

## **Le roman de chevalerie : déclin d'un genre littéraire à la Renaissance**

**Gaëlle Burg**  
Université de Bâle

À la naissance de l'imprimerie en France, une vogue éditoriale se développe autour d'un ensemble de textes médiévaux. Une centaine d'œuvres est remaniée et mise à jour pour l'impression, parallèlement à la survivance d'une circulation manuscrite. Ce sont, d'après les classifications génériques modernes, des romans antiques, des romans arthuriens, des chansons de geste et des romans d'aventures. Les pratiques des remanieurs médiévaux puis des imprimeurs-libraires renaissants confondent ces textes dans un même corpus, que l'on désignera bien plus tard sous le nom de roman de chevalerie<sup>1</sup>. Plusieurs milliers de volumes sont publiés et vendus jusqu'à 1600, c'est-à-dire au moins les deux tiers des fictions narratives en prose imprimées en France<sup>2</sup>. Des textes nouveaux, produits sur le même modèle chevaleresque profitent également de ce succès, comme par exemple les éditions des livres d'*Amadis*. Mais à partir de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, le nombre de ces imprimés commence à décliner jusqu'à disparaître, du moins sous leur forme initiale, au début du XVII<sup>e</sup> siècle. Durant la période renaissante en effet, ce corpus qui s'élabore peu à peu en catégorie littéraire, se cherche jusqu'à se perdre, hésitant entre passé et présent. Notre étude se propose d'analyser les différents facteurs de ce déclin, entre le paradoxe qui fragilise son émergence, l'influence du discours critique de l'époque, et sa dévaluation au plan des pratiques éditoriales et des goûts des lecteurs.

### ***1. Aux origines du roman de chevalerie renaissant : un paradoxe qui fragilise***

Le roman de chevalerie en tant que catégorie générale et uniformisée<sup>3</sup> trouve ses origines dans les différentes « matières » littéraires médiévales, particulièrement celles classifiées par Jean Bodel dans le prologue de sa *Chanson des Saines* dès le XIII<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>. Ainsi, les romans antiques, bretons (arthuriens, tristaniens) et les chansons de geste, auxquels s'ajoute la catégorie des romans d'aventures<sup>5</sup>, constituent autant de formes littéraires distinctes progressivement confondues dans un corpus global. Dès le XII<sup>e</sup> siècle, les thématiques communes et la contamination réciproque des matières montrent la perception d'une catégorie plus large<sup>6</sup>. Mais c'est le développement de la prose qui enraye le processus d'unification des différentes matières, en gommant les spécificités formelles. Comme on le sait, la prose apparaît au XIII<sup>e</sup> siècle et s'impose alors surtout dans des créations originales qui ne remanient pas toujours des œuvres antérieures<sup>7</sup>. Puis les textes en vers sont

mis en prose par les remanieurs et se constituent peu à peu en cycles, sous l'influence de l'esthétique de la totalisation, particulièrement caractéristique de la littérature de la fin du Moyen Âge. Une uniformisation concrète est opérée dans ce processus : les textes adoptent une forme similaire, ils sont peu à peu structurés en paragraphes puis en chapitres, ils présentent des programmes iconographiques aux thématiques analogues, et leurs prologues partagent les mêmes *topoi*<sup>8</sup>. Lorsqu'ils passent à l'impression, les éditions qui les conservent recourent rapidement des caractéristiques identiques à travers le format, la mise en page, les caractères typographiques (le gothique), les bois gravés, ou encore les *topoi* des nouveaux prologues ajoutés par l'instance éditoriale<sup>9</sup>. Or, dans ces remaniements renaissants, la transmission des valeurs courtoises et chevaleresques oscille entre continuité et rupture. Le roman de chevalerie en construction hésite, profondément marqué par un paradoxe qui fragilise déjà sa survivance.

La continuité s'illustre d'abord à travers une posture nostalgique de la part du lecteur. Rappelons que l'extension de la prose est aussi liée à la naissance d'une conception mémorielle autour de ces textes chevaleresques<sup>10</sup>, qui va participer encore à confondre les matières. En effet, les mises en prose résultent souvent d'une commande de la part d'un seigneur<sup>11</sup>. Pour eux, les remanieurs adaptent une forme, une langue et un récit devenus archaïques :

Qui d'armes, d'amours, de noblesse et de chevalerie, voudra ouïr beaux mos et plaisans raconter, mette painne et face silence ou lise, qui lire voudra, et il pourra veoir, savoir et apprendre, comment Aimery de Beaulande conquist par sa proesce la cité de Nerbonne, [...] se dieu donne par sa grace que je le puisse translater de vieille rime en telle prose. Car plus volentiers s'i esbat l'en maintenant qu'on ne souloit, et plus est le laingage plaisant prose que rime ; ce dient ceulx, auxqueulx il plaist et qui ainsi le veulent avoir » (prologue du *Guillaume d'Orange en prose*<sup>12</sup>).

Ainsi, ajoutée à l'unification formelle, une sorte d'idéologie commune fond les différentes matières, celle de l'exaltation et de la nostalgie d'un passé littéraire, d'« anciennes histoires » : « Très renommé et vertueux prince Philippe duc de Bourgogne a dès long-temps accoutumé de journallement faire devant lui lire les anciennes histoires » (prologue de l'*Histoire abrégée des Empereurs*, de David Aubert pour Philippe le Bon en 1457<sup>13</sup>). Un peu plus tard à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, une volonté d'illustrer la langue vulgaire et d'honorer la « nation »<sup>14</sup> commence à se développer dans la littérature, face au modèle italien influent et à l'essor de l'humanisme. À côté des modèles de l'Antiquité, les Grands rhétoriciens font l'éloge de leurs prédécesseurs français et rappellent le mythe de l'origine troyenne des Francs<sup>15</sup>. Puis, sous François I<sup>er</sup>, et plus tard sous Henri III, la volonté de construire et de promouvoir une identité « nationale », notamment face à d'autres puissances culturelles et politiques concurrentes – principalement l'Italie et l'Espagne – conduisent à la reconnaissance de la langue et des textes issus du

patrimoine littéraire français. Dans ce contexte, le roman de chevalerie, associé au succès des créations renaissantes telles qu'*Amadis*, jouit pendant une courte période d'une relative prospérité, nous y reviendrons.

Cette dynamique de continuité apparaît encore dans la mise en livre. Les premiers imprimés de romans de chevalerie imitent les manuscrits à la perfection, conservant caractères gothiques, pieds de mouche, et, pour les exemplaires les plus luxueux, illustrations peintes à la main sur un support en vélin<sup>16</sup>. L'édition parisienne de la fin du XV<sup>e</sup> siècle et du début du XVI<sup>e</sup> siècle garde le modèle du « manuscrit-imprimé », puis quelques décennies plus tard, les grands volumes sont remplacés par des in-quartos à deux colonnes et au papier de moindre qualité, dont l'acquisition est plus accessible. Cependant, le texte maintient des archaïsmes qui seront esthétisés au fil du temps pour ne survivre finalement que sous la forme de *topoi*. À l'image des romans médiévaux, on s'adresse dans les prologues à de jeunes nobles en quête d'un didactisme chevaleresque<sup>17</sup>, un public qui ne correspond plus à l'ensemble des lecteurs renaissants. Mais la référence à ces destinataires constitue un marqueur générique pour les amateurs de romans de chevalerie imprimés, de même qu'un argument commercial puisqu'elle permet une identification à un public prestigieux. On note aussi la présence d'archaïsmes phonétiques, lexicaux, morphologiques ou syntaxiques, qui, plutôt que d'être traduits, sont conservés et expliqués par souci non seulement philologique mais aussi stylistique<sup>18</sup>.

Mais plusieurs facteurs influencent également le roman de chevalerie en construction dans le sens d'une rupture avec le modèle médiéval. Tout en produisant au départ des « manuscrits-imprimés » qui conservent des archaïsmes, les imprimeurs-libraires revendiquent aussi un profond travail de réactualisation. Les textes sont remaniés dans les ateliers en fonction de l'évolution des goûts des lecteurs, des modes littéraires, du contexte politique et culturel ou encore de la réception critique des romans de chevalerie. Ils sont mis en prose lorsque leur source est encore en vers<sup>19</sup> et actualisés au plan de la langue. Des rubriques leur sont ajoutées ou ils sont restructurés si des découpages internes existent déjà dans leur source. On leur adjoint, comme on l'a dit, de nouveaux prologues et leur narration se voit parfois légèrement retouchée. De plus, une nouvelle iconographie s'impose progressivement à travers l'utilisation de bois standards moins cohérents avec le texte mais permettant une lecture verticale aux thèmes récurrents. Le développement du récit sentimental<sup>20</sup> à la Renaissance, par exemple, exerce une certaine influence sur le roman de chevalerie en construction, toujours en faveur d'une rupture avec son modèle traditionnel. Les imprimeurs-libraires vont privilégier, dans leurs choix éditoriaux, des textes chevaleresques qui proposent des histoires d'amour, quitte à en modifier la narration, à transformer le titre en y intégrant une dimension sentimentale, ou à proposer des rubriques et des bois gravés se focalisant sur des scènes amoureuses<sup>21</sup>.

Enfin, le contexte historique et la réception critique autour de ces textes contribuent également à renforcer la rupture avec les modèles médiévaux. Les paratextes éditoriaux s'adaptent en effet au discours critique qui blâme le roman de chevalerie depuis le Moyen Âge, entre autres pour sa caractéristique mensongère<sup>22</sup>.

L'instance éditoriale tente alors de le blanchir, privilégiant le terme « histoire » plutôt que « roman » dans les titres et prônant, dans les prologues, la vérité historique, sinon la vraisemblance<sup>23</sup>. Elle cherche également parfois à supprimer les archaïsmes : passé l'enthousiasme pour le *topos* du destinataire aristocratique, celui du didactisme chevaleresque évolue en un didactisme moral et social. On introduit de nouveaux arguments, comme celui du divertissement : le roman de chevalerie devient l'occasion de « recréer [son] gentil esprit, lors qu'il sera ennuyé de lire choses plus haultes et ardues » (prologue dédié à Charles II d'Orléans du premier livre d'*Amadis* dans l'édition de Denis Janot, 1540<sup>24</sup>). Le discours critique et son rôle concret dans le déclin du roman de chevalerie à la Renaissance nécessitent cependant une analyse plus détaillée.

## 2. *Discours critique*

Dès le Moyen Âge, le roman de chevalerie est fortement critiqué par les moralistes qui cherchent à censurer toute littérature qui ne serait pas édifiante. C'est sa vanité et son caractère mensonger qui lui sont principalement reprochés, comme dans cet extrait du *Songe du vieil pèlerin*, un texte allégorique et didactique écrit en 1389, dans lequel Philippe de Mézières décrit les coutumes de l'Europe et du Proche Orient à l'attention du jeune roi Charles VI :

Et pource est il expedient, Beau Filz, pour ton gouvernement, que tu (te) doyes garder de toy trop delicter es escriptures qui sont aprocrifes, et par espicial des livres et des romans qui sont rempliz de bourdes et qui attrayent le lysant souvent a impossibilite, a folie, vanite et pechie, comme les livres des bourdes de Lancelot et semblables (220-221).

Cette mauvaise réputation se maintient et se renforce tout au long du XVI<sup>e</sup> siècle. Pour ne citer qu'un exemple, Pierre de Changy écrit en 1542 dans le *Livre de l'institution de la femme chrestienne* (traduit du traité en latin de Juan Louis Vives) :

Aussi chascun en particulier ne doit souffrir en son hostel non seulement livres inutiles, mais aussi pleins de lasciveté & pestiferes, attirans a vice, comme Lancelot du Lac, le Romant de la Rose, Tristan, Fierabras, Merlin, Florimond, Paris & Vienne, Pierre de Provence & Maguelonne, Melusine, les Facecies de Poge infestissimes, & plusieurs autres translatez par gens oyseux, pleins de immundicitez, adonnez a vices & lubricité. Quelle delectation ou fruist peult estre en telles folles & apertes mensonges ? L'ung en tue dix, l'autre trente ; l'autre reçoit cent playes, puis retourne a la bataille. L'ung arrete toute une armée, l'autre fend un homme d'armes jusques aux dentz (41-42).

Ainsi, à une époque où le Moyen Âge est assimilé aux « ténèbres gothiques »<sup>25</sup>, les romans de chevalerie médiévaux et leurs résurgences renaissantes, qui s'opposent au renouveau des lettres, peinent à être compris et remis dans leur contexte par les humanistes. On se méfie de leur caractéristique de récupération, plus particulièrement dans le cas des remaniements, qui sont suspects au regard de la philologie. Dans sa *Défense et illustration de la langue française*, Du Bellay déplore les « ornements » et les « amplifications » produits à son époque à partir des romans médiévaux, qui « en font des Livres certainement en beau, & fluide Langaige, mais beaucoup plus propre à bien entretenir Damoizelles, qu'à doctement écrire. » (57). Plus tard, Montaigne décrit ces lectures comme une activité futile liée à l'enfance, loin des préoccupations d'hommes instruits et lettrés : « Car des Lancelot du Lac, des Amadis, des huons de Bordeaux, et tel fatras de livres a quoy l'enfance s'amuse, je n'en connoissois pas seulement le nom, ny ne fais encore le corps, tant exacte estoit ma discipline. » (« De l'institution des enfans » 182).

Pourtant, on l'a dit, le contexte politique et culturel est aussi favorable au roman de chevalerie. Pour prétendre rivaliser avec l'Italie et l'Espagne, la langue et les textes issus du patrimoine littéraire français vont bénéficier d'un certain rayonnement. Celui-ci s'illustre d'abord à l'époque de la publication des premiers livres d'*Amadis*, traduits de l'espagnol par Herberay des Essarts sous le patronage, voire à l'initiative de François I<sup>er</sup><sup>26</sup>. Les partisans du roman participent donc, dans un premier temps, à la politique de promotion de la langue et de la littérature française<sup>27</sup> en intervenant, entre autres, dans les paratextes d'*Amadis*, particulièrement au sein de ses nombreuses pièces liminaires<sup>28</sup>. Puis, à la suite des attaques virulentes de certains lettrés à l'encontre des romans de chevalerie anciens et nouveaux<sup>29</sup>, ils mettent en place une véritable stratégie de défense en adaptant les théories antiques du récit fictionnel aux textes qu'ils soutiennent<sup>30</sup>. Soulignons également qu'ils cherchent à distinguer la catégorie des « nouveaux romans » (constituée principalement de traductions de l'italien et de l'espagnol, dont *Amadis*) des romans de chevalerie médiévaux en l'inscrivant dans une tentative de renouvellement<sup>31</sup> de la matière chevaleresque. Cette différenciation s'illustre non seulement dans les pièces liminaires et le discours prescriptif sur ces textes, mais aussi à travers leur support matériel. Les éditeurs les impriment en effet en caractères romains, un moyen judicieux de les faire entrer dans le panthéon de la littérature humaniste, et adoptent une présentation générale bien caractéristique<sup>32</sup>. Cependant, la réception critique continue de percevoir un même corpus mêlant anciens et nouveaux romans de chevalerie.

Plus tard, à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, les bibliographes et les historiens de la littérature reconnaissent également les romans de chevalerie comme un patrimoine littéraire national<sup>33</sup>. Ils sont catégorisés comme les « antiquitez françoyses » par Étienne Pasquier (*Recherches sur la France*, à partir de 1560) ou Claude Fauchet (*Recueil de l'origine de la langue et de la poésie françoise*, 1581). La Croix du Maine et Du Verdier les compilent et les organisent pour la première fois en une catégorie uniforme dans leurs *Bibliothèques* (1584 et 1585). Mais ils ne semblent alors au

goût du jour, comme le montrent, on le verra, les éditions de la fin du siècle. Le succès autour des *Amadis* aura certes permis de prolonger la vogue du roman de chevalerie jusqu'au début du XVII<sup>e</sup> siècle (les « nouveaux romans » connaissent en effet trois périodes d'éditions et de rééditions : 1540-1550 ; 1570-1590 ; 1615-1630), mais il reste en définitive limité à une quinzaine d'années. Le genre souffre d'une réputation tenace, constamment amplifiée et qui aura finalement raison de lui.

### 3. *Dévaluation au plan des pratiques éditoriales et des goûts des lecteurs*

Ce sont enfin les éditions elles-mêmes qui nous renseignent sur le déclin du roman de chevalerie. On l'a dit, à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, ces textes en langue vulgaire qui correspondent à un nouveau marché concurrentiel sont d'abord imprimés sur de somptueux in-folio réservés à l'aristocratie ou à la haute-bourgeoisie. Parallèlement, des copies de moindre qualité et au coût plus réduit s'adressent déjà à un public bourgeois plus modeste. Vers le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, les grands volumes sont remplacés par des in-quartos, des in-octavos, puis, à la fin du siècle, par des in-16, ornés de bois répétitifs passe-partout et dont le texte est rarement retouché. Ils sont ainsi destinés à une lecture – plutôt qu'un lectorat – plus populaire<sup>34</sup>. Certains imprimeurs-libraires parisiens et lyonnais de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, principalement les familles Rigaud et Bonfons pour le roman de chevalerie, finissent par adopter une stratégie éditoriale qui en fait les précurseurs des imprimés bon marchés et populaires du XVII<sup>e</sup> siècle, représentés par la Bibliothèque bleue<sup>35</sup> : le papier utilisé est de moindre qualité, le format réduit, les impressions moins soignées, présentant peu ou pas d'illustrations. Cette dévaluation éditoriale caractéristique du roman de chevalerie ne fait que confirmer le déclin du genre, dont des impressions au coût plus élevé devaient représenter un risque commercial pour l'imprimeur-libraire, au regard du faible nombre d'acquisitions. Par ailleurs, le corpus de ces textes se restreint à mesure que l'on progresse vers le XVII<sup>e</sup> siècle : plusieurs romans de la matière antique ou arthurienne sont progressivement abandonnés, tandis que se multiplient les traductions de romans espagnols et italiens. À la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, il se resserre autour d'une quarantaine de titres (pour 60-70 dans la période la plus foisonnante), dont seulement une vingtaine passera le premier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle. Les textes victimes de cet écrémage sont presque tous les romans arthuriens et plus de la moitié des chansons de geste et des romans d'aventure<sup>36</sup>.

On observe également une évolution des goûts du public et des pratiques de lecture à partir de la moitié et jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Rappelons que l'écriture romanesque médiévale est animée par des bouleversements esthétiques : d'abord définie par sa vocation spirituelle et son symbolisme omniprésent, elle finit, à la fin du Moyen Âge, par se réduire à une dimension plus littérale, ce qui se prolonge encore dans les remaniements renaissants<sup>37</sup>. Le roman de chevalerie nouveau style fait ainsi disparaître l'*aventure* à finalité transcendante, autrement dit le dépassement de soi et l'apprentissage des valeurs chevaleresques, amoureuses

et religieuses pour le héros. Des exploits purement guerriers sont substitués au symbolisme des origines, accumulés parfois de manière absurde et sans trouver de justification, l'esthétique de totalisation imposant progressivement une utilisation excessive du procédé de l'entrelacement<sup>38</sup>. Le merveilleux devient conventionnel et prévisible, propre à divertir. Des procédés de rationalisation de l'*aventure* et/ou d'amplification des actions guerrières et du merveilleux se mettent en place, et la conception courtoise de l'amour<sup>39</sup> disparaît ou se vide de sa symbolique originelle. Un exemple particulièrement probant de ce processus poussé à son paroxysme est le *Lancelot* publié par Benoît Rigaud à Lyon en 1591<sup>40</sup>. Ce curieux livre présente une version considérablement abrégée de l'ensemble cyclique médiéval composé de trois textes : le *Lancelot*, la *Queste del Saint Graal* et la *Mort le roi Artu*. On y observe un style parataxique et un lexique restreint, composé de verbes fondés sur la vie chevaleresque. La réduction extrême imposée à la source n'offre plus de place pour la thématique amoureuse et l'univers chevaleresque lui-même est vidé de sa substance : le héros est ramené à une succession d'actions qui ne permettent pas d'éprouver réellement sa valeur. Lancelot, dépouillé de toute psychologie et de tout sentiment, ne se caractérise plus que par des actes. Dès le titre, le libraire précise la nature singulière de ce roman construit sur de « briefs sommaires donnans au plus pres l'intelligence du tout », comme pour séduire un lecteur impatient et ennuyé par de trop longs développements narratifs. Il suppose que ce dernier devrait, par la même occasion, apprécier la présence d'une « table des plus principales ou remarquables matieres y traictées ». Il s'agit en fait d'un index différent d'une table des rubriques, fonctionnant sur le modèle des usuels. Il renvoie en effet à des épisodes isolés du roman, non pas de manière chronologique mais thématique<sup>41</sup>. L'absence de dialogue, de description et de psychologie font ainsi de ce livre un objet inadapté pour une utilisation « classique », mais idéal pour une pratique référentielle, consultative et informative de la lecture. Peut-être sous l'influence du développement des usuels à cette époque, le libraire a-t-il voulu tester un nouveau mode de lecture des textes de fiction, et notamment d'œuvres qui ne semblaient plus à la mode ?

Un autre exemple est celui des éditions des livres d'*Amadis* par l'anversois Christophe Plantin en 1560. Dans un prologue inédit ajouté au premier livre<sup>42</sup>, l'imprimeur-libraire développe une stratégie didactique centrée sur l'apprentissage de la langue française, comme le révèle d'abord le titre et ses destinataires : « A tous ceus qui font profession d'enseigner la langue francoise en la ville d'Anvers ». La visée principale du roman de chevalerie devient l'enseignement du français aux plus jeunes, à travers un ouvrage accessible dans sa forme et son prix. Encore une fois, on peut se questionner sur l'évolution des goûts des lecteurs concernant le genre chevaleresque qui tente ici de se recycler dans le domaine des livres scolaires.

Il arrive également que les romans de chevalerie soient récupérés par d'autres genres en développement et sans doute plus en vogue auprès du public renaissant, comme le récit sentimental que nous avons déjà évoqué. Le cas du *Chevalier Doré*, imprimé pour la première fois à Paris par Denis Janot en 1541, présente la particularité d'une double identité générique<sup>43</sup>. Il constitue un épisode

isolé autour d'une histoire amoureuse et de ses péripéties chevaleresques (celle du Chevalier Doré et de la belle Néronès), proposé comme œuvre autonome à partir du *Perceforest*, un roman rédigé dans la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle et imprimé lui aussi à la Renaissance. Selon les pratiques éditoriales des différents imprimeurs-libraires qui publient le texte tout au long du XVI<sup>e</sup> siècle (leurs choix du format, des caractères typographiques, du titre, du programme iconographique, des remaniements de rubriques, etc.), le *Chevalier Doré* oscille entre roman de chevalerie et récit sentimental. Il montre ainsi un besoin de nouveautés reflétant encore une fois une possible lassitude de la part des lecteurs pour les textes chevaleresques.

En définitive, c'est en se constituant en une catégorie de plus en plus homogène que le roman de chevalerie prépare en même temps sa chute. Dans un contexte de conflits politiques, à une époque où le discours théorique et critique littéraire demeure instable, il est ébranlé par son positionnement ambigu entre passé et présent. Ne lui reste plus, pour exister, que la parodie. Déjà présente au Moyen Âge et jusque chez Rabelais, elle témoignait alors de la vitalité du texte pastiché plutôt que d'un sentiment de désuétude. Au contraire, la distance parodique instaurée par Cervantès dans son *Don Quichotte* apparaît davantage comme le bilan d'un siècle de lectures chevaleresques qui ne semblent plus séduire que par ce registre. On peut ainsi considérer qu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, la vogue éditoriale du roman de chevalerie médiéval s'éteint sous sa forme initiale, mais se renouvelle sous d'autres formes, parodique ou encore populaire et itinérante – dans la « Bibliothèque bleue » des frères Oudot – offrant une pratique différente de la lecture à l'attention d'un public ciblé.

Il faut attendre jusqu'en 1627 pour que soit enfin donné à ce genre romanesque le nom qu'on lui connaît. Dans son *Berger extravagant*, Charles Sorel définit ainsi ce qu'il appelle « Roman de Chevalerie errante », confirmant une dernière fois un déclin avéré : des « livres monstrueux où l'on ne void que des combats contre des Geans ou des diables, [...] si inutiles qu'ils ne peuvent servir ny aux hommes de lettres, ny aux hommes d'espée, n'ayans point de paroles bien arangées ny de bons preceptes pour la guerre » (471).

## Notes

<sup>1</sup> C'est le terme plus général de « roman » qui était utilisé auparavant, dont le sens est souvent restreint aux romans de chevalerie médiévaux à partir du XV<sup>e</sup> et jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle. Voir l'article de Pascale Mounier (« Les sens littéraires de roman en français préclassique »).

<sup>2</sup> On recense environ 420 éditions autour de 60 titres au total. Le dernier tiers concerne tous les autres genres narratifs : la littérature allégorique, le roman sentimental ou la nouvelle.



<sup>3</sup> Rappelons que la notion de genre est problématique au Moyen Âge et à la Renaissance où il n'existe pas encore de théorie littéraire. Selon Paul Zumthor (12), elle « dénote ainsi un mode de programmation, un « système modélisant », au sens où l'entendait Lotman, structurant le sens : une forme globale, une fiction conventionnelle, existant comme telle hors texte, mais qui, lorsqu'elle se réalise en discours, intègre, à un ensemble socio-culturel doué de signifiante propre, la série d'énoncés constituant le texte. Ce qui définit le genre, c'est une forme interne, dont l'existence est confirmée par l'épreuve de commutation entre les textes qu'il englobe, et qui exclut l'interchangeabilité, d'un genre à l'autre, d'un certain nombre de traits, considérés pour cette raison comme pertinents. Le genre repose sur une continuité, définie au niveau d'une dominante autour de laquelle s'organisent les œuvres. ». La constitution du genre passe ainsi par sa réception auprès des lecteurs, comme le montre Antoine Compagnon (185) qui s'appuie sur ce critère dans sa définition : « un schéma de réception, une compétence du lecteur, confirmée et/ou contestée par tout texte nouveau dans un processus dynamique ».

<sup>4</sup> Ne sont que trois materes a nul home vivant : / De France et de Bretagne et de Ronme la grant ; / Ne de ces trois materes n'i a nule samblant. / Li conte de Bretagne si sont vain et plaisant, / Et cil de Ronme sage et de sens aprentant, / Cil de France sont voir chascun jour aparant (2).

<sup>5</sup> La critique a qualifié de « romans d'aventures » les textes épiques qui se sont développés parallèlement aux matières bodéliennes mais dans d'autres cadres et selon d'autres conventions.

<sup>6</sup> Richard Trachsler s'est intéressé à cette « interférence des matières » qui s'opère à différents degrés et tout au long du Moyen Âge (*Disjointures-conjointures*).

<sup>7</sup> Notons cependant que le premier phénomène de mise en prose apparaît dans l'*Histoire du saint Graal* et le *Merlin* attribués à Robert de Boron qui datent du début du XIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>8</sup> Les prologues des mises en prose, des compilations cycliques et des nouvelles créations de la fin du Moyen Âge recyclent d'abord des *topoi* hérités des premiers romans médiévaux : l'intention didactique, l'humilité de l'auteur-translateur, la prétention à la vérité historique par la référence à une *auctoritas* (comme la découverte d'un vieux manuscrit), la dédicace, la visée esthétique, l'*excusatio* ou la justification, la condamnation de l'oisiveté, la référence aux Anciens, ou la mise en mémoire du passé. Mais ils développent également de nouveaux motifs propres au remaniement, que l'on retrouvera dans les imprimés : l'éloge de la prose, la réactualisation d'un texte menacé d'oubli, la critique des prédécesseurs, la lisibilité linguistique et structurelle du remaniement, le labeur et la mauvaise qualité matérielle de la source, le divertissement, ou un didactisme plus particulièrement

moral et chevaleresque. Sur le prologue médiéval en général, voir l'ouvrage d'Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner (*Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*).

<sup>9</sup> Les prologues ajoutés par l'instance éditoriale sont notamment marqués par une réactualisation renforcée du *topos* de la prétention à la vérité historique, avec le recours à un vocabulaire spécialisé (histoire, historiographie, historiographe, chronique, chroniqueur, etc.), sans doute lié aux accusations d'invraisemblance des détracteurs de ces textes, nous y reviendrons. En outre, on relève l'apparition d'un *topos* inédit, celui de l'éloge du nouveau support textuel : le livre imprimé. Il souligne la conscience, chez l'imprimeur-libraire, d'un statut qui le distingue des figures autoriales qui l'ont précédé dans la transmission de l'œuvre. Pour une analyse détaillée des caractéristiques qui nivellent, dès le Moyen Âge et à la Renaissance, la catégorie naissante du roman de chevalerie, voir notre article « L'édition des " vieux romans " de chevalerie à la Renaissance [...] ».

<sup>10</sup> « Mais la mise en prose [...] ne se veut rien d'autre qu'une traduction. Elle est conservatrice d'une activité littéraire qu'elle considère comme achevée et passée, qu'elle admire de l'extérieur, dont elle cherche à donner une idée à un public moderne plus qu'elle ne prétend la faire sienne et la poursuivre » (Zink 328-329).

<sup>11</sup> Georges Doutrepont a fait l'inventaire de ces commanditaires de la fin du Moyen Âge : « Notre voyage de reconnaissance dans ce domaine nous a fait passer par les maisons de Bourgogne, Créquy, Hornes, Clèves, Rochefort, Longueval, Talbot, Brosse-Penthièvre, Armagnac, Lusignan, Berruyère, bref par plusieurs des grandes familles bibliophiles au XV<sup>e</sup> siècle, sans compter un roi comme Louis XII. Des bourgeois ont, à l'occasion, tenu le même rôle. » (414-441).

<sup>12</sup> D'après le manuscrit B.N.F. fr. 796, f. 1 r<sup>o</sup> - v<sup>o</sup>.

<sup>13</sup> D'après le manuscrit de la Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5089, f. Q r<sup>o</sup>.

<sup>14</sup> Au sens d'une communauté d'hommes partageant une unité politique, historique, linguistique, culturelle et économique.

<sup>15</sup> Sur cette question, voir l'ouvrage d'Emmanuelle Mortgat-Longuet (30-36). Elle souligne notamment les mentions de Jacques Milet chez Octavien de Saint-Gelais, Lemaire de Belges, Destrées, Cretin et Bouchet, révélatrices d'une véritable mutation. En effet, son *Mystère de la destruction de Troye la grand* (1450-1452) qui repose sur le mythe de l'origine troyenne des Francs « inspirait une fierté collective ».

<sup>16</sup> Notons la continuité entre production manuscrite et imprimée avec des impressions souvent produites au sein des *scriptoria*. En effet, l'invention de

l'imprimerie ne correspond pas immédiatement à une évolution des besoins et ne bouleverse pas radicalement les habitudes des lecteurs et les pratiques des libraires. Les collections des milieux aristocratiques de l'époque donnent encore priorité au manuscrit jusqu'à la toute fin du XV<sup>e</sup> siècle (voir Dominique Coq 67).

<sup>17</sup> Dans le *Lancelot* de 1488 par exemple, le prologue s'adresse aux « jeunes nobles bacheliers desirans florir en renommée chevaleresque et accroître leur noblesse » (d'après l'exemplaire B.N.F., Rés-Y2-46, disponible sur Gallica).

<sup>18</sup> Voir l'exemple du *Perceval* de 1530 dans l'article de Maria Colombo Timelli (10-15).

<sup>19</sup> Les imprimeurs-libraires trouvent en général leurs sources chevaleresques dans des manuscrits du XV<sup>e</sup> siècle qui ne demandent que peu de refonte. Mais il existe aussi quelques cas de sources plus anciennes, comme celle du *Florimont* imprimé (Paris, Jean Longis, 1528) qui met en prose le roman en vers d'Aimon de Varenne (1188) à partir d'un manuscrit du XIII<sup>e</sup> siècle (voir l'article de Laurence Harf-Lancner 191-192).

<sup>20</sup> Ces récits se développent en France à partir des années 1520, sous l'influence de textes traduits de l'italien et de l'espagnol comme le *Décameron* et *La Complainte de Flammette* de Boccace, la *Prison d'Amour* de San Pedro, *Le Jugement d'amour* de Juan de Flores, ou *La Complainte que fait un amant contre amour et sa dame* de Juan de Segura. Parmi les héritiers français de ces textes, citons : *Les Angoisses douloureuses qui procèdent d'amour* d'Hélisenne de Crenne, *Les Contes amoureux* de Jeanne de Flore, ou encore l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre. Voir l'ouvrage de Gustave Reynier.

<sup>21</sup> Voir l'article de Sergio Cappello (« L'édition des romans médiévaux à Lyon [...] ») qui s'est intéressé à ce phénomène dans l'édition lyonnaise des années 1530.

<sup>22</sup> Rappelons la perméabilité entre histoire et fiction, omniprésente dans la littérature chevaleresque médiévale puis renaissante, qui ne se limite pas seulement aux récits inspirés de faits ou de personnages historiques. Qu'on se souvienne en effet du *topos* du « manuscrit trouvé » dans les prologues, qui illustre la thèse d'un jeu littéraire et social puisqu'il servirait moins à légitimer une fiction qu'à marquer le genre (voir Danielle Bohler 304). Quoi qu'il en soit, les auteurs retiennent une opposition entre histoire vraie ou histoire vraisemblable d'un côté, et fable de l'autre, ce qui ouvre la catégorie « histoire » à des récits fictionnels, mais recherchant la vraisemblance. Dès le Moyen Âge, cette ambiguïté participe au développement d'une mauvaise réputation des romans, accusés d'être mensongers. Sur la proximité histoire-fiction au Moyen Âge et à la Renaissance, voir Michel Stanesco et Michel Zink (160) et Lucien Febvre (404).

<sup>23</sup> Voir note 9.

<sup>24</sup> D'après l'exemplaire conservé à la Bayerische Staatsbibliothek de Munich sous la côte Res/2 P.o.hisp. 4-1, f. a iii r<sup>o</sup> - a iii v<sup>o</sup>.

<sup>25</sup> Rappelons que l'invention de cette métaphore revient à Pétrarque.

<sup>26</sup> Sur cette question, voir Henry Thomas (199) et Stephen Rawles (93-94).

<sup>27</sup> La plume d'Herberay a été encensée par ses contemporains pour son élégance, sa clarté et sa fluidité : on loue « la douceur de sa phrase, propriété de termes, liaison de propos et richesse de sentences » (Jean Maugin dans le prologue de sa traduction du *Palmerin d'Olive*, Paris, Jeanne de Marnef pour Jean Longis, 1546), dont le style donne « une parfaite idée de nostre langue françoise » (Mathurin Héret dans le prologue de *La vraye et breve histoire de la Guerre et Ruine de Troie*, Paris, Sébastien Nyvelle, 1553). Sur cette question, voir entre autres l'article de Mirelle Huchon.

<sup>28</sup> Sur les pièces liminaires qui accompagnent les différents livres d'*Amadis*, voir l'ouvrage de Luce Guillerm (43-73). Elle y relève trois grands arguments prescriptifs avant la naissance des premières polémiques : « Le roman spectacle », « La peinture vraie et le vraisemblable », « " Douceur de phrase, propriété de termes, liaison de propos " ».

<sup>29</sup> C'est principalement Jacques Amyot qui ouvre la voie aux détracteurs. Voir les articles de Marc Fumaroli et Michel Simonin.

<sup>30</sup> On trouve par exemple, dans « Le Discours sur les livres d'Amadis par Michel Sevin d'Orléans » qui ouvre le livre VIII, ou dans « La Preface aux Lecteurs » de Jacques Cohory au livre XI, la théorie aristotélicienne qui répond aux attaques sur l'in vraisemblance, l'interprétation de type allégorique, le *docere* horacien, ou la rhétorique de Quintilien et Cicéron qui défendent l'idée de *varietas* comme principe premier de la facture romanesque. Voir l'article de Pascale Mounier (« La situation théorique [...] » 187, 190-191).

<sup>31</sup> La notion de renouvellement peut paraître paradoxale s'agissant de traductions d'œuvres italiennes ou espagnoles. Mais comme on l'a dit, le texte d'Herberay des Essarts est perçu comme une réécriture qui dépasse largement sa source, dont on loue le style et la langue. Nous renvoyons également à l'ouvrage de Luce Guillerm et ses chapitres sur *Amadis* concernant les innovations narratives. Enfin, on réfute à l'époque le statut de traduction des « nouveaux romans » et on accuse de plagiat les auteurs étrangers. Dans son prologue au premier livre d'*Amadis*, Herberay des Essarts se réfère à un original picard fictif qui aurait inspiré Montalvo, l'auteur de la version espagnole. De même, dans le *Nouveau Tristan* de

Jean Maugin (1554), un autre « nouveau roman », Jean-Pierre de Mesmes accuse Arioste d'avoir plagié la matière tristanienne.

<sup>32</sup> On observe ainsi des pages de titre stéréotypées à la présentation sobre qui tranche avec celles des romans de chevalerie médiévaux. L'utilisation de l'iconographie est également renouvelée et propose une cohérence plus forte entre texte et image, là où les anciens romans utilisent des bois standards aux thématiques récurrentes. Cependant, dans les rééditions des « nouveaux romans » jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, ces caractéristiques différentielles sont atténuées puis disparaissent. Les pratiques éditoriales finissent par confondre ces textes anciens et nouveaux dans un même corpus.

<sup>33</sup> Pour Emmanuelle Mortgat-Longuet (90), ces différentes démarches d'historiographie d'un patrimoine littéraire français marquent l'acte de naissance de l'histoire littéraire française à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle : « En faisant l'histoire des écrivains en langue française », comme dit La Croix du Maine, ces hommes ont conscience d'ouvrir une voie ; ils cherchent à montrer l'utilité de leur tâche, à dégager la communauté de leurs préoccupations et à s'autoriser les uns des autres : cette nouvelle discipline a pris conscience d'elle-même et s'octroie une tâche essentielle, un devoir de mémoire ».

<sup>34</sup> En effet, ces imprimés n'excluent pas pour autant le public aristocratique et bourgeois. Sur la question générale du lectorat, voir Albert Labarre (274, 276).

<sup>35</sup> Jean-Dominique Mellot (194) rappelle les caractéristiques des éditions de la Bibliothèque bleue : « La Bibliothèque bleue, tant à Troyes qu'à Rouen, implique, on le sait, une production réalisée au moindre coût, à partir de titres puisés dans le domaine public (donc d'exploitation gratuite), une impression de moindre qualité, un nombre limité de gravures sur bois, souvent de réemploi, autrement dit une production commercialisée au prix le plus bas possible, à destination d'un public de plus en plus humble au fur et à mesure de la désaffection des titres ou des genres concernés parmi les élites liseuses. » Ajoutons aussi la présentation sur une seule colonne et le choix de textes brefs.

<sup>36</sup> Selon Pascale Mounier (« Les antécédents [...] », 195), les critères des éditeurs troyens qui publient les derniers romans de chevalerie au début du XVII<sup>e</sup> siècle sont les suivants : une préférence pour la veine guerrière, pour l'aventure individuelle et les valeurs de générosité et de bravoure, pour les faits d'armes inscrits dans le contexte des croisades qui se rattachent à la construction d'une conscience historique, une perception désuète de la mythologie gréco-romaine.

<sup>37</sup> Nous renvoyons par exemple à notre article (« De Chrétien de Troyes au *Lancelot* imprimé [...] ») qui étudie ce phénomène dans l'épisode de la Charrette.

<sup>38</sup> Comme on l'a dit, vers la fin du Moyen Âge, les textes adoptent une démarche cyclique sous l'influence de l'unification des matières et de l'esthétique de totalisation. Les aventures et les personnages se multiplient, les tranches de vie s'allongent, les épisodes biographiques deviennent des généalogies. La tendance est à l'accumulation afin de repousser continuellement la fin de l'histoire. L'entrelacement, utilisé de manière modérée chez Chrétien de Troyes, y est utilisé à foison afin de permettre au lecteur de suivre les aventures parallèles et souvent interminables des chevaliers. Rappelons également que les genres longs étaient plus prestigieux auprès du public aristocratique, et que les procédés d'amplification ont été abondamment exploités par les copistes, prosateurs et remanieurs aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles.

<sup>39</sup> Le courant courtois s'illustre d'abord à travers la poésie lyrique des troubadours. Puis, sous l'influence de la contamination réciproque des matières, il s'immisce peu à peu dans les fictions narratives en vers, au point qu'on parlera de « romans courtois ». Ainsi, les héros des chroniques bretonnes et les guerriers épiques ou antiques sont remplacés par des chevaliers courtois, véritables « fin'amants » (la *fin'amor* ou « amour courtois » est élaborée par les troubadours en véritable doctrine, répondant à des préceptes bien définis). Cependant, comme on l'a dit, le symbolisme courtois disparaît lui aussi progressivement du roman de chevalerie. Voir l'ouvrage d'Anne Berthelot (*Le Roman courtois. Une introduction*).

<sup>40</sup> Nous nous référons à l'exemplaire conservé à la Bibliothèque Municipale de Dijon, cote 7813. Sur le *Lancelot* de Benoît Rigaud, voir l'article de Cedric Pickford.

<sup>41</sup> La distribution des entrées fonctionne soit par noms de personnages, soit par thématiques récurrentes de l'univers chevaleresque. On trouve ainsi des entrées similaires, toutes commençant par les mots : « Advanture... », « Apparitions merveilleuses... », « Bataille... », « Combat... », « Deffaicte... », « Délivrance... », « Embusches... », « Enchantement... », « Mort... », « Secours... », « Siège... », « Tournoy... », « Victoire... », etc. Ces motifs font échos à ceux mis en exergue par l'illustration ou la rubrication, révélant encore une fois la possibilité d'une lecture verticale de l'œuvre.

<sup>42</sup> Nous nous référons à l'exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale autrichienne de Vienne sous la côte 40 S 34 (1).

<sup>43</sup> Voir l'article de Sergio Cappello (« La double réception du *Chevalier doré* [...] »).

## Ouvrages Cités

- BAUMGARTNER, Emmanuèle et Harf LANCNER, Laurence. *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*. Paris : Presse de la Sorbonne nouvelle, 2002.
- BERTHELOT, Anne. *Le Roman courtois. Une introduction*. Paris : Armand Colin, 2005.
- BODEL, Jean. *La Chanson des Saisnes*, éd. Annette Brasseur. Genève : Droz, 1989, t. I.
- BOHLER, Danielle. « Le lecteur inscrit dans le projet du livre : le roman chevaleresque et son prologue, du manuscrit aux imprimés ». *Le Goût du lecteur à la fin du Moyen Âge, Cahiers du Léopard d'or*. 11 (2006) : 293-305.
- BURG, Gaëlle. « L'édition des " vieux romans " de chevalerie à la Renaissance : catégorisation et construction d'un genre ». Dans *Inventer la littérature médiévale (XVI<sup>e</sup> - XVII<sup>e</sup> siècle)*, éd. Barbara Wahlen et Yann Dahhaoui. Paris : Garnier, collection « Rencontres », à paraître en 2018.
- . « De Chrétien de Troyes au *Lancelot* imprimé : la symbolique romanesque du Moyen Âge à la Renaissance ». *Vox Romanica*. 76 (2017) : 82-98.
- CAPPELLO Sergio. « La double réception du *Chevalier doré* (Denis Janot, 1541 ; Denis de Harsy, 1542 ; Jean Bonfons, s. d.) ». *Studi francesi*. 159 (2009) : 535-548.
- . « L'édition des romans médiévaux à Lyon dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle ». *Réforme, Humanisme, Renaissance*. 71 (2011) : 55-71.
- CHANCY, Pierre de. *Livre de l'institution de la femme chrestienne*, éd. Achille Delboulle. Le Havre : Lemale, 1891.
- COLOMBO TIMELLI, Maria. « Mémoire linguistique dans les réécritures arthuriennes des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles ». Dans *Temps et mémoire dans la littérature arthurienne*, éd. Catalina Girbea, Andreea Popescu, Mihaela Voicu. Bucarest : Éditions de l'Université de Bucarest, 2011 : 261-281.
- COMPAGNON, Antoine. *Le Démon de la théorie*. Paris : Seuil, 1998.
- COQ, Dominique. « Les débuts de l'édition en langue vulgaire en France : publics et politiques éditoriales ». *Gutenberg-Jahrbuch*. 62 (1987) : 59-72.
- DE MEZIERES, Philippe. *Le Songe du Vieil Pelerin*, éd. George William Coopland. Cambridge : Cambridge University Press, 1969, t. II.
- DOUTREPONT, Georges. *Les Mises en prose des épopées et des romans chevaleresques du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*. Bruxelles : Palais des Académies, 1939.
- DU BELLAY, Joachim. *Œuvres complètes*. Paris : Champion, 2003, vol. 1.
- FUMAROLI, Marc. « Jacques Amyot and the Clerical Polemic Against the Chivalry Novel ». *Renaissance Quarterly*. 38. 1 (1985) : 22-40.
- GUILLERM, Luce. *Sujet de l'écriture et traduction en France autour de 1540*. Paris : Aux Amateurs de livres, 1988.

- HARF-LANCNER, Laurence. « Florimont : du roman d'Aimon de Varennes (1188) à la mise en prose de 1528 ». Dans *Lancelot-Lanzelet hier et aujourd'hui*, éd. Alexandre Micha, Danielle Buschinger, Michel Zink. Greifswald : Reineke-Verlag, 1995 : 187-206.
- HUCHON, Mireille. « Amadis, " Parfaicte idée de nostre langue françoise " ». *Cahiers V.-L. Saulnier*. 17 (2000) : 183-200.
- LABARRE, Albert. *Le Livre dans la vie amiénoise du XVI<sup>e</sup> siècle. L'enseignement des inventaires après décès (1503-1576)*. Louvain : Publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Paris-Sorbonne, 1971.
- FEBVRE, Lucien. *Le problème de l'incroyance au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, A. Michel, 2003 [1<sup>ère</sup> éd. 1942].
- MELLOT, Jean-Dominique. « Richard sans peur imprimé en Normandie. Enquête sur une logique éditoriale (fin XVI<sup>e</sup> – début XIX<sup>e</sup> siècle) ». *Annales de Normandie*. 64 (2014) : 189-214.
- MONTAIGNE, Michel de. *Essais*, éd. Jean Balsamo, Michel Magnien et Catherine Magnien-Simonin. Paris : Gallimard, 2007.
- MORTGAT-LONGUET, Emmanuelle. *Clio au Parnasse. Naissance de l'« histoire littéraire française » aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*. Paris : Champion, 2006.
- MOUNIER, Pascale. « Les sens littéraires de roman en français préclassique ». *Le Français préclassique*. 8 (2004) : 157-182.
- . « La situation théorique du roman en France et en Italie à la Renaissance ». *Seizième Siècle*. 4 (2008) : 173-193.
- . « Les antécédents lyonnais de la Bibliothèque bleue au XVI<sup>e</sup> siècle : la constitution d'un romanesque pour le grand public ». Dans *Littérature populaire et littérature de grande diffusion (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, éd. Jean-François Courouau. *Littératures*. 72 (2015) : 191-216.
- PICKFORD, Cedric. « Benoist Rigaud et le *Lancelot du Lac* de 1591 ». Dans *Mélanges Jean Frappier*. Genève : Droz, 1970 : t. II, 903-911.
- RAWLES, Stephen. « The Earliest Editions of Herberay's Translation of Amadis de Gaula ». *The Library*. VI. 3 (1981) : 91-108.
- REYNIER, Gustave. *Le Roman sentimental avant l'Astrée*. Paris : Armand Colin, 1908.
- SIMONIN, Michel. « La disgrâce d'Amadis ». *Studi francesi*. 28. 1 (1984) : 1-35.
- SOREL, Charles. *Le Berger extravagant*. Paris : T. du Bray, 1627, vol. II.
- STANESCO, Michel et ZINK, Michel. *Histoire européenne du roman médiéval*. Paris : PUF, 1992.
- THOMAS, Henry. *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry. The Revival of the Romance of Chivalry in the Spanish peninsula, and its extension and influence abroad*. Cambridge: Cambridge University Press, 1920.
- TRACHSLER, Richard. *Disjointures-conjointures : étude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Âge*. Tübingen et Basel : Francke Verlag, 2000.
- ZINK, Michel. *Littérature française du Moyen Âge*. Paris : PUF, 1992.



ZUMTHOR, Paul. *La Notion de genre à la Renaissance*. Genève : Slatkine, 1984.