je voulais chanter les Dieux, les Héros et les Belles", évidente référence, déjà décalée, au fameux *Arma virumque cano* de l'*Énéide*, repris, en boucle enserrant les douze chants du récit, et de façon désabusée, avec "Chante qui voudra désormais les exploits guerriers" (*OLL* 2021 : 201). *Ollivier* comprend 12 chants, comme l'épopée de Virgile.

⁵² Sur l'influence du *Quichotte*, voir Maurice Bardon (1971), en part. p. 623–624 pour Cazotte.

⁵³ Sur le manuscrit (BM Châlons-sur-Marne, 277–278), voir Alexandre Cioranescu (1939). Le ms. comporte 20 chants, alors que les éditions ont repris le découpage virgilien en 12.

Cazotte supprime et modifie aussi certains passages, ce dont il s'explique dans la préface ; en particulier le Chant 11, en prose dans l'édition de 1763, est repris en vers, identifié comme "fabliau" (*OLL* : 132), donnant ainsi à *Ollivier* une allure de prosimètre. Dès la première édition du texte, celui-ci est qualifié de 'Poème' ; mais dans la préface de celle de 1776, Cazotte évoque l'idée que "fable héroï-comique"⁵⁴ eût été plus adéquate ; cependant, il ne l'adopte pas car, dit-il, de façon ironique et amère, "il faut avoir un droit très établi, dans la République des Lettres, pour être autorisé à changer la nomenclature" (*OLL* : 44).

La qualification de 'poème' qu'adopte Cazotte et la référence à Virgile renvoient au passage, pour la France⁵⁵, au *Virgile travesty* de Scarron – qui débute aussi par un "je qui chantai" (Scarron 2001 : 71, dorénavant cité par le sigle *VT*) – et donc à la question du burlesque, ce "modèle canonique d'un burlesque entendu", comme le note Claudine Nédélec (2004 : 2), en reprenant l'idée de "forme canonique" du travestissement, soit "la réécriture en octosyllabes et en style vulgaire d'un texte épique, et plus précisément d'un chant de l'*Énéide*", dont parle Gérard Genette (1982 : 65). Ce critique a le mérite de mettre l'accent sur le travestissement, qu'il différencie de la parodie. Il convient en effet, à propos de textes tels l'*Orlando furioso* ou le *Virgile travesty*, de parler plus justement de 'travestissement épique'. Le 'burlesque entendu' en effet est profondément transgénérique et, ainsi que le remarque Claudine Nédélec (2004 : 432), "des dizaines de textes explicitement désignés comme burlesques ont paru au XVII^e siècle, sans avoir rien à voir avec le travestissement épique, à commencer par le premier à s'intituler ainsi, le Recueil de quelques vers burlesques de Scarron (1643)". Le travestissement épique consiste donc, sur la base, plus ou moins solide, de références et d'épisodes tirés d'épopées antiques ou de chansons de geste, à opérer un mélange qui prête à rire, et qui peut également fournir quelque message en rapport à la vie de la société contemporaine. Scarron en fournit un exemple patent à partir de l'*Énéide*, par exemple, lorsque Hécube s'adresse à Ascagne, avec des références à des textes médiévaux popularisés par la Bibliothèque bleue, *Mélusine* et la chanson de geste *Fierabras*, ainsi qu'au conte folklorique, avec Peau d'Âne :

Et cette bonne mère-grand,
Quand il devint un peu plus grand,
Faisait avec lui la badine,
L'entretenait de Mélusine,
De Peau-d'Âne et de Fierabras (*VT* : 200–201).

Dans le contexte de la Fronde, Scarron étant du parti du futur cardinal de Retz, Mazarin n'est pas le plus aimé, contrairement au "président sans tache", à savoir Henri de Mesmes, président à mortier du Parlement de Paris⁵⁶.

Surtout, ce président sans tache,
Le plus grand homme que je sache,
De notre Paris l'ornement,
Et qui, dans le gouvernement
De notre monarchie entière,
Jetterait bien de la poussière

⁵⁴ Dont l'archétype serait *Le Lutrin* de Boileau, auquel on peut associer le *Virgile travesty en vers burlesques* de Scarron, voir Thomas Stauder (2004) et Jean Leclerc (2004). Pour la référence à l'édition de 1175, voir Floriane Daguisé (2022) § 3.

⁵⁵ Giovanni Battista Lali a composé, en 1633, une *Eneide travestita*.

⁵⁶ Rappelons que les parlementaires, soucieux de préserver leurs privilèges s'opposèrent à Mazarin. Henri de Mesmes, devant les violences, fut du clan des légalistes, en compagnie du premier président de Paris, Mathieu Molé, en opposition aux ultras.

Aux yeux de certains grands Atlas (*sous-entendu Mazarin*) (VT : 400–401).

Vous voyez ici maître Énée,
Une personne aussi bien née
Qu'il en fût jamais en Paris,
Enfant bien-aimé de Cypris,
Point Mazarin, fort honnête homme (VT : 511).

L'*Ollivier* de Cazotte, publié dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, construit autour du personnage médiéval d'Olivier, transfiguré, 'travesti', me paraît être un exemple typique d'un texte-bascule, avec de multiples racines dans le passé, soulignées par cette "hétérogénéité culturelle et travestissement" que note Michel Fournier (2011 : 119) à propos de Scarron, et portant également témoignage d'un essoufflement, donc de la nécessité d'aller vers un autre roman, bâti sur d'autres personnages. C'est bien ce que déclare Crébillon dans la préface des *Égarements du cœur et de l'esprit* :

Le Roman, si méprisé des personnes sensées, et souvent avec justice, serait peut-être celui de tous les genres qu'on pourrait rendre le plus utile, s'il était bien manié ; si, au lieu de le remplir de situations ténébreuses et forcées, de Héros dont les caractères et les aventures sont toujours hors du vraisemblable, on le rendait, comme la Comédie, le tableau de la vie humaine, et qu'on y censurât les vices et les ridicules.

Le lecteur n'y trouverait plus à la vérité ces événements extraordinaires et tragiques qui enlèvent l'imagination, et déchirent le cœur ; plus de Héros qui ne passât les mers que pour y être à point nommé pris des Turcs ; plus d'aventure dans le Sérail, de Sultane soustraite à la vigilance des Eunuques, par quelque tour d'adresse surprenant ; plus de morts imprévues, et infiniment moins de souterrains. Le fait, préparé avec art, serait rendu avec naturel. On ne pécherait plus contre les convenances et la raison. Le sentiment ne serait point outré ; l'homme enfin verrait l'homme tel qu'il est, on l'éblouirait moins, mais on l'instruirait davantage (Crébillon fils 2000 : 69).⁵⁷

3.3 L'Olivier de Madame de Genlis

*Les Chevaliers du Cygne, ou la cour de Charlemagne*⁵⁸, qu'on a pu qualifier de premier 'roman troubadour' (Krief 1982), et surtout de 'roman gothique' (Ramos Gomez 1987), est un roman caractérisé par son autrice comme un "Conte historique et moral" (Genlis 1795 : 1, dorénavant cité par le sigle CC)⁵⁹. Le roman de Mme de Genlis fut publié en 1795⁶⁰, puis une nouvelle édition parut en 1805, avec un certain nombre de changements. Dans la préface de l'édition de 1805, qui reprend les éléments de celle de 1795, Mme de Genlis rappelle le contexte historique de la publication de son ouvrage, et propose une longue justification de son travail – mentionnant au passage les persécutions et calomnies dont elle a été l'objet⁶¹ –, en particulier en le prétendant historique, basé sur la lecture de documents sérieux, ainsi que l'attestent les notes qu'elle fournit :

⁵⁷ Cette préface se lit aussi comme une critique de l'abbé Prévost.

⁵⁸ Au Moyen Âge, s'est constitué un cycle, du 'chevalier au Cygne', à la gloire de Godefroy de Bouillon et de son lignage : *Naissance du Chevalier au Cygne* (versions *Elioxe* et *Beatrix*), *Le Chevalier au Cygne*, *La Fin d'Elias*, *Les Enfances Godefroi* et *Le Retour de Cornumaran*. Les chansons sont consacrées aux origines mythiques de la famille et au début de la carrière de Godefroy, voir Suzanne Duparc-Quioc (1955).

⁵⁹ Sur la nature roman historique/roman moral chez Mme de Genlis, voir Machteld de Poortere (2004).

⁶⁰ Dans la préface, Mme de Genlis rappelle qu'elle a livré son ouvrage dans les premiers jours d'octobre 1794, mais "Differens incidens en ont retardé l'impression" (CC 1795 : xiii).

⁶¹ Félicité de Genlis s'enfuit en Angleterre pendant la Terreur ; son mari fut guillotiné. En 1799, elle vit à Berlin et est autorisée à rentrer en France par Bonaparte en 1801. Ce dernier l'utilisa comme espionne et dit de l'écrivaine : "Mme de Genlis envoyait souvent un conte, une rêverie, ce qui lui passait par la tête" (Bonaparte 1951 : 202).

Les neuf premiers chapitres de cet Ouvrage ont été faits deux ans avant la révolution. Je les ai lus dans le temps à plusieurs personnes qui verront que je n'y ai rien changé, car mes principes n'ayant jamais varié, les événemens publics n'ont eu aucune influence sur mes opinions et sur mes sentimens. Et c'est un fait qu'il est aisé de vérifier en parcourant mes écrits ; on trouvera dans tous le même respect pour la religion et les mœurs, les mêmes sentimens d'humanité, de générosité et d'intérêt pour le peuple ; et le même amour de l'ordre, de la justice et de la vertu [...] Nous avons dans notre langue plusieurs romans historiques fort agréables, presque tous faits par des femmes ; mais aucun ne présente la peinture des mœurs et des usages du temps qu'ils rappellent, tous sont dépourvus de recherches historiques, et l'on n'y trouve ni développemens de sentimens et de caractères, ni but moral. Une douzaine de noms pris dans l'histoire, et deux ou trois faits connus de tout le monde, forment tout le fond de chacun de ces ouvrages. J'ai tâché d'éviter ces défauts ; il ne falloit pour cela que du travail et non du génie; et j'ai placé à la fin de chaque volume des notes historiques, afin que les inventions de l'auteur ne fussent pas confondues avec les événemens qui appartiennent à l'histoire (CC 1805 : vii).

Plus loin, après avoir expliqué ses choix pour certains de ses personnages, et restant dans la lignée de la plupart des romans du siècle des Lumières qui affirment, selon le précepte d'Horace, vouloir instruire en distrayant – même Laclos y sacrifie – Mme de Genlis annonce que son roman est exemplaire :

j'ai voulu rappeler, par de grands exemples, à ces vertus antiques et sublimes qui ont honoré des siècles que nous nommons barbares. Je n'ai point eu le projet de *rétablir la Chevalerie*, mais j'ai cru que la générosité, l'humanité, la loyauté des anciens Chevaliers affermiroient mieux *une république* que les principes de Marat et de Robespierre ; et, graces au ciel, les François revenus à leur premier caractère, sont aujourd'hui dirigés par ces nobles sentimens (CC 1805 : xvj–xvij).

Dans ce récit, Mme de Genlis modifie l'épisode de Roncevaux en permettant, si je puis dire, à Olivier de se détacher de Roland, personnalité par trop écrasante dans la tradition de la Matière de France et dans les romans/épopées italiens. Elle conserve toutefois la notion d'amitié en créant, contre toute vraisemblance par rapport à la chanson *Gormont et Isembart*⁶², une amitié entre Olivier et Isambard :

Olivier, blessé dangereusement à cette bataille, en volant au secours de Roland, et en l'arrachant des mains des ennemis, lui épargna la douleur de mourir prisonnier, mais ne put lui sauver la vie. Roland expirant, remit entre les mains de son ami l'épée qu'il avait illustrée par tant d'exploits ; la fameuse et redoutable durandal. C'étoit, dans ces anciens tems, le don le plus honorable qu'un Chevalier pût faire en mourant. Olivier regretta profondément ce héros : l'amitié d'Isambard put seule le consoler ; il retrouvoit, dans ce jeune Chevalier toutes les grandes qualités de Roland, réunies à un caractère plus intéressant et plus aimable (CC 1805 : 4).

Ce sont donc ces deux amis qui sont, par leurs armes, les Chevaliers du cygne, "étaient particulièrement honorés de la bienveillance de l'Empereur" (CC 1805 : 3), ce dernier immédiatement qualifié de 'héros'. Charlemagne en effet occupe chez Mme de Genlis la place qui lui a été faite par la plupart des écrivains⁶³, les philosophes et les juristes du XVIII^e siècle, à l'exception de Voltaire, à savoir celui d'un 'monarque éclairé'. Il est un modèle quelque peu mythique, dans les débats autour de la monarchie absolue, sur le rôle des pairs et sur la place des parlements, surtout du Parlement de Paris (Ribémont 2025)⁶⁴. Chez Mme Genlis, selon l'analyse d'Anna

⁶² Isembart, d'abord sarrasin, est le héros d'une chanson de geste qui ne nous est parvenue que par un seul manuscrit, *Gormont et Isembart*.

⁶³ Sur Charles chez Mme de Genlis, voir Anna Wörsdörfer (2016 : 77–80).

⁶⁴ Sur le mythe de Charles, voir Robert Morrissey (1997) et Isabelle Durand-Le Guern / Bernard Ribémont (2009).

Wörsdörfer, dans ce contexte, Olivier apparaît comme son porte-parole en rapport avec les espoirs mis en Napoléon, grand législateur :

Klingt hier die Interpretation Karls als Präfiguration Napoleons über das Mythem des Legislators und Rechtsstifters bereits an, nimmt Mme de Genlis mit Olivier als Sprachrohr und durch die ausführliche Beschreibung des Gesetzfindungsprozesses an der über das ganze 18. Jahrhundert hinweg geführten historiographisch-politischen Diskussion um die Ursprünge und das Wesen der französischen Monarchie teil (Wörsdörfer 2016 : 80)

Mais là n'est pas le rôle essentiel d'Olivier ; que ce soit dans la version de 1795 ou dans celle de 1805, Olivier, comme chez Cazotte, a un destin lié à l'amour. S'appuyant sur l'épisode tant de fois convoqué de la lutte de Charles contre les Saxons, Mme de Genlis met en scène un aréopage de femmes saxonnes, toutes pleines de charme, mais que la fille du roi des Saxons Vitikind, Célanire, au nom appelant au souvenir de personnages de romans du XVII^e siècle (Honoré d'Urfé, Mlle de Scudéry) – dépasse en beauté et vertus. Son père la désigne au "brave Albion, son élève et son lieutenant" (Genlis 1805 : 6). C'est une situation amoureuse qui inaugure de fait le roman ; Isambard en effet croit percevoir un sentiment partagé entre son ami et Armoflède "une jeune personne attachée à la reine Hermengarde⁶⁵, et l'amie la plus chère de la belle Célanire" (CC 1805 : 9). Isambard, avec noblesse, quitte la cour pour ne pas concurrencer son ami et s'en va à Constantinople, où il est reçu avec "l'accueil le plus flatteur" (CC 1805 : 10) par l'impératrice et connaît quelques aventures chevaleresques (combat avec Adalgise en particulier). Le chapitre III, "Un grand crime" s'ouvre sur un drame :

Un soir la charmante fille de Vitikind, la belle Célanire, fut assassinée dans le jardin de son père ; on la trouva baignée dans son sang, étendue sur un siège de gazon, ayant à ses pieds Olivier sans connaissance, et percé d'un coup d'épée. L'infortunée Célanire déclara publiquement qu'elle avoit été assassinée par des scélérats qui s'étoient introduits dans la maison de son père, et qui, en entrant dans le jardin, en avoient laissé la porte ouverte ; que dans ce moment Olivier, qui traversoit un bois voisin, avoit entendu ses cris ; qu'il étoit entré dans le jardin ; que, voulant la défendre, il avoit seul attaqué ces assassins, qui, avant de prendre la fuite, s'étoient tous jetés sur lui, et, après lui avoir arraché son épée, la lui avoient plongée dans le sein. Vitikind et Albion, qui étoient absens dans le tems où cette horrible scène se passoit, revinrent précipitamment : ils trouvèrent Célanire mourante, qui leur répéta ces affreux détails, et qui le lendemain expira dans leurs bras (CC 1805 : 23).

Quelques temps après, Isambard est de retour et se fait remarquer en sauvant Charlemagne, alors en chasse, d'un assaut d'un buffle lui ayant déjà blessé la jambe. Retour triomphal du deuxième chevalier du Cygne à la Cour⁶⁶, que Charlemagne souhaite admettre "dans l'académie littéraire qu'il venait de fonder" (CC 1805 : 27)⁶⁷. Isambard n'a de cesse de retrouver Olivier que la Cour croit mort et enlevé par les assassins de Célanire. C'est un Olivier affaibli, au regard fixe et effrayant qu'Isambard finit par trouver dans une forêt ; de là commence une course effrénée, un Olivier à l'allure folle guidant son ami vers un château où, dit la narratrice, l'on n'avait pas vu Olivier depuis plus d'un an ; ceci implique qu'Olivier a vécu en homme sauvage, selon un motif régulièrement à l'œuvre dans le roman médiéval et

⁶⁵ L'onomastique correspond au style quelque peu 'troubadour', tel qu'on le trouvait déjà un peu chez Cazotte. 'Armoflède' sonne mérovingien et Hermengarde est l'épouse d'Aymeri de Narbonne dans la geste des Aymerides.

⁶⁶ Félicité de Genlis inscrit dans ce chapitre quelques réflexions personnelles sur l'épistolaire et sa mode au siècle des Lumières !

⁶⁷ C'est un des *topoi* du mythe de Charlemagne au XVIII^e siècle, que d'en faire un fondateur d'une académie des Belles Lettres.

la chanson tardive, comme *Tristan de Nanteuil*. C'est alors un Olivier transfiguré qui apparaît aux yeux de son ami :

Après le souper, Olivier tomba dans une sombre et morne rêverie ; la compassion et la terreur qui se peignoient sur son visage, et le mouvement précipité de sa respiration, montraient assez le désordre affreux de son ame, et tout ce qu'il souffroit intérieurement. Il ne sortoit de cet état que par des espèces de tressaillemens convulsifs, qui portoient l'effroi jusqu'au fond du cœur de son ami (CC 1805 : 41).

À sa grande surprise, Isambard se voit refuser de dormir avec son ami, selon la tradition chevaleresque⁶⁸. Intrigué, il réussit à se procurer la clé d'un réduit attenant à la chambre d'Olivier. C'est là qu'il entend "*Quoi donc éternellement !... et jusqu'au jour !*" (CC 1805 : 45). Croyant à un rendez-vous amoureux, il s'éloigne, de fait, rassuré, pensant même qu'Olivier avait enlevé Armoflède. La découverte d'Olivier au matin est celle d'un personnage insane :

Enfin, Olivier parut au moment de se mettre à table ; il étoit si foible qu'il pouvoit à peine se soutenir ; le désordre de sa chevelure, la rougeur de ses yeux et la pâleur excessive de son visage, donnoient à sa physionomie quelque chose de frappant et de sinistre qui inspiroit l'effroi (CC 1805 : 46).

Le comportement d'Olivier, outre ce que ses traits manifestent, est des plus étranges, car il affirme ne pas pouvoir dormir deux nuits de suite au même endroit. Voici donc les deux amis hébergés dans une hôtellerie. Une mise en scène permet à Isambard de veiller sur la nuit d'Olivier, caché dans un réduit. Et c'est là que les versions de 1795 et de 1805 diffèrent. Dans la version initiale, Isambard entend des "petites talons de femme" (CC 1795 : 45) et une voix prononçant ces paroles : "Olivier !... c'est en vain que tu veux me fuir ; je te suivrai partout" (CC 1795 : 45–46). Les deux versions coïncident ensuite, Olivier s'écriant "O cruelle Armoflède !" (CC 1795 : 46, CC 1805 : 49). Cette exclamation achève de convaincre Isambard qu'il ne s'était pas trompé dans ses conjectures, quoique bien étonné que son ami trouve une visite d'Armoflède cruelle. La prochaine étape voit la mise en place d'un qui-proquo : le hasard (quelque peu invraisemblable) fit que le prince Adalgise se trouvait au même endroit que les deux amis et qu'il fut assassiné durant la nuit, alors qu'il logeait dans la chambre juxtant celle d'Olivier. Celui-ci est découvert par Isambard et les magistrats venus enquêter, hagard, et s'écriant : "Grand Dieu, vous voulez donc découvrir mon forfait !" ⁶⁹. Mme de Genlis va maintenir le suspens, dans la version de 1795, Isambard découvre le spectre qui hante les nuits de son ami :

Qui pourrait exprimer le saisissement et l'horreur qu'il éprouva, à l'aspect terrible du tableau surprenant qui frappa ses regards ! Il vit un affreux squelette ensanglanté, qui s'éloignait avec lenteur en gémissant lourdement, et en laissant sur son passage de longues traces de sang, et qui s'évanouit dans les airs lorsqu'il eut traversé la chambre (CC 1795 : 62).

Ce spectre, qui disparaît dans l'édition de 1805, semble gêner Mme de Genlis dès la première publication, comme le révèle une note à la page 64 :

⁶⁸ Une tradition qui a fait écrire un certain nombre de bêtises à propos de prétendue homosexualité ! Voir à ce sujet Bernard Ribémont (2025).

⁶⁹ Dans la version de 1795, Olivier se réveille car l'assemblée s'écrie "c'est lui, voilà l'assassin !" (CC 1795: 51), alors que dans l'édition de 1805, le cri n'est poussé qu'après qu'Olivier s'est exprimé sur son forfait (CC 1895 : 54).

Ce spectre sera sans doute critiqué, mais [...] l'idée de faire mourir l'héroïne de l'histoire dès les premières pages, et cependant de s'occuper d'elle jusqu'à la fin, est peut-être assez neuve pour mériter quelque indulgence (CC 1795 : 64).

Une gêne qui souligne toutefois ce qu'elle considère une nouveauté.

La longue suite du récit va se faire sous forme d'entrelacements, entre d'une part les récits d'Olivier à travers lesquels le lecteur apprendra que c'est Olivier, jaloux, qui a tué Célamire qu'il avait épousée en secret⁷⁰ ; et d'autre part, les aventures des deux amis, chevaleresques et sentimentales, avec *in fine* un jeu de chiasme Olivier mourant à la place d'Isambard et Isambard épousant Béatrix de Clèves⁷¹ à la place d'Olivier.

Comme l'a bien relevé Maria Teresa Ramos Gomez (1987), la critique a été sévère envers ce squelette, ce qui peut expliquer son éviction dans la version de 1805. Selon son analyse, que je rejoins, finalement, Mme de Genlis, avec son squelette fantôme, arrive trop tard, trop dans un goût allemand supplanté par le goût anglais qu'atteste le succès d'Ann Radcliffe ; significativement, les critiques se font particulièrement sévères, après la publication des romans anglais⁷². Mme de Genlis l'a fort bien compris et s'en explique dans l'"Avertissement" de l'édition de 1805, avec une réflexion intéressante sur le genre du texte et sur ce qui concerne un 'texte-bascule', car il montre chez l'écrivaine une conscience claire de l'évolution d'un genre et de son ancrage dans une tradition, ce qu'elle supposait déjà dans l'édition de 1795, en note de bas de page⁷³ :

Le spectre qui se trouvoit dans les premières Editions de cet Ouvrage en a produit une foule d'autres dans les romans qui ont paru depuis en France et en Angleterre, mais il a été très-critiqué par les Littérateurs français. Il est étonnant que l'on ait autant désapprouvé une fiction employée si souvent dans les ouvrages du genre le plus sublime, le poème épique et la tragédie. Dira-t-on qu'on veut plus de vraisemblance dans un roman ? Cette objection seroit bonne pour un roman qui peindroit les mœurs actuelles. D'ailleurs cet ouvrage, par son plan, par sa forme, et peut-être par son style, est plutôt un poème dans le genre de celui de l'Arioste, que ce que nous appelons un roman. Je plaçois une apparition dans un siècle où la croyance universelle, d'accord avec celle de l'immortalité de l'âme et avec la religion, consacroit ce grand moyen de terreur. Mais enfin le spectre a déplu et je l'ai retranché. Il n'est plus maintenant qu'une illusion

⁷⁰ La question du mariage clandestin a agité l'Église depuis le Moyen Âge et a connu un certain succès littéraire et dramatique au XVIII^e siècle, comme le montre, entre autres, le roman du chevalier de Mouhy, *Mémoires d'Anne-Marie de Moras*, publié en 1739 ; voir Gabriele Vickermann-Ribémont (2020).

⁷¹ Jeu onomastique intéressant, si l'on songe à la partie *Beatrix* du cycle médiéval du *Chevalier au cygne* et au roman de Madame de Lafayette qui, soit dit en passant, fit l'objet d'un débat sur le roman, relayant (tardivement) celui initié en Italie par Simon Fòrnari, Jean-Baptiste Giraldu Cinzio et Jean-Baptiste Pigna (2005) animé en France par l'abbé Huet dans son *De l'origine des romans*. Voir Camille Esmein (2006) et Pascal Champain (2007).

⁷² Les textes d'Ann Radcliffe seront traduits peu de temps après la publication du roman de Mme de Genlis : *The Castles of Athlin and Dunbayne* par François Soulès en 1797 et, la même année *The Italian, or the Confessional of the Black Penitents* par André Morellet, ainsi que *A Sicilian Romance*, par Mme Moylin-Fleury (Durot-Boucé 2009).

⁷³ "Ce spectre sera sans doute critiqué, mais je crois que vrais littérateurs ne désapprouveront pas une fiction employée si souvent dans les genres d'ouvrages les plus sublimes, le poème épique et la tragédie. Dira-t-on qu'on veut plus de vraisemblance dans un roman ? cette objection seroit bonne pour un roman qui peindrait les mœurs actuelles. D'ailleurs cet ouvrage, par son plan et par sa forme, est plutôt un poème dans le genre de ceux de l'Arioste, que ce que nous appelons un roman. Je place une apparition dans un siècle où la croyance universelle consacrait ce grand moyen de terreur ; et je crois que sans toutes ces raisons, on m'approuvera, si le spectre de Célamire fait sur mes lecteurs l'impression qu'il a produite sur le petit nombre de personnes auxquelles j'ai lu cet ouvrage" (CC 1795 : 58–59).

produite par l'imagination troublée et les remords, et j'avoue que cette idée est plus morale que la première (CC 1805 : XXII–XXIII).

4 En guise de conclusion : la 'revanche' d'Olivier

Les chansons de geste du Moyen Âge central n'ont pas ignoré l'amour : Guillaume et Guibourc s'aiment, à leur façon toute épique, Jourdain de Blaye est amoureux d'Oriabel et elle est amoureuse de son mari, qui fera tout pour la retrouver après sa perte lors de la tempête ; et cette chanson (*Jourdain de Blaye*) sera réécrite en alexandrins et considérablement amplifiée au XIV^e siècle, puis éditée au XVI^e⁷⁴. Le motif de la 'belle Sarrasine' amoureuse d'un chevalier et prête à braver tous les dangers pour l'épouser après s'être fait baptiser est un topos (Bancourt 1982). Mais ce sont les chansons tardives, les mises en prose, qui alourdissent leurs héros, non seulement d'exploits multipliés à l'envi et de mouvements dans des espaces de la merveille et de la féerie (Île de l'Aimant d'*Ogier le Danois*, de *Mabrien...*), mais surtout de relations tumultueuses à l'amour et à la sexualité. C'est cette dimension qui ouvre la voie à la reconsidération du héros épique chez Boiardo et chez l'Arioste. Le roman héroïque français qui se développe aux XVI^e et XVII^e siècles est un héritier du passé médiéval et de la nouvelle tradition italienne. Or, sur la base de la lecture (des lectures) d'Aristote, ces textes ont posé de nombreuses questions d'ordre générique et esthétique et les diverses appellations, y compris dans les études contemporaines, en apportent la preuve : roman/épopée, épopée héroïque, roman d'aventures, roman héroï-comique, burlesque, etc. De *Tristan de Nanteuil* au *Chevaliers du Cygne*, les héros médiévaux se transforment et se maintiennent à la fois, dans un 'travestissement', c'est-à-dire, de fait, dans un costume qui change, mais qui revêt un squelette s'inscrivant dans la durée. Seul Charlemagne, figure hiératique et érigée en mythe, possède une permanence, que d'ailleurs il n'a pas dans les chansons de la Matière de France, dont certaines en font un empereur injuste. Cette Matière de France a imposé des figures majeures ; outre Charles, Naimés le sage conseiller, le fougueux Ogier le Danois et, finalement assez effacé, le sage et preux Olivier.

Olivier a été écrasé par la figure de Roland, ce dernier s'offrant en pleine lumière, grâce à *La Chanson de Roland*, et à son Roland orgueilleux, intraitable, jusqu'au-boutiste, comme un personnage 'idéal' à transformer, surtout à rendre *furioso*. La résurgence d'Olivier au XVIII^e siècle n'est pas tout à fait un hasard, dans le cadre des 'bascules' qui s'opèrent dans l'écriture romanesque. Il surgit de l'ombre faite par Roland pour offrir un personnage porteur de quelques nouveautés et même de renversements thématiques, comme celui du héros-père devant abandonner son enfant bâtard.

Le cheminement d'un tel héros me paraît révélateur de la façon, de fait assez lente, dont a pu évoluer l'écriture 'épico-romanesque' depuis la fin du Moyen Âge. Si l'on reprend l'image de la bascule, il faut penser alors à la balance, dont le pivot ne se fixe pas immédiatement, mais oscille un certain temps avant d'atteindre son équilibre. On peut également penser au modèle physique de la tectonique des plaques, où ces dernières ont des mouvements lents, aléatoires, avec parfois des rencontres qui suscitent des bouleversements. Les travestissements de héros comme Roland et Olivier sont des marqueurs de ces évolutions, qui ne se font qu'à travers – comme en mathématiques l'on parle pour un point-selle de produit cartésien entre deux ensembles impliquant un maximum et un minimum pour une fonction $f(x,y)$ –, un amont et un aval, ce dernier conditionné par son amont et par l'amont qu'il deviendra

⁷⁴ Le texte a été imprimé en 1520 (Dourdy 2017).

lui-même. Il existe alors, dans l'histoire du roman, des points-limites, emblématisés par des 'héros-limite' ; si l'Olivier de Mme de Genlis doit encore des éléments aux chansons de geste, à l'Arioste ou à Gombreville, il s'en détache par certains côtés : et René, puis Julien Sorel, ne lui devront plus rien.

Bibliographie

- Aebischer, Paul (1956) : "Le gab d'Olivier ", dans : *Revue belge de Philologie et d'Histoire* 34.3, 659–679
- Alet, Martine (2014) : *Le Monde de Charles Sorel*. Paris : Honoré Champion.
- Andriès, Lise (1989) : *La Bibliothèque bleue au XVIII^e siècle : une tradition éditoriale*. Oxford : Voltaire Foundation.
- Arioste (L') : *Orlando furioso*.
- Aristote : *Poétique*.
- Balsamo, Jean / Castiglione Minischetti, Vito / Dotoli, Giovanni (éd.) (2009) : *Les Traductions de l'italien en français au XVI^e siècle*. Schena : Fasano / Paris : Hermann.
- Bancourt, Paul (1982) : *Les Musulmans dans les chansons de geste du Cycle du roi*. Aix-en-Provence : Université de Provence / Marseille : Laffitte.
- Bardon, Maurice (1971) : *Don Quichotte en France au XVII^e et au XVIII^e siècle*, Paris : Champion.
- Baron, Françoise (2006) : "Le médecin, le prince, les prélats et la mort. L'apparition du transi dans la sculpture française du Moyen Âge ", dans : *Cahiers archéologiques* 51, 125–158.
- Baudelle-Michels, Sarah (2006) : *Le Avatars d'une chanson de geste. De Renaut de Montauban aux Quatre fils Aymon*. Paris : Champion.
- Beall, Chandler B. (1942) : *La Fortune du Tasse en France*. Eugene : University of Oregon et Modern Language Association of America.
- Beaune, Colette (1985) : *Naissance de la nation France*. Paris : Gallimard.
- Beaune, Colette (2001) : "La mauvaise reine des origines. Frédégonde aux XIV^e et XV^e siècles ", dans : *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée* 113.1, 29–44.
- Bernheimer, Richard (1970) : *Wild men in the Middle Ages. A Study in Art, Sentiment, and Demonology*. Cambridge: Harvard University Press. [1952]
- Bjaï, Denis (2001) : *La Franciade sur le métier : Ronsard et la pratique du poème héroïque*. Genève : Droz
- Bjaï, Denis (2002) : "Une suite 'à suivre' : La Franciade de Claude Garnier ", dans : Greiner, Frank / Ternaux, Jean-Claude (éd.) : *L'Épopée et ses modèles, de la Renaissance aux Lumières*. Paris : Classiques Garnier, 273–285.
- Bonaparte, Napoléon (1951) : *Cahiers de Sainte-Hélène 1816–1817*. Paris : Albin Michel.

- Bosco, Gabriella (1985) : *Il meraviglioso barocco come segno della trasgressione*. Turin : Albert Meynier editore.
- Brunner, Otto / Conze, Werner / Koselleck, Reinhart (éd.) (2004) : *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Stuttgart, Klett-Cotta. [1984]).
- Buschinger, Danielle (1986) : "Roland et Olivier dans la *Chanson de Roland* et le *Rolandslied* : quelques jalons ", dans : *Olifant* 11.2, 129–142.
- Cazotte, Jacques (2021) : *Ollivier*, édition de Emmanuelle Sempère, avec *Le Lord impromptu*. Paris : Société française d'étude du dix-huitième siècle. [1763] [cité sous le sigle OLL]
- Champain, Pascal (2007) : *Le Roman français du XVII^e siècle, un genre en question*. Paris : L'Harmattan.
- Chateaubriand, René de (1828) : *Génie du christianisme*. Paris : Garnier frères.
- Christie, Neil (2005) : "Charlemagne and the Renewal of Rome ", dans : Storey, Joanna (éd.) : *Charlemagne : Empire and Society*. Manchester : Manchester University Press, 167–182.
- Cioranescu, Alexandre (1939) : *L'Arioste en France. Des origines à la fin du XVIII^e siècle*. Paris : Éditions des Presses modernes.
- Cioranescu, Alexandre (1939) : "La première rédaction de l'*Ollivier* de Cazotte ", dans : *Modern Language Notes* 54.1, 28–32.
- Cottaz, Joseph (1942) : *L'Influence du Tasse sur l'épopée en France*. Paris : impr. de R. Foulon.
- Coulet, Henri (2000) : *Le Roman jusqu'à la Révolution*. Paris : Armand Colin. [1967]
- Crébillon fils (2000) : *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, édition de Michel Gilot et Jacques Rustin. Paris : Classiques Garnier.
- Daguisé, Floriane (2022) : « Jacques Cazotte, *Ollivier. Le Lord impromptu*, édition d'Emmanuelle Sempère », *Féeries*, 18, [<https://doi.org/10.4000/feeries.4804>; 22/03/2025].
- Delveau, Alfred (1869) : *Collection des Romans de Chevalerie mis en prose moderne, avec illustrations*. Paris : Librairie Bachelin-Deflorenne.
- Delveau, Alfred (1859) : *Bibliothèque Bleue. Réimpression des romans de chevalerie des XII^e, XIII^e, XIV^e, XV^e, XVI^e siècles, faite sur les meilleurs textes par une société de gens de lettres*. Paris : Lécivain et Toubon Libraires.
- Dictionnaire de l'Académie* (1878⁷). Paris : Firmin Didot.
- Di Febo, Martina (1998), "Ignauré. La parodie 'dialectique' ou le détournement du symbolisme courtois", dans : *Cahiers de recherches médiévales* 5, 167–201.
- Dourdy, Laura-Maï (2017), "Le travail des imprimeurs, entre copie et réécriture. L'exemple de la transmission de *Jourdain de Blaves*, mise en prose du XV^e siècle ", dans : Cifarelli, Paola / Colombo Timelli, Maria / Milani, Matteo / Schoysman, Anne : *Raconter en prose, XIV^e–XVI^e siècle*. Paris : Classiques Garnier, 167–185.

- Doutrepont, George (1909) : *La Littérature française à la cour des ducs de Bourgogne*. Paris : Champion.
- Duparc-Quioc, Suzanne (1955) : *Le Cycle de la croisade*. Paris : Champion.
- Durand-Le Guern, Isabelle / Ribémont, Bernard (éd.) (2009) : *Charlemagne, empereur et mythe d'Occident*. Paris : Klincksieck.
- Durot-Boucé, Élisabeth (2009), "Traducteurs et traductrices d'Ann Radcliffe, ou la fidélité est-elle une question de sexe ?", dans : *Palimpsestes* 22, 101–128.
- Escudier, Alexandre (2020), "La *Sattelzeit*. Genèse et contours d'un concept d'époque", dans : *Éthique, politique, religions* 17.2, 115–136.
- Escudier, Alexandre (2017), "'Temporalisation' et modernité politique : penser avec Koselleck", dans : *Revue germanique internationale* 25, 37–67.
- Esmein, Camille (2006), "Polémique et réflexion sur le genre romanesque au XVII^e siècle : la fortune du débat pour ou contre le roman", dans : *Littératures classiques* 59.1, 223–235.
- Ferlampin-Acher, Christine (2017), "Les enfants sauvages dans quelques textes narratifs", dans : Lévêque, Mathilde / Lévy-Bertherat, Déborah (éd.) : *Enfants sauvages. Représentations et savoirs*. Paris : Hermann, 171–191.
- Freeman, Michelle A. (1979), *The Poetics of Translatio studii and 'conjointure' : Chrétien de Troyes's Cligès*. Lexington : French Forum Monographies.
- Fórnari, Simon / Giraldi Cinzio, Jean-Baptiste / Pigna, Jean-Baptiste (2005) : *Poétiques italiennes du 'roman'*. Paris : Champion.
- Fournier, Michel (2011) : "Du travestissement au roman : la mise en scène de la culture hybride dans *Le Roman comique*", dans : Lojkine, Stéphane / Ronzeaud, Pierre (éd.) : *Fictions de la rencontre*. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 119–129.
- Galien le Restoré en prose* (1998), édition de Hans-Erich Keller et Nikki L. Kaltenbach. Paris : Champion.
- Galien le Restoré en prose* (1500). Paris : Vérard.
- Gaucher, Élisabeth / Lestringant, Frank (éd.) (1999) : *Topiques romanesques : réécriture des romans médiévaux (XVI^e–XVIII^e siècles)*. Lille : Cahiers de la Maison de la Recherche Université Charles-de-Gaulle–Lille 3.
- Gautier, Léon (1880²) : *Les Épopées françaises*, tome 3. Paris : Palmé.
- Gauvard, Claude (2008) : "Introduction", dans : Ribémont, Bernard (éd.) : *Crimes et châtements dans la chanson de geste*. Paris : Klincksieck.
- Genette, Gérard / Jauss, Hans R. / et al. (éd.) (1986) : *Théorie des genres*. Paris : Seuil (Essais).
- Genette, Gérard (1982) : *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris : Seuil.
- Genlis, Félicité de (1795) : *Les Chevaliers du cygne, ou la cour de Charlemagne*, 3 vol. Paris : Lemierre / Hambourg : Fauché, 1795.
- Genlis, Félicité de (1805) : *Les Chevaliers du Cygne, ou la cour de Charlemagne*. Paris : Maradan.

- Georges, Alban (2006) : *Tristan de Nanteuil. Écriture et imaginaire épiques au XIV^e siècle*, Paris : Champion.
- Giorgi, Giorgetto (2011) : "Épopée et roman dans les poétiques italiennes et françaises du genre narratif aux XVI^e et XVII^e siècles", dans : Wild, Francine (éd.) : *Épopée et mémoire nationale au XVII^e siècle*. Caen : Presses universitaires de Caen, 145–154.
- Greiner, Frank / Ternaux, Jean-Claude (éd.) (2002) : *L'Épopée et ses modèles, de la Renaissance aux Lumières*. Paris : Classiques Garnier.
- Grell, Chantal (2007), "Deux reines face au tribunal de l'histoire. Les procès de Brunehaut et de Frédégonde, dans *Les Procès politiques (XIV^e–XVII^e siècle)*. Rome : École Française de Rome, 553–575.
- Gros, Gérard (1981), "De la *Ballade des pendus* à la *Complainte des trépassés* de Jean Molinet : permanence d'un thème ", dans : *La Prière au Moyen Âge : littérature et civilisation, Senefiance* 10, 315–335.
- Guidot, Bernard (2001), "Formes tardives de l'épopée médiévale : mises en prose, imprimés, livres populaires", dans : Luongo Salvatore (éd.) : *L'Épopée romane au Moyen Âge et aux temps modernes*. Actes du XIV^e Congrès international de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes (Naples, 24-30 juillet 1997), tome 2. Napoli : Fridericiana Editrice Universitaria, 579–610.
- Guidot, Bernard (2005) : "La manière d'Alfred Delvau. Un nouveau regard sur le Moyen Âge ", dans : *CRMH* 12, 83–101.
- Harf-Lancner, Laurence (1984) : *Les Fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*. Paris : Champion.
- Hegel, Georg Friedrich Wilhelm (s.d.) : *Vorlesungen über die Ästhetik*. [1835–1838] [www.textlog.de/5723.html, 11/02/2025].
- Henrard, Nadine (2023) : "Bilan des recherches anthroponymiques menées dans le domaine de l'épopée française médiévale", dans : Carné, Damien de / Coste, Florent (éd.) : *Autour du personnage de chanson de geste*. Paris : Classiques Garnier, 31–61.
- Horace : *De l'Art poétique*.
- Jacoubet, Henri (1923) : *Le Comte de Tressan et les origines du genre troubadour*. Paris : PUF.
- James-Raoul, Danièle (2006) : "L'écriture de la tempête en mer dans la littérature de fiction, de pèlerinage et de voyage", dans : Connochie-Bourgn, Chantal (éd.) : *Mondes marins du Moyen Âge*. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 217–229.
- Jeaneau, Édouard (1995) : *Translatio studii. The Transmission of Learning. A Gilsonian Theme, The Etienne Gilson series 18*. Toronto : Pontifical Institute of Mediaeval Studies.
- Koselleck, Reinhart (1989): *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Francfort/M. : Suhrkamp.
- Krief, Huguette (1982) : "Madame de Genlis et le roman troubadour ", dans : *La Licorne, L'Image du Moyen Âge dans la littérature française*, [https://licorne.edel.univ-poitiers.fr:443/licorne/index.php?id=682, 21/06/2025].

- La Bibliothèque universelle des romans* (1969). Genève : Slatkine reprints.
- La Chanson de Roland* (1993), édition et traduction de Jean Dufournet. Paris : Flammarion. [cité sous le sigle *CdR*]
- Lafont, Robert (1991) : "Introduction", dans : Gouiran, Gérard (éd.) : *Le Roland occitan*. Paris : Christian Bourgois (10/18).
- Laradji, Aline (2008) : *La Légende de Roland. De la genèse française à l'épuisement de la figure du héros en Italie*. Paris : L'Harmattan.
- Laufer, Roger (1971) : *Lesage ou le métier de romancier*. Paris : Gallimard.
- Leclerc, Jean (2004) : "Boileau juge du burlesque", dans : *Papers on French Seventeenth Century Literature* 31.61), 481–492.
- Lecuppre-Desjardin, Élodie (2017) : "Annexions, conquêtes, héritages : réflexions sur la perception du complexe territorial bourguignon (xiv^e-xv^e siècle)" dans : Savy, Pierre / Péquignot, Stéphane (éd.) : *Annexer ? Les déplacements de frontières à la fin du Moyen Âge*. Rennes: PUR, 141–157.
- Leopizzi, Marcella, (2011) : "Alain-René Lesage et son adaptation de l'*Orlando Innamorato* de Matteo Maria Boiardo", dans : *Studi francesi* 55.2, 323–333. [<https://doi.org/10.4000/studifrancesi.5496>, 06/02/2025].
- Lesage, Alain-René (1717) : *Nouvelle traduction de Roland l'Amoureux*. Paris : Ribou.
- Madelénat, Daniel (1986) : *L'Épopée*. Paris : PUF.
- Méniel, Bruno (2004) : *Renaissance de l'épopée. La poésie épique en France de 1572 à 1623*, Genève : Droz.
- Mora, Francine / Tilliette, Jean-Yves (éd.) (2003) : *Joseph d'Exeter. L'Iliade, épopée du XII^e siècle sur la guerre de Troie*. Turnhout : Brepols.
- Mora, Francine (2003) : "Du bon usage de la *fabula*: le traitement du mythe antique dans l'*Ylias* de Joseph d'Exeter", dans : *Médiévales* 5, 273–280.
- Nicou, Pascaline (2013) : "Le traduction de Boiardo en France. Un problème de réception ?", dans : *Cahiers du CELEC* 5.
- Morrissey, Robert (1997) : *L'Empereur à la barbe fleurie. Charlemagne dans la mythologie de France*. Paris : Gallimard.
- Nédélec, Claudine (2004) : "Boileau poète héroï-comique ?", dans : *Boileau, poésie, esthétique*, [<https://univ-artois.hal.science/hal-04563116v1> 492, 22/01/2025].
- Nédélec, Claudine (2004) : "Le burlesque au Grand Siècle : une esthétique marginale ?", dans : *XVII^e siècle* 224.3, 429–443.
- Paoli, Michel / Masse, Anne-Sophie (éd.) (2010) : *Une Renaissance, des Renaissances (VIII^e–XVI^e siècles)*. Paris: Klincksiek.
- Peeters, Kris (2006) : "La découverte littéraire du Fabliau au XVIII^e siècle : le Comte de Caylus dans l'histoire d'un genre médiéval", dans : *Revue d'histoire littéraire de la France* 106.4, 827–842.
- Poortere, Machteld de (2004) : *Les Idées philosophiques et littéraires de Mme de Staël et de Mme de Genlis*. New York : Peter Lang.

- Possamai-Pérez, Marylène (2019) : "La *descriptio Troiae* dans la poésie latine des XII^e et XIII^e siècles", dans : Collet, Olivier / Foehr-Janssens, Yasmina / Mühlenthaler, Jean-Claude / Deleville, Prunelle (éd.) : *Fleur de clergie. Mélanges en l'honneur de Jean-Yves Tilliette*. Genève : Droz, 461–480.
- Ramos Gomez, Maria Teresa (1987) : "L'adaptation au goût littéraire : *Les Chevaliers du Cygne* de Mme de Genlis", dans : *Littératures* 16, 13–22.
- Ribémont, Bernard (2015) : "L'image du droit dans la chanson de geste : questionnements et pistes de recherches", dans : Ailes, Marie J. / Bennett, Philipp E. / Cobby, Ann E. (éd.) : *Epic Connections / Rencontres épiques*. Proceedings of the Nineteenth International Conference of the Société Rencesvals, Oxford, 13–17 August 2012. Edinburgh: Société Rencesvals British Branch, 57–86.
- Ribémont, Bernard (2007) : "*Mabrien* ou le cheminement d'un chevalier du XV^e siècle, en route vers le roman d'aventures", dans : *Le Moyen Âge* 113.2, 335–359.
- Ribémont, Bernard (2025) : "Charlemagne et la justice aux XVIII^e siècle. Mythe et politique", dans : Forcadet, Pierre-Anne (éd.) : Actes du colloque *Médiévalisme*, à paraître.
- Ribémont, Bernard (2025) : "Littérature et sexualité des clercs", dans : Ribémont, Bernard : *Corpus medievale. Propos sur le corps au Moyen Âge*. Paris : Classiques Garnier.
- Ronchon, André (2008) : *Roland furieux*. Paris : Belles Lettres.
- Rossiaud, Jacques (1988) : *La Prostitution médiévale*. Paris : Flammarion.
- Roussel, Claude (2018) : "Introduction", dans : *CRMH* 35, 13–74.
- Roussel, Claude (2013) : "Le mariage dans les chansons de geste tardives", dans : Füg-Pierreville, Corinne (éd.) : *Les Relations entre les hommes et les femmes dans la chanson de geste*, Actes du colloque international de Lyon, 28–29 novembre 2011. Lyon : Université Jean-Moulin-Lyon 3, 147–156.
- Roussel, Claude (2008) : "Crimes et châtements dans *Baudouin de Sebourg*", Ribémont, Bernard (éd.) : *Crimes et châtements dans la chanson de geste* Paris : Klincksieck, 155–178.
- Scarron, Paul (2021) : *Le Virgile travesti*, édition de Jean Serroy. Paris : Classiques Garnier. [1988]
- Schnerb, Bertrand (2005) : *L'État bourguignon*. Paris : Perrin. [1999]
- Sempère, Emanuelle (2020) : "Le badinage au secours de l'épopée : Cazotte lecteur du *Roland furieux* dans *Ollivier* (1763)", dans : Méricam-Bourdet, Myrtille / Volpilhac-Auger, Catherine (éd.) : *La Fabrique du XVI^e siècle au siècle des Lumières*. Paris : Classiques Garnier, 335–355.
- Serroy, Jean (1981) : *Roman et réalité, les histoires comiques au XVII^e siècle*. Caen : Minard.
- Sigu, Véronique (2013) : *Médiévisme et Lumières. Le Moyen Âge dans la Bibliothèque universelle des romans*. Oxford : Voltaire Foundation.
- Simpson, Joyce G. (1962) : *Le Tasse et la littérature et l'art baroques en France*. Paris : Nizet.

- Stauder, Thomas (2004) : "*Le Lutrin* de Boileau et *Le Virgile travesty* de Scarron : étude comparative des procédés et des fonctions", dans : *Papers on French Seventeenth Century Literature* 31.61, 461–479.
- Steigerwald, Jörn / Roussillon, Marine (éd.) (2013) : *La Dispute entre l'Arioste et le Tasse. Appropriations polémiques de deux esthétiques dans la France du XVII^e siècle*. Tübingen : Gunter Narr Verlag.
- Sozzi, Lionello (2002) : "L'influence en France des épopées italiennes et le débat sur le merveilleux", dans : Jehasse, Jean / Martin, Claude / Rézat, Pierre / Yvon, Bernard (éd.) : *Mélanges offerts à Georges Couton*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 61–73.
- Suard, François (2000) : "L'originalité des épopées tardives", dans : Frantz, Pierre (éd.) : *L'Épique : fins et confins*, Besançon : Presses Universitaires Franc-Comtoises, 39–59.
- Galderisi, Claudio / Vincensini, Jean-Jacques (2018) : *Trois morts et des Trois vifs (Éditions traduction et études des versions médiévales (essai de 'translatio' collective))*. Turnhout : Brepols.
- Vickermann-Ribémont, Gabriele (2020), "Le hasard et l'écriture à contrainte : les Mémoires d'Anne-Marie de Moras comme réécriture d'une affaire criminelle", dans : *Études Épistémè* 37 [<https://doi.org/10.4000/episteme.8276>, 06/05/2025].
- Warner, David A. (2001) : "*Renovatio Imperii Romanorum*", dans : Jeep, John M. (éd.) : *Medieval Germany : an encyclopedia*. Nueva York/Londres : Garland Publishing, 469–470.
- Wörsdörfer, Anna Isabell (2016) : *Von heroischen Bürgen, tapferen Rittern und liebenden Hirten. Literarische Mittelalterbilder im Frankreich des 18. Jahrhunderts*. Heidelberg : Winter.
- Zumthor, Paul (1987) : *La Lettre et la voix : de la 'littérature' médiévale*. Paris : Seuil.
- Zumthor, Paul (éd.) (1978) : *Anthologie des grands rhétoriciens*. Paris : UGE.