

De l’octosyllabe à la prose, en passant par l’alexandrin : les différentes formes de la geste d’Othevien

Cette étude s’articule en deux parties. Dans la première, je tenterai de clarifier la question du genre d’appartenance du poème *Othevien*, composé dans la deuxième moitié du XIII^e siècle et transmis par un manuscrit unique¹ : on le sait, sa forme métrique, le couplet d’octosyllabes à rimes plates, contraste visiblement avec le style et les contenus de matrice épique. Dans la seconde partie, j’analyserai la manière dont le mètre qui caractérise l’*Othevien* a été d’abord transformé dans la réécriture en laisses monorimes d’alexandrins, *Florent et Octavien*, conservée par trois manuscrits et datant de la moitié du XIV^e siècle², puis dans la mise en prose *Florent et Lyon*³, publiée pour la première fois à Lyon en octobre 1500 par l’atelier de Martin Havard et qui fit l’objet de nombreuses réimpressions⁴.

1 — Cf. *Octavian. Altfranzösischer Roman nach der Oxforder Handschrift Bodl. Hatton 100*, éd. K. VOLLMÖLLER, Heilbronn, Henninger, 1883 (*Altfranzösische Bibliothek*, 3). Dans les citations tirées de cette édition, j’introduis les signes diacritiques courants, les crochets pour les suppressions, les chevrons pour les intégrations. Une nouvelle édition est en cours de préparation par Jean-Philippe Llored.

2 — *Florent et Octavien. Chanson de geste du XIV^e siècle*, éd. N. LABORDERIE, 2 vol., Paris, Champion, 1991 (*Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge*, 17).

3 — Édité dans *Florent et Lyon. Wilhelm Salzmann : Kaiser Octavianus*, éd. X. VON ERTZDORFF, U. SEELBACH et Chr. WOLF, Amsterdam, Rodopi, 1993 (*Internationale Forschung zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft*, 4).

4 — Une nouvelle édition est en cours de préparation par mes soins : cf. P. DI LUCA, « Pour une première approche de *Florent et Lyon*. Source, histoire éditoriale et

S'agissant d'*Othevien*, j'ai, à dessein, utilisé le terme neutre de poème car l'œuvre n'est pas classable avec certitude dans un genre narratif précis. La plupart des critiques qui l'ont étudiée la considèrent généralement comme un roman⁵, à l'exception de François Suard, qui la range parmi les chansons de geste, sans toutefois oublier de souligner son excentricité formelle par rapport aux canons épiques :

« ce texte est présenté dans l'*incipit* et l'*explicit* comme un roman, ce qui n'est pas exceptionnel pour une chanson de geste, mais il adopte la forme même du roman, c'est-à-dire le couplet d'octosyllabes. Pourtant le texte, par son contenu et son style, est bien une chanson de geste : le poète la présente comme telle et le copiste [...] découpe son texte en séquences cohérentes qui commencent par une lettrine, comme s'il s'agissait de laisses⁶ ».

Dans une contribution précédente, François Suard avait qualifié avec pertinence l'œuvre de « roman épique⁷ » pour rendre compte de son statut hybride. Passons rapidement en revue les arguments avancés par le savant.

L'*incipit* et l'*explicit* du manuscrit qui a transmis le poème donnent respectivement : *Ici comence la romanz de Othevien empereor de Rome ; Ici finist le romance de Otheviens empereor de Rome et le roi Dagonbert de France*⁸. Cette indication n'est pas du tout rare dans une chanson de geste : pensons notamment, pour mentionner un exemple célèbre, à l'*explicit* de la version rimée de la *Chanson de Roland* dans le ms. Paris, BnF, fr. 860, qui réfère à un *Roman de Roncevaux*⁹. Cependant, si une chanson peut manifestement être appelée roman, il me semble significatif de rappeler que le cas contraire n'apparaît jamais¹⁰.

morphologie de la mise en prose », dans *Le Roman français dans les premiers imprimés*, dir. A. SCHOYSMAN et M. COLOMBO TIMELLI, Paris, Classiques Garnier, 2016 (*Rencontres*, 147 – *Civilisation médiévale*, 17), p. 59-79.

5 — Il suffira de renvoyer au *Dictionnaire des Lettres françaises*, dir. G. GRETE, *Le Moyen Âge*, dir. R. BOSSUAT, L. PICHARD et G. RAYNAUD DE LAGE, édition entièrement revue et mise à jour, dir. G. HASENOHR et M. ZINK, Paris, Fayard, 1992 (*Le Livre de Poche. Encyclopédies d'aujourd'hui*), p. 450-452, qui reprend les références bibliographiques principales.

6 — FR. SUARD, *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire (XI^e-XV^e siècle)*, Paris, Champion, 2011 (*Moyen Âge – Outils et synthèse*, 4), p. 259.

7 — FR. SUARD, « Octavien, le nouveau Chevalier au lion », *Littérales*, t. 22, 1998, p. 61-74, cit. p. 61.

8 — Oxford, Bodleian Library, ms. Hatton 100, fol. 1r° et 108r°.

9 — Paris, BnF, ms. fr. 860, fol. 36v°.

10 — Cf. à ce sujet les considérations de M. PICONE, « Prose di romanzi : la nascita di un genere letterario », *Rassegna europea di letteratura italiana*, t. 9, 1997, p. 111-121, p. 117.

En outre, l'auteur d'*Othevien* qualifie son œuvre de *chançon* à plusieurs reprises, dans ses interventions destinées à attirer l'attention du public :

*Seigneur preudon, or escoutés,
qui les bones chançons amés,
d'une tant bone oïr porrés,
ja de meilleur dire n'orrés,
des grans merveilles que sont faites
et de latin en romanz traites.*

*Se volés avant escouter,
sant noise faire et sant tençon,
s'orrés mervailleuse chançon,
pieç'a n'oïstes sa paraïlle,
c'est grant miracle et grant merveille.*

*Vos orrés bien prochainement
com[e] Diex fist cel acordement. [...]
De son fiuz et de son lion
porrés oïr bone chançon¹¹.*

Impossible de justifier cette dénomination singulière par les modalités de diffusion du poème qui, étant donné sa forme, ne pouvait en aucun cas être psalmodié ; il s'agit peut-être seulement d'un expédient rhétorique, à l'image d'autres traits stylistiques dont je traiterai plus loin, pour accentuer le caractère épique du texte.

Les thèmes principaux d'*Othevien* sont de toute évidence les thèmes typiques de l'épopée, voire de ce sous-genre qu'on appelle commodément la chanson d'aventures, qui, sous l'influence du roman, se caractérise par la prédominance du narratif sur le lyrique et le dramatique, le fréquent recours à des motifs folkloriques et merveilleux, l'ouverture au thème de l'amour, la posture didactique et un goût marqué pour le pathétique¹². Dans *Othevien*, deux

11 — *Octavian*, éd. cit., v. 1-6 ; v. 4770-4774 ; v. 4783-4788.

12 — Cf. à tout le moins les études classiques de Fr. SUARD, « L'épopée française tardive », dans *Études de philologie romane et d'histoire littéraire offertes à Jules Horrent à l'occasion de son soixantième anniversaire*, dir. J.-M. D'HEUR et N. CHERUBINI, Liège, Gedit, 1980, p. 449-460 ; Id., « La tradition épique aux XIV^e et XV^e siècles », *Revue des sciences humaines*, t. 183, 1981, p. 95-107 ; Id., « L'originalité des épopées tardives », dans *L'Épique : fins et confins*, dir. P. FRANTZ (avec la collaboration de C. CAZANAVE, F. JACOB et P. NOBEL), Besançon, Presses universitaires Franc-Comtoises, 2000 (*Collection littéraire*), p. 39-59. Cf. également W. KIBLER, « La chanson d'aventures », dans *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin. Actes du IX^e Congrès international de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes. Padoue-Venise, 29 août-4 septembre 1982*, 2 vol., Modène, Mucchi, 1984, t. 2, p. 509-551 ; B. GUIDOT, « Formes tardives de l'épopée médiévale », dans *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*, dir. S. LUONGO, 2 vol., Naples, Federiciana Editrice

motifs populaires constituent le moteur de l'action, l'antécédent à partir duquel se développera l'intrigue : celui, très diffusé, de la dame injustement accusée d'adultère ; et celui du héros enlevé enfant par un animal sauvage qui le nourrit et le protège. Ces deux événements provoquent la dispersion du noyau familial dans un horizon géographique très vaste et jettent les bases des futurs exploits des protagonistes, les jumeaux Florent et Othevien, fils de l'empereur de Rome Othevien, dans le contexte conventionnel de la guerre contre les Sarrasins. Les deux frères se retrouvent enfin à la cour du Roi Dagobert qui incarne, pour la première fois, le rôle dévolu à Charlemagne dans la matière de France. Le parcours du personnage de Florent se ressent particulièrement des moules du roman courtois : il mène une quête individuelle qui le conduit à reconnaître et à soutenir sa vocation chevaleresque innée, aux dépens de la dimension bourgeoise dans laquelle son père adoptif Climent voudrait bien le confiner ; son amour pour la sarrasine Marsabile, qui joue un rôle tout autre que secondaire dans le récit, renforce son *ardiment*. Le merveilleux est présent : à travers des animaux surnaturels, comme le griffon qui transporte le jeune Othevien et le lion sur une île déserte, ou la licorne blanche à la tête rouge du sultan ; dans l'épisode de Saint Georges qui, par l'intermédiaire de Saint Denis, invoqué à son tour par Dagobert, apparaît aux commandes d'une armée chrétienne et contribue à la défaite définitive des sarrasins.

Suite à une étude très soignée des modèles suivis par l'auteur anonyme, François Suard arrive à la conclusion que le poème

« agrège de nombreux motifs utilisés dans les chansons de geste où l'itinéraire du héros est le thème majeur [...]. En ce qui concerne les modèles romanesques, ils sont finalement moins prégnants. [...] On est assuré de toucher ici une matière qui est bien celle de l'épopée, en raison de l'univers qui, en dépit des transpositions insolites, reste épique : il s'agit toujours pour le héros de combattre dans l'intérêt d'une communauté un adversaire qui est l'ennemi de la foi¹³ ».

Universitaria, 2001 (*Fridericiana varia*, 6), t. 1, p. 579-610 ; Cl. ROUSSEL, « Le mélange des genres dans les chansons de geste tardives », dans *Les chansons de geste. Actes du XVI^e Congrès International de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes. Granada, 21-25 juillet 2003*, dir. C. ALVAR et J. PAREDES NÚÑEZ, Granada, Universidad de Granada, 2005 (*Actas*), p. 65-85.

13 — Fr. SUARD, « Les habits surprenants de la chanson de geste. À propos d'Othevien (ms. Oxford, Bodleian Library, Hatton 100) », dans *De la Pensée de l'histoire au jeu littéraire. Études médiévales en l'honneur de Dominique Boutet*, dir. S. DOUCHET, M.-P. HALARY, S. LEFÈVRE, P. MORAN et J.-R. VALETTE, Paris, Champion, 2019 (*Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge*, 127), p. 333-348, cit. p. 347-348.

D'un point de vue stylistique, la tonalité épique du texte se traduit par les nombreuses interventions à la première personne du narrateur (p. ex. : *Dagonbers, dont m'oiés conter ; mais ançois vos vorroi conter*¹⁴). Cet aspect est effectivement conforme à l'évolution de l'épique qui, dans sa phase la plus tardive, se caractérise par un accroissement des références à l'oralité, qui semblent cependant dépourvues de toute fonction performative et jouent plutôt le rôle de marqueur générique¹⁵. Dans *Othevien* abondent également les formules avec indications psychologiques (p. ex. : *forment en sont espöenté ; forment en estoient dolens ; forment en furent irascu*¹⁶), descriptives (*le cheval broche par âir ; le cheval broche durement ; le cheval broche a grant alaine*¹⁷), ou présentatives (*atant es vos Florent qui vient ; atant es vous venu l'enfant*¹⁸) ; le lexique, en outre, rentre dans une large mesure dans le champ sémantique de la guerre. Le style formulaire n'est pas toutefois exclusif de la chanson de geste : dans le roman, on a depuis longtemps repéré « une 'permanence' des formules [épiques], avec une grande fixité du lexique et des structures¹⁹ », ce qui bouleverse à ce niveau la distinction entre les deux genres.

Le dernier argument avancé par François Suard, la mise en texte, semble moins pertinent pour déterminer le genre du poème. Dans le manuscrit, le texte est découpé en séquences de longueur différente qui sont signalées par des initiales de couleur rouge et noire. Ce découpage textuel au moyen d'une répartition stratégique des lettrines est caractéristique de la narration médiévale en couplets d'octosyllabes : cela ne peut donc pas être considéré comme un élément probant pour affilier l'*Othevien* au genre épique. Dans le roman ou le récit en vers, la position et la fonction de tels éléments para-textuels ne sont pas déterminées par le mètre utilisé, comme cela se produit dans la chanson de geste, mais semblent gouvernées par d'autres principes. Bien que n'étant pas utilisées de manière systématique, les initiales

« indiquent des temps forts, marqués par une rupture narrative ou dramatique, ou, comme les didascalies dans un texte théâtral,

14 — *Octavian*, éd. cit., v. 20 ; v. 74.

15 — Cf. Cl. ROUSSEL, « L'automne de la chanson de geste », *Cahiers de recherches médiévales*, t. 12, 2005, p. 1-12, cit. p. 11 (en ligne).

16 — *Octavian*, éd. cit., v. 690 ; v. 1463 ; v. 2064.

17 — *Ibid.*, v. 3267 ; v. 3481 ; v. 3817.

18 — *Ibid.*, v. 1164 ; v. 1208.

19 — M. A. ARAGÓN FERNÁNDEZ et J. M. FERNÁNDEZ CARDÓ, « Les traces des formules épiques dans le roman français du XIII^e siècle : le combat individuel », dans *Essor et fortune de la chanson de geste*, t. 2, p. 435-463, cit. p. 463. Cf. Id., *El estilo formulario en la epica y en la novela francesas del siglo XIII*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1985.

soulignent une posture actantielle, un changement d'intonation, quand elles surviennent en liaison avec le discours²⁰ ».

Cela arrive aussi dans l'*Othevien*, où l'on rencontre des lettrines en présence d'expressions de nature temporelle (p. ex. : *Ce fu un jor de Pentecouste*²¹), spatiale (*En un ille que fu sor mer*²²), actancielle (*Li rois fist un feu alumer*²³), discursive, ou bien pour introduire un discours direct (*La male vielle respondi*²⁴) ou encore pour marquer le changement d'interlocuteur (« Dame », *ce dist Otheviens*²⁵), ou méaleptique, avec l'interruption de la diégèse et l'intervention à la première personne du narrateur (*Du roi Dagonbert vos larrai*²⁶).

Donc, si François Suard, en excluant ce dernier aspect, a raison d'affirmer qu'*Othevien* se présente clairement comme une chanson de geste, il reste cependant le problème, non négligeable, de la forme métrique utilisée, le couplet d'octosyllabes à rimes plates. Rappelons que les seuls textes narratifs versifiés en laisses monorimes d'octosyllabes sont *Gormont et Isembart*, l'une des plus anciennes chansons de geste, et l'*Alexandre* d'Alberic de Pisançon, œuvre considérée comme fondatrice du genre du roman et en même temps antécédente d'un cycle consacré au roi macédonien qui emprunte sa forme à l'épique²⁷. L'utilisation pour le moins exceptionnelle de ce vers se justifie généralement par le caractère archaïque de ces deux témoignages, composés sous

20 — D. JAMES-RAOUL, « La poétique de la lettrine dans *Le Roman de Silence* », *Cahiers de recherches médiévales*, t. 12, 2005, p. 1-15, cit. p. 1 (en ligne). La bibliographie sur ce sujet est très riche : il suffira de renvoyer à P. RINOLDI, « Confini di lassa, iniziali e lettrines nella tradizione della *Chanson d'Aspremont* », dans *Codici, testi, interpretazioni. Studi sull'epica romanza medievale*, dir. P. DI LUCA et D. PIACENTINO, Naples, Photocity – Orientale University Press, 2015 (*Linguistiche e Filologie*), p. 23-44, qui cite les études principales.

21 — *Octavian*, éd. cit., v. 50.

22 — *Ibid.*, v. 599.

23 — *Ibid.*, v. 325.

24 — *Ibid.*, v. 315.

25 — *Ibid.*, v. 1122.

26 — *Ibid.*, v. 71.

27 — Les œuvres du cycle suivant celle d'Alberic de Pisançon sont versifiées à la façon des chansons de geste : la version poitevine anonyme est en laisses de décasyllabes, tandis que celle d'Alexandre de Bernay est en laisses d'alexandrins, d'où ce vers prend le nom. Selon A. RONCAGLIA, « L'*Alexandre* d'Alberic de Pisançon et la séparation entre chanson de geste et roman », dans *Chanson de geste und höfischer Roman. Heidelberger Kolloquium 30 Januar 1961*, Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag, 1963 (*Studia Romanica*, 4), p. 37-52, la fidélité du cycle d'Alexandre à la versification épique est « la marque extérieure de l'ancienneté de sa matière, la dernière conséquence du fait que cette matière connut la dignité littéraire du poème narratif à une époque antérieure à la séparation [formelle] entre *chanson de geste* et *roman* » (p. 51-52). Cf. également O. COLLET, « La jeunesse d'Alexandre », dans *Mélanges de philologie et de littérature offerts à Michel Burger*, dir. J. CERQUIGLINI-TOULET et O. COLLET, Genève, Droz, 1984 (*Publications romanes et françaises*, 208), p. 321-332.

l'influence des plus anciens poèmes hagiographiques à une époque où la chanson de geste et le roman n'avaient pas encore acquis de structure formelle distinctive²⁸. Andrea Fassò est le seul à prétendre que toutes les chansons de geste auraient été composées à l'origine en octosyllabes ; ensuite, la longueur du mètre aurait atteint dix ou douze syllabes, souvent par l'ajout d'un ou deux mots ou bien par le remaniement de l'intégralité du vers. Cette forme primitive aurait survécu uniquement dans *Gormont et Isembart*, tandis que l'analyse comparée de plusieurs laisses du *Roman d'Alexandre* dans ses différentes versions fournirait la preuve d'un allongement systématique du mètre original, l'octosyllabe, transformé d'abord en décasyllabe, puis en alexandrin²⁹.

L'hypothèse d'Andrea Fassò n'a pas bénéficié de beaucoup de crédit, alors qu'il est certain que, ces deux textes en octosyllabes mis à part, le vers épique par excellence devient le décasyllabe, qui sera remplacé progressivement par l'alexandrin à partir du XIII^e siècle. L'évolution du mètre est principalement due à un changement dans les goûts du public, dont témoignent les nombreuses réécritures en alexandrins d'œuvres écrites à l'origine en décasyllabes. En outre, s'agissant de chansons de geste en décasyllabes qui contiennent quelques alexandrins sporadiques et vice-versa, ou même d'œuvres où s'alternent des séquences compactes d'alexandrins et de décasyllabes, les exemples ne manquent pas : c'est sans doute imputable soit à la coexistence et à la permutabilité des deux types de vers dans l'écriture épique, soit à une modernisation formelle effectuée de manière non systématique par les auteurs ou les copistes eux-mêmes.

Le mélange de couplets d'octosyllabes à rimes plates et de laisses de décasyllabes ou d'alexandrins qui caractérise certaines œuvres narratives constitue un cas à part. Le *Roman de Rou* offre un parfait exemple d'alternance entre mètre épique et narratif. Selon la reconstruction de son éditeur, Wace aurait conçu, à l'origine, le *Roman de Rou* en couplets d'octosyllabes : quelques centaines de vers composés avant 1160 témoignent de cette phase rédactionnelle primitive. L'auteur aurait alors choisi de rédiger la chronique des ducs de Normandie en laisses d'alexandrins, pour ensuite retourner au couplet d'octosyllabes dans la partie finale³⁰. On s'est longuement interrogé sur les raisons de ce choix, sans

28 — Cf. A. RONCAGLIA, « L'*Alexandre* d'Alberic de Pisançon ».

29 — A. FASSÒ, « L'ottosillabo, verso epico », dans *Gioie cavalleresche. Barbarie e civiltà fra epica e lirica medievale*, Roma, Carocci, 2005 (*Biblioteca medievale. Saggi*, 19), p. 71-110.

30 — WACE, *Le Roman de Rou*, éd. A. J. HOLDEN, 3 vol., Paris, Picard, 1970-1973 (*Publications de la Société des anciens textes français*).

cependant arriver à des conclusions définitives. Selon certains, le changement de mètre correspondrait à un changement de matière et/ou de style, constituant donc une sorte de marqueur générique : l'alexandrin serait utilisé dans la partie de la chronique plus proprement épique, là où sont racontés surtout des épisodes guerriers et où l'on veut célébrer avec un style élevé le glorieux lignage normand ; alors que l'octosyllabe commencerait à être utilisé « au moment où s'ouvre dans le duché de Normandie une période de paix propice aux aventures et à la légende³¹ », et où le récit historique assume un ton décidément panégyrique. Selon d'autres, cette alternance métrique serait due à des questions plus techniques, comme l'expérimentalisme formel de son auteur, désireux de se mesurer à différents mètres, ou la difficulté, rencontrée en cours de rédaction, de composer en laisses d'alexandrins, ou, encore, le changement des sources documentaires utilisées³².

La variation formelle est, par contre, sûrement dictée par des raisons thématiques et stylistiques dans la continuation du roman *Partonopeu de Blois* qui comprend une longue incise en laisses d'alexandrins. Le changement de mètre se produit à un moment précis du récit, quand se déchaîne le combat entre chrétiens et païens, annoncé par le narrateur lui-même :

*Je qui ceste chançon vos chant
voeil que la fin voit amendant.
Jusques ci ai traité la lime
que chascuns couplés a sa rime ;
or le vous trairons par lons vers
si vous deviserons par mers.
L'oeuvre en est cousteuse et plus fort³³ [...]*

Comme le souligne Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « le changement correspond à un changement de matière, du roman à l'épopée en quelque sorte, et est pensé aussi par l'auteur en termes de plus-value esthétique³⁴ » : le nouveau mètre complique la réali-

31 — L. MATHEY-MAILLE, « De l'alexandrin à l'octosyllabe : les hésitations de Wace dans le *Roman de Rou* », dans *Poétiques de l'octosyllabe*, dir. D. JAMES-RAOUL et Fr. LAURENT, Paris, Champion, 2018 (*Colloques, congrès et conférences sur le Moyen Âge*, 25), p. 143-152, cit. p. 146.

32 — Toutes ces hypothèses sont bien résumées, avec des renvois bibliographiques, dans l'étude de L. MATHEY-MAILLE, « De l'alexandrin à l'octosyllabe ».

33 — *Le roman de Partonopeu de Blois*, éd. O. COLLET et P.-M. JORIS, Paris, Librairie générale française, 2005 (*Le livre de poche*, 4569 – *Lettres gothiques*), v. 12117-12123.

34 — J. CERQUIGLINI-TOULET, « La question de l'alexandrin au Moyen Âge », dans *Formes strophiques simples / Simple Strophic Patterns*, dir. L. SELÁF, P. NOËL AZIZ HANNA et J. VAN DRIEL, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2010 (*Poetica et metrica*, 1), p. 59-72, cit. p. 63. Les précédentes explications de ce changement sont résumées par C. GİRBEA, « L'emploi de l'octosyllabe et l'hybridité métrique dans le roman de *Partonopeu de*

sation de l'œuvre tout en lui conférant un ton plus élevé. Dans la section en alexandrins sont à leur tour présentes deux versions d'un salut d'amour que le sultan entend envoyer à la reine Mélior de Constantinople. Le premier salut est en réalité seulement une ébauche de deux couplets d'octosyllabes : insatisfait du résultat, le sultan décide alors d'en écrire un autre en couplets de décasyllabes à rimes équivoques, une forme dont le narrateur souligne l'absolue originalité³⁵. En définitive, il semble évident que dans la continuation de *Partonopeu de Blois* le changement de mètre représente un véritable marqueur générique.

Les réécritures en mètre épique ou romanesque d'une même histoire ou d'une même œuvre sont une catégorie encore différente de textes qui nous aide à comprendre combien le choix d'une forme déterminée peut être dicté par le type de discours poétique que l'on veut réaliser. La légende de l'amitié exceptionnelle entre Ami et Amile a joui, on le sait, d'un grand succès à l'époque médiévale, inspirant de nombreuses œuvres narratives et hagiographiques. En ancien français, on dénombre deux réélaborations en vers, indépendantes l'une de l'autre : un poème anglo-normand en couplets d'octosyllabes à rimes plates qui remonte à la fin du XII^e siècle, et une chanson de geste en laisses de décasyllabes un peu ultérieure³⁶. Les deux textes divergent significativement en plusieurs points dans le traitement de la même matière : si, dans le poème, l'histoire se déroule à la cour d'un certain "comte" et leur ennemi est un "sénéchal" anonyme, dans la chanson, Ami et Amile sont deux *soudoiers* de Charlemagne qui suscitent l'inimitié de Hardré, un nom qui, dans la tradition épique, désigne une série de traîtres et de personnages négatifs. D'autres éléments épiques présents dans la chanson sont absents dans le poème, comme les références aux lignages des protagonistes, l'inspiration religieuse qui imprègne la narration ou encore l'importance majeure accordée à l'épisode du duel judiciaire³⁷. Malgré le rattachement au cycle carolingien et l'utilisation consciente de certains traits

Blois », dans *Poétiques de l'octosyllabe*, p. 229-241, p. 230-231, qui à son tour en propose une, toutefois très peu convaincante.

35 — Cf. E. W. POE, « The Sultan's *Salutz* in the Continuation of *Partenopeu de Blois* », dans « *Moult a sans et vallour* », *Studies in Medieval French Literature in Honor of William W. Kibler*, dir. M. L. WRIGHT, N. J. LACY et R. T. PICKENS, Amsterdam, Rodopi, 2012 (*Faux Titre*, 378), p. 315-324.

36 — Sur la diffusion de la légende en France, cf. Ph. MÉNARD, « La légende d'Ami et Amile au XII^e siècle : la chanson de geste et les traditions antérieures », *Bien Dire et Bien Apprendre*, numéro spécial, 1988 (*Sur Ami et Amile. Colloque organisé par le Centre d'études médiévales et dialectales de Lille III, le 14 novembre 1987, à Villeneuve-d'Ascq*), p. 7-13.

37 — Cf. les études recueillies dans Ami et Amile. *Une chanson de geste de l'amitié*, dir. J. DUFOURNET, Paris, Champion, 1987 (*Unichamp*, 16).

caractéristiques de l'épique, la chanson reste atypique, car elle mélange des propositions issues de l'hagiographie et du roman³⁸. On peut en conclure que l'auteur a voulu réaliser une réécriture « à fausse allure de chanson de geste³⁹ » de la célèbre légende : cette coloration épique se réalise à travers l'adoption de la forme métrique typique de ce genre et de certains éléments-clés de son univers thématique.

Lion de Bourges, chanson de geste en laisses d'alexandrins composée vers la moitié du XIV^e siècle, a été réécrite cinquante ans plus tard, certainement avant 1500, en couplets d'octosyllabes à rimes plates. Il s'agit d'un cas unique, puisque la chanson n'est pas mise en prose, comme c'était l'habitude à l'époque, mais bien "remise en vers" avec une structure différente de celle de départ. Précisons que cette refonte se caractérise par de nombreuses imprécisions et ambiguïtés : le couplet d'octosyllabes, qui présente de fréquentes anomalies rythmiques et rimiques, cède la place, à certains endroits, à des séquences de laisses monorimes d'alexandrins ou de couplets de décasyllabes ou hexasyllabes à rimes plates ; le texte est découpé en 62 chapitres introduits par des rubriques en prose. D'une part, donc, le remanieur utilise une forme conservatrice ou pour le moins désuète mais, d'autre part, il semble sensible aux exigences de lecture du public de son temps⁴⁰. Selon Richard Trachsler, il faut chercher la cause de cette opération dans la nature déjà hybride sur le plan thématique de *Lion de Bourges*, œuvre-fléuve à cheval entre épique et roman d'aventures :

« le rédacteur [...] a bien senti que son texte[-source] n'était pas tout à fait une "chanson de geste" et qu'il fallait lui donner une forme plus conforme à son contenu, d'où le choix d'abandonner la laisse au profit du couplet d'octosyllabes⁴¹ ».

38 — Cf. T. E. VESCE, « Reflections on the Epic Quality of Ami et Amile : *chanson de geste* », *Mediaeval Studies*, t. 35, 1973, p. 129-145 ; J. RIBARD, « *Ami et Amile* : une œuvre-carrefour », *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, t. 21-22, 1990 (*Actes du XI^e Congrès international de la Société Rencesvals, Barcelone, 22-27 août 1988*), p. 155-169.

39 — J. RIBARD, « *Ami et Amile* », p. 163.

40 — L'œuvre demeure inédite : cf. les études de Cl. ROUSSEL : « "Dérimer" ou "re-rimer" : le cas singulier de *Lion de Bourges* », dans « *Par deviers Rome m'en revenrai errant* ». *XX^e Congrès international de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes*, dir. M. CARERI, C. MENICETTI et M. T. RACHETTA, Rome, Viella, 2017, p. 335-346 ; Id., « *Lion de Bourges* (BnF, fr. 351), une mise en prose en octosyllabes ? », dans *Poétiques de l'octosyllabe*, p. 173-188.

41 — R. TRACHSLER, *Disjointures – Conjointures : étude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Âge*, Tübingen – Basel, A. Francke, 2000 (*Romanica Helvetica*, 120), p. 167.

Au terme de cette digression, on peut affirmer avec une relative certitude que, dans le domaine de la poésie narrative médiévale, la forme apparaît strictement liée à la matière, pour ne pas dire au genre. Le choix d'utiliser une forme épique ou romanesque en dehors de son contexte "naturel" de référence se justifie presque toujours par le traitement d'un thème auquel cette dernière est associée normalement ou par un effet esthétique particulier que l'on cherche à obtenir.

Il est par conséquent étrange de retrouver le couplet d'octosyllabes, « mètre caractéristique du récit non chanté et tout particulièrement de ce que nous appelons le *roman*⁴² », dans une œuvre comme l'*Othevien*, qui présente tous les traits typiques de l'épique. Comme le souligne François Suard, « tout se passe comme si l'auteur souhaitait [...] proposer un "à la manière de" en transposant dans la forme romanesque nombre de motifs épiques⁴³ ». Faut-il revenir au contexte de composition et de réception d'*Othevien* pour expliquer l'excentricité de sa forme ? Le poème est la première œuvre vernaculaire qui met en scène le roi franc Dagobert et il est considéré comme l'antécédent d'un cycle mérovingien qui s'est développé dans la deuxième moitié du ^{xiv}^e siècle, comprenant les chansons de geste : *Charles le Chauve*, *Florent et Octavien*, *Florence de Rome*, *Theseus de Cologne*, *Ciperis de Vigneaux*. Tous ces textes font interagir, de manière fantaisiste et en dérogeant aux principes de la réalité historique, Dagobert et l'empereur imaginaire de Rome Othevien, ainsi que leurs lignages respectifs. À la base de ce cycle, il y aurait, d'une part, la volonté de renouveler la matière épique d'inspiration carolingienne désormais épuisée, en la remplaçant par une nouvelle tradition centrée sur la dynastie précédente ; d'autre part, la nécessité de renforcer l'institution monarchique, en faisant remonter les origines et la matrice divine au mythe du présumé fondateur de l'abbaye de Saint-Denis⁴⁴. Ce n'est pas un hasard, du reste, que l'histoire de Dagobert soit liée à celle d'un empereur romain appelé allusivement Othevien et défini comme un antihéros : au début de l'histoire, il est décrit comme un personnage faible, sous le joug d'une mère perfide qui condamne à l'exil sa femme et ses enfants ; il apparaît, par la suite, comme un simple allié de Dagobert dans la lutte contre les sarrasins. Je rejoins Marco Maulu qui considère que l'attribution d'une

42 — Cl. ROUSSEL, « *Lion de Bourges* », p. 175.

43 — Fr. SUARD, « Les habits surprenants », p. 348.

44 — Pour un aperçu général du cycle, cf. R. BOSSUAT, « Le roi Dagobert héros de romans du Moyen Âge », *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, t. 108, 1964, p. 361-367 ; *Florent et Octavien*, éd. cit., t. 1, p. XCVIII-CV.

« fonction négative à un personnage célèbre, mais dont la mémoire historique s'était affaiblie, devient un prétexte pour célébrer davantage l'ancêtre du roi de France, protecteur et protégé de Saint Denis. [...] De plus, le fait qu'Othovien le père soit un allié, voire un roi vassal de Dagobert, rend bien évidemment l'exaltation du roi mérovingien encore plus efficace⁴⁵ ».

À qui était destinée cette œuvre qui, par le biais de la réutilisation consciente de thèmes provenant de différentes traditions littéraires, entendait attirer l'attention « sur les origines divines de la monarchie française⁴⁶ » ? Dans le prologue, l'auteur s'adresse aux *seigneur preudon*, soit à un public aristocratique, leur assurant qu'ils vont entendre *une aventure perilleuse* et que *nus homme vit si merveilleuse*⁴⁷ : le but du récit semble donc bien être la *delectatio* des nobles qui se définissent comme des continuateurs du lignage de Dagobert.

Il convient donc de se demander si l'auteur d'*Othevien* n'a pas utilisé le couplet d'octosyllabes à rimes plates pour souligner le caractère novateur de son œuvre, pour distinguer sa geste mérovingienne inédite de la carolingienne ; ou, en d'autres termes, si son choix formel singulier ne sert pas à marquer la différence de matière et d'objectif idéologique par rapport à la tradition épique en vogue à l'époque de sa composition. Il crée un nouveau modèle de geste mondaine ou, pour réutiliser l'expression de François Suard, de roman épique, et ce faisant, se sert d'une forme malléable, particulièrement apte à véhiculer l'esprit romanesque de l'œuvre.

Bien sûr, il ne faut pas oublier que les œuvres successives du cycle recommenceront à utiliser la forme canonique de l'épique, la laisse d'alexandrins : cela survient très probablement parce qu'à l'époque à laquelle elles ont été composées, environ un siècle après l'*Othevien*, ce mètre, désormais débarrassé du chant et utilisé dans des narrations-fleuves, jouit des faveurs du public ; cela se produit aussi parce que les chansons qui continuent la geste de Dagobert et de l'empereur de Rome sont animées, comme on le verra, d'intentions diverses. *Florent et Octavien* nous permet justement de déterminer si et en quelle mesure le mètre d'*Othevien* a survécu à la réécriture en alexandrins, et si le nouveau mètre adopté représente lui aussi un marqueur de genre et de style.

45 — M. MAULU, « Les péripéties du premier empereur romain : du *Romanz d'Othevien* (XIII^e s.) à l'*Othovien* en prose (XV^e s.) », dans *Augustus Through the Ages : Receptions, Readings and Appropriations of the Historical Figure of the First Roman Emperor*, dir. P. ASSENNAKER, M. CAVAGNA, M. CAVALIERI et D. ENGELS, Bruxelles, Latomus (sous presse).

46 — R. BOSSUAT, « *Florent et Octavien*, chanson de geste du XIV^e siècle », *Romania*, t. 73, 1952, p. 289-331, cit. p. 330.

47 — *Octavian*, éd. cit., v. 1 ; v. 75 ; v. 76.

La critique a établi depuis longtemps que la chanson de geste *Florent et Octavien* est composée de trois parties : les deux premières sont postérieures à 1356 et constituent une amplification du poème en octosyllabes ; la troisième est une continuation plus tardive, datant d'une période comprise entre la fin du XIV^e et le début du XV^e et rédigée par un auteur différent. Noëlle Laborderie, l'éditrice de la chanson, a réalisé une comparaison entre la source et le remaniement, qui met en évidence les points communs et les différences thématiques. Il apparaît que, surtout pour la première partie, l'auteur de *Florent et Octavien* a suivi assez fidèlement l'*Othevien* : les nœuds essentiels de l'intrigue sont respectés, bien que les ajouts et les modifications de peu d'importance abondent⁴⁸. Par ailleurs, il est assez ardu d'identifier les aspects formels conservés par le remanieur : une comparaison sommaire entre les deux œuvres révèle la présence de très peu de traces du mètre, de la syntaxe et du lexique d'*Othevien* dans *Florent et Octavien*. Considérons à titre d'exemple l'extrait suivant, qui introduit le personnage de l'empereur Othevien dans les deux textes :

Romanz d'Othevien = RO⁴⁹

*Al tens que vos dire m'orrés
avoit a Rome un roi vaillant,
hardit et preus et combatant,
Otheviens avoit a non ;
femme prist de molt grant renon.
L'estoire dist qu'en tot le monde,
qui le cerchast en la reonde,
ne trovast pas un meillor damme.*

Florent et Octavien = FO⁵⁰

*En celuy temps, seigneurs, dont je
faiz parlement,
avoit ung empereur a Rome
proprement :
Othovien ot nom en droit
baptizement.
Preudons fu et loyaulx et de bon
santement ;
marié fu li ber, se saichés vrayement
en une noble dame et de lignaige gent.*

Comme on peut le remarquer, s'agissant de la forme, il reste très peu de la source de base. Dans le premier vers ne subsiste que l'indication temporelle *al tens* qui, dans *FO*, est complétée par le démonstratif *celuy* ; la syntaxe est bouleversée : 'le temps dont vous m'entendrez parler' est remplacée par 'le temps dont, moi, seigneurs, je vous parle'. C'est la même chose dans le deuxième vers, dans lequel *avoit* est maintenu à l'initiale, tandis que l'ordre des autres éléments change ; le titre attribué à Othevien change également, c'est 'un roi' dans *RO* et 'un empereur' dans *FO*. L'ordre des deux vers successifs est inversé dans *FO*, qui préfère préciser d'abord le nom de l'empereur, et ensuite

48 — *Florent et Octavien*, éd. cit., t. 1, p. CXXVII-CLV.

49 — *Octavian*, éd. cit., v. 80-84.

50 — *Florent et Octavien*, éd. cit., t. 1, v. 21-26.

en décrire la trempe exceptionnelle ; le contenu et la syntaxe sont de toute façon semblables : dans les deux œuvres, Othevien est décrit avec trois qualificatifs, même si les qualités qui lui sont attribuées changent. Les derniers vers de *RO*, qui décrivent la femme d'Othevien, Florimonde, sont synthétisés dans *FO* par deux alexandrins qui présentent des variations lexicales et syntaxiques importantes : *femme prist* devient *marié fu en une noble dame* ; la dame, qualifiée *de molt grant renon* dans *RO*, devient *de lignaige gent* dans *FO*. La référence à l'*estoire*, c'est-à-dire à la source latine déjà mentionnée par l'auteur de *RO* dans le prologue, est remplacée par un simple appel à croire à ce qui est raconté dans *FO*. Certaines expressions utilisées dans *FO*, comme *dont je faiz parlement, en droit baptizement, se saichés vrayement*, qui sont privées d'une réelle fonction narrative, témoignent de la tendance de l'alexandrin épique à compléter le second hémistiché par des tournures formulaires.

Il faut conclure que l'auteur de *Florent et Octavien* a utilisé comme modèle une version d'*Othevien* différente de celle que nous avons conservée. Comme les sources font défaut, il arrive très souvent qu'on ne réussisse pas à détecter comment s'opère la conversion formelle dans les nombreux remaniements d'œuvres conçues à l'origine avec un autre mètre. À ma connaissance, il n'y a que dans quelques laisses des différentes versions du *Roman d'Alexandre*, mentionnées auparavant, qu'il est possible d'observer que le passage de l'octosyllabe au décasyllabe et ensuite à l'alexandrin s'accomplit le plus souvent à travers l'ajout de mots de remplissage ou la variation morphologique et lexicale, qui représentent de simples techniques d'allongement du vers⁵¹. On peut toutefois se demander quelles sont les raisons qui ont amené l'auteur de *Florent et Octavien* à refaire *Othevien* en laisses d'alexandrins, et si le changement de mètre a affecté la nature de la matière traitée.

Florent et Octavien fut composé pendant une période de grandes difficultés politiques pour la monarchie française, c'est-à-dire la régence et le règne de Charles V avec, en toile de fond, la guerre de Cent Ans. Monté sur le trône en 1364 au détriment des deux autres prétendants, Édouard III d'Angleterre et Charles de Navarre, il allait entreprendre un programme de propagande littéraire visant à légitimer sa position. Le cycle mérovingien dans son intégralité serait le produit de cette opération, qui exploite la légende de Dagobert pour « suggérer au public le respect d'une monarchie légitimée par une tradition presque millénaire et d'origine divine

51 — Cf. l'analyse menée par A. FASSO, « L'ottosillabo, verso epico », p. 100-105.

dont les Valois prétendaient assurer la continuité⁵² ». En effet, ce n'est pas un hasard si, par rapport à *Othevien*, les chansons de geste successives accordent plus de place à la légende de la fondation de l'abbaye de Saint-Denis et de son patronage par le roi de France, et qu'en outre, elles multiplient les références à l'actualité politique et sociale du XIV^e siècle. Les chansons du cycle auraient été conçues pour un public cultivé et ensuite diffusées au peuple, de façon à ce que la société entière soit imprégnée « des hauts faits d'une royauté mythique⁵³ ». En témoigne, du reste, le prologue de *Florent et Octavien*, révélant que l'œuvre est destinée aux *clers et lays, trestous communement*, c'est-à-dire à un auditoire indistinct sur le plan social, qui est invité à tirer un enseignement moral ou didactique de l'intrigue racontée : *qui me voudra ouïr bien et diligemment / je croy qu'il y pourra proufiter grandement*⁵⁴. Le choix de la forme épique semble justifié non seulement par le contenu et par le style de chacune des œuvres, ainsi que par le succès remporté par la chanson d'aventures, mais aussi par la valeur esthétique suggérée par le mètre lui-même : la laisse d'alexandrins, avec sa tonalité grave et solennelle, se prête parfaitement à célébrer les origines de la monarchie française.

C'est pour toutes ces raisons historiques, culturelles et esthétiques que le mètre d'*Othevien* ne survit pas dans *Florent et Octavien*. Qu'en est-il dans la transformation successive du poème, la mise en prose *Florent et Lyon* ? Certaines études, les miennes et celles de Matthieu Marchal, ont mis en lumière la grande fidélité de la prose à sa source : il n'y a que peu d'ajouts macro-textuels significatifs, tandis que les amplifications micro-textuelles sont surtout dues à la transposition du vers à la prose ; la déconstruction du vers est réalisée, comme il est normal, aussi par des variations lexicales, morphologiques et syntaxiques⁵⁵ ; on remarque, enfin, plusieurs tentatives de modernisation linguistique⁵⁶ et de camouflage de tous ces traits qui, dans la source, renvoyaient à sa dimension orale – les interventions de l'auteur, les rappels de l'attention du public, les

52 — R. BOSSUAT, « *Florent et Octavien*, chanson de geste du XIV^e siècle », *Romania*, t. 73, 1952, p. 289-331 (p. 330).

53 — L. THEIS, *Dagobert, un roi pour un peuple*, Paris, Fayard, 1982, p. 103.

54 — *Florent et Octavien*, éd. cit., t. 1, v. 1 ; v. 5-6.

55 — P. DI LUCA, « *Florent et Lyon* », dans *Nouveau répertoire des mises en prose (XIV^e-XVII^e siècle)*, dir. M. COLOMBO TIMELLI, B. FERRARI, A. SCHOYSMANN et Fr. SUARD, Paris, Classiques Garnier, 2014 (*Textes littéraires du Moyen Âge*, 30 – *Mises en prose*, 4), p. 239-244 ; Id., « Pour une première approche de *Florent et Lyon* ».

56 — M. MARCHAL, « Réflexions sur le remaniement d'une chanson de geste connu uniquement par des imprimés : le cas de *Florent et Lyon*, mise en prose d'*Othevien* », dans *Les Lettres médiévales à l'aube de l'ère typographique*, dir. R. ADAM, J. DEVAUX, N. HENRARD, M. MARCHAL et A. VELISSARIOU, Paris, Classiques Garnier (*Rencontres – Civilisation médiévale*) (à paraître).

références analeptiques et proleptiques – à la faveur d’expressions qui ancrent « le récit dans la matérialité d’un livre imprimé⁵⁷ ».

Malgré ces aménagements, le mètre d’*Othevien* réapparaît souvent dans la prose, soit dans son aspect original, soit simplement au niveau du rythme. Voici quelques exemples de maintien intégral ou presque, du couplet d’octosyllabes.

<i>Romanz d’Othevien</i> = RO ⁵⁸	<i>Florent et Lyon</i> (éd. Havard) = FL ⁵⁹
<i>Li jor trespasse, la nuit vient</i>	<i>Le jour passa e la nuit vint</i>
<i>je vous donroi cent mars d’argent</i>	<i>je vous donray cent mars d’argent, une</i>
<i>le matin au comencement</i>	<i>bonne robe et ung cheval</i>
<i>et bone roube et bon destrier</i>	
<i>Quant li vilein l’a entendu</i>	<i>E quant Clement l’a entedu, a peu qu’il</i>
<i>ke il ses deus boef a perdu</i>	<i>n’est du sens yssu</i>

Dans le premier exemple, l’octosyllabe de la source est conservé dans la prose, exception faite des changements morphologiques – emploi du passé à la place du présent – et lexicaux – utilisation de la forme simple du verbe *passer*. Dans le deuxième exemple, le premier vers est identique dans la prose, le troisième subit quelques variations minimales – les articles *une*, *ung* à la place de *et*, *bon* ; *cheval* à la place de *destrier* – qui, cependant n’en altèrent pas le rythme. Dans le troisième exemple survient une opération singulière : si le premier vers est maintenu en changeant seulement le sujet – *Climent* au lieu de *li vilein* – le deuxième est supprimé par le prosateur et remplacé par un nouvel octosyllabe qui va jusqu’à rimer avec le précédent ; le nouveau vers, qui correspond en réalité à une expression formulaire, se retrouve ailleurs dans *RO* : *a poi que du sans n’en issi ; du sens issi et enraga*⁶⁰.

Outre les reprises ponctuelles du mètre de la source, il me semble intéressant de relever que la prose s’articule autour d’énoncés qui rappellent la structure versifiée de la source. J’ai mis en romain dans les exemples suivants les parties de *FL* qui coïncident assez bien avec les vers de *RO* et dont la mesure rythmique est donnée entre parenthèses ; la prose est, en outre, segmentée par des barres verticales qui correspondent à autant de séquences métriques.

57 — M. MARCHAL, « La tradition orale dans *Florent et Lyon*, translation de *ryme en prose* du roman d’*Octavian* », dans « *Uns clers ait dit que chanson en ferait* ». *Mélanges de langue, d’histoire et de littérature offerts à Jean-Charles Herbin*, dir. M.-G. GROSSEL, J.-P. MARTIN, L. NYS, M. OTT et Fr. SUARD, 2 vol., Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2019 (*Texte en contexte*, 6), t. 2, p. 505-514, cit. p. 514.

58 — *Octavian*, éd. cit., v. 175 ; v. 197-199 ; v. 1106-1107.

59 — *Lyon et Florent*, Lyon, Martin Havard, 23 octobre 1500 : Lyon, Bibliothèque municipale, Rés. Inc-903, fol. a 3v° ; a 3v° ; c 5v°.

60 — *Octavian*, éd. cit., v. 3318 ; v. 5354.

Romanz d'Othevien = RO⁶¹

*Un jor avint a mïenuit,
a grant joie et a grant deduit
s'en juit li rois o ve sa mulier,
comme cil qui l'amoit de quer.
Amour n'avoit en altre rien,
ele l'amoit autressi bien.*

« *Biax fieuz, de ta famme me claim,
quant ele t'a fait tel e hontage,
certes a poi que je n'esrage [...]* »

Li garçon vit le roi venir,
si a fait semblant de dormir.
Li rois tenoit s'espee nue ;
*la vielle, que soit mauvenue,
li dist : « Biau fius, que aten tu ?
Oci les-t tost a branc molu ».*
« Dame », dist li rois, « non feroi,
ja en dormant nes ocirai ».

Florent et Lyon (éd. Havard) = FL⁶²

*Si advint que l'empereur / jeut
avecques sa femme / en grant joye
et desduyt (7) / comme ceulx qui
s'amoyent (6') / l'ung l'autre par
grant amour.*

« *Beauz filz entendéz a moy, / de
vostre femme a vous me plains, / qui
vous a fait si grant oultrage, (8') / par
ma foy a peu que je ne saulz hors du
sens [...]* »

Le garçon vit venir l'empereur, (9) / il
fist semblant de dormyr, (7) / et
l'empereur tient l'espee toute nue
(10'). / *Adonc la vielle dist : « Beau
filz, qu'attens tu (5) / que ne les
occist incontinent ? [...]* « Dame », fist
l'empereur, « non feray, (9) / jamais
ne les occyrai en dormant » (10).

Dans le premier exemple sont repris dans *FL* seulement les v. 94 et 96 de *RO*, qui équivalent à un heptasyllabe et un hexasyllabe à rime féminine ; ils sont insérés dans une séquence en prose qui imite la structure de l'heptasyllabe, puisque presque tous les autres segments sont de sept syllabes. Dans le deuxième exemple, le seul vers restant de *RO* est le v. 143, qui dans *FL* devient un octosyllabe à rime féminine, et il est inséré dans une prose rythmique formée d'énoncés longs de sept ou huit syllabes. Le dernier exemple est très proche de la source. Les v. 239-240 de *RO* sont transposés en un ennéasyllabe et un heptasyllabe, tandis que la rime est évitée seulement grâce à une construction syntaxique différente ; mais, si on les lit l'un après l'autre, les deux énoncés reproduisent le rythme du couplet d'octosyllabes. Le v. 241 est traduit dans un décasyllabe à rime féminine avec une césure régulière après la 4^e position, alors qu'une partie du v. 243 est maintenue à l'identique. Les deux derniers vers sont allongés par le prosateur, grâce à la variation lexicale – *empereur* pour *rois* au v. 245 ; *jamais* pour *ja* au v. 246 – ou à la résolution des formes enclitiques – *ne les* pour *nes* au v. 246 –, jusqu'à calquer la mesure de l'ennéasyllabe et du décasyllabe ; dans ce cas également, la rime est évitée à cause d'un ordre syntaxique différent.

61 — *Octavian*, éd. cit., v. 93-98 ; v. 142-144 ; v. 239-246.

62 — *Lyon et Florent*, Lyon, Martin Havard, 23 octobre 1500 : Lyon, Bibliothèque municipale, Rés. Inc-903, fol. a 2r^o-v^o ; a 3r^o ; a 4r^o-v^o.

Nos exemples illustrent bien la technique utilisée par le rédacteur de *Florent et Lyon* pour traduire de *ryme en prose* l'*Othevien*. Non seulement il conserve une bonne partie du contenu de la source, mais aussi des traces évidentes de sa structure, en réalisant une prose rythmique qu'Annie Combes a récemment qualifiée de *prose en dévers*, en faisant référence à d'autres mises en prose :

« Il s'agit de gauchir le mètre, de déplacer la rime, mais de laisser affleurer les traces de l'un et l'autre, ce qui facilite la conservation du lexique. Ainsi s'élabore une forme-prose comportant des rimes flottantes et des octosyllabes erratiques, quand ce n'est pas la présence de rythmes impairs (sept ou neuf syllabes) qui vient donner une allure cadencée au texte⁶³ ».

Selon Annie Combes, ce type d'écriture est le produit d'un choix stylistique précis et non pas d'une opération de qualité médiocre ou inachevée, qui sert à faire ressortir un degré élevé de fidélité à la source en vers et, en conséquence, confère davantage de véracité au nouveau récit en prose. Je ne sais pas si cette conclusion est applicable aussi au cas qui nous occupe, ou bien si la survivance de vestiges métriques dans *Florent et Lyon* est plutôt imputable au rythme plat du mètre d'*Othevien* : le couplet d'octosyllabes représente en effet la forme la moins marquée de l'écriture poétique, et peut facilement se confondre dans la syntaxe d'une phrase complexe en prose⁶⁴.

Il est certain que le choix de la prose nous informe aussi sur le dernier stade de transformation d'*Othevien*. Dans le poème du XIII^e siècle, l'emploi du couplet d'octosyllabes semble dicté par la fonction de divertissement du texte et par la volonté d'introduire des éléments nouveaux par rapport à la tradition épique. Dans la chanson du XIV^e siècle, le retour à la forme épique traditionnelle répond au goût d'un public vaste et diversifié, aux changements des modalités de consommation poétique, aux exigences d'une commande royale qui entend se rendre hommage en suggérant qu'elle est l'héritière d'un lignage héroïque. L'abandon du vers dans le livre du XV^e siècle résout définitivement le problème de la classification générique d'*Othevien* qui a guidé une bonne partie

63 — A. COMBES, « L'emprise du vers dans les mises en prose romanesques (XIII^e-XV^e siècle) », dans *Le Moyen Âge par le Moyen Âge, même. Réception, relectures et réécritures des textes médiévaux dans la littérature française des XIV^e et XV^e siècles*, dir. L. BRUN, S. MENEGALDO, A. BENGTSSON et D. BOUTET, Paris, Champion, 2012 (*Colloques, congrès et conférences sur le Moyen Âge*, 13), p. 115-140, cit. p. 126.

64 — Cf. à ce sujet les remarques de D. JAMES-RAOUL et Fr. LAURENT dans l'avant-propos de *Poétiques de l'octosyllabe*, p. 7-19, et surtout l'étude, dans le même volume, de J.-C. MÜHLETHALER, « La prose au rythme de l'octosyllabe. Réflexions autour de la "couleur de mesure", de Guillaume de Machaut à Jean Molinet », p. 189-207.

de ma réflexion : celui-ci fait disparaître les traits caractéristiques du texte épique et les limites qui le distinguaient encore du texte romanesque ; en outre, la prose, désormais dépourvue de sous-entendus politiques, a pour seule fonction de divertir, de passionner et d'instruire une nouvelle assemblée de lecteurs solitaires.

Les différentes transformations formelles de la *geste* d'*Othovien*, comme pour beaucoup d'autres œuvres du Moyen Âge, suggèrent et soulignent autant de mutations au niveau du genre, de l'inspiration et de la réception.

Paolo DI LUCA
Università di Napoli Federico II

