Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (1999)

Heft: 2

Artikel: Sacré Charlemagne !

Autor: Corbellari, Alain / Métraux, Daniel

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870370

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

SACRÉ CHARLEMAGNE !

Le *Charlemagne* de Girart d'Amiens (23'348 vers qui attendent depuis sept siècles leur *editio princeps*) représente l'aboutissement de trois cents ans d'épopée française consacrée au grand empereur d'Occident : c'est ce chemin que l'on parcourt ici dans ses grandes lignes, en tentant de montrer comment dans cet intervalle évoluent conjointement la figure légendaire du personnage titre, le statut de l'auteur médiéval et les relations parfois conflictuelles de la société féodale à son double littéraire.

Par sa fameuse distinction entre « matières » « de Bretagne », « de Rome » et « de France », le trouvère artésien du début du XIIIe siècle Jean Bodel mettait bien en évidence l'opposition à la fois politique et culturelle des trois empires entre lesquels se partageait l'imaginaire des auteurs du Moyen Âge[1]. Et si la tradition « romaine » revêtait dans ce système un aspect quelque peu marginal, les traditions « bretonne » et « française » ont en revanche été à l'origine de deux immenses courants littéraires qui, aujourd'hui encore, ne sont pas totalement taris et se sont respectivement construits autour des deux figures royales d'Arthur et de Charlemagne, à l'analyse comparée desquelles Dominique Boutet a d'ailleurs consacré une étude importante[2]. Des parallèles indéniables unissent en effet ces deux rois dans la littérature et la culture médiévales : tous deux restaurent à leur manière l'*imperium* romain, tous deux sont censés revenir un jour recouvrer leur propre empire et exaucer les espoirs eschatologiques de leurs

1. Jehan BODEL, *Chanson des Saisnes*, v. 1-11.
2. Dominique BOUTET, *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire*, Paris : Champion, 1992.

peuples fidèles, tous deux, enfin, apparaissent plus comme les garants, par leur identification à l'univers qu'ils régissent, que comme les protagonistes même de l'aventure : ils sont ceux à la cour de qui les choses peuvent advenir, mais n'occupent qu'exceptionnellement le devant de l'action. De là leur évolution vers des personnages de plus en plus passifs (que l'on songe à l'Arthur faible et indécis du *Perceval* de Chrétien de Troyes) ou carrément négatifs : c'est éminemment le cas du Charlemagne irascible et violent mis en scène par les chansons de geste dites du cycle « des barons révoltés ».

La présente communication prend prétexte, pour évoquer les avatars de la figure du grand empereur franc, de l'édition en cours[3] du gigantesque *Charlemagne* de Girart d'Amiens, texte du début du XIVe siècle que l'on juge généralement avec sévérité et au sujet duquel le grand maître des études médiévales françaises de la fin du siècle dernier, Gaston Paris, avait cru pouvoir affirmer voici un siècle qu'il était « inédit et ne sera jamais publié[4] », mais qui n'en représente pas moins l'aboutissement de toute la tradition épique en ancien français sur Charlemagne, en même temps qu'un maillon essentiel de la survie littéraire de son personnage.

Très tôt, antérieurement même aux premiers textes littéraires connus, si l'on en croit le témoignage fragmentaire des résumés latins des Xe et XIe siècles, que sont le « fragment de la Haye » et la *Nota Emilianense*[5], deux familles épiques se sont partagé les faveurs des jongleurs : Roland, Olivier et les pairs autour de Charlemagne d'une part, Guillaume d'Orange et son lignage d'autre part. Ces héros sont ceux-là mêmes des deux premières chansons de geste connues : la *Chanson de Roland* et la *Chanson de Guillaume*, dont les plus anciennes versions que nous connaissions étaient presque certainement déjà chantées au moment de la Première Croisade. Ces deux œuvres partagent exemplairement le champ de l'épopée française en deux chronotopes tout à fait dis-

---

3. Daniel MÉTRAUX, *Édition du Charlemagne de Girart d'Amiens*, thèse, Lausanne, 2000.

4. Gaston PARIS, *Histoire poétique de Charlemagne*, Paris : Franck, 1865, p. 95.

5. Voir à ce sujet le classique de l'hypothèse « traditionaliste » de la genèse de l'épopée française : Ramon MENENDEZ PIDAL, *La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs*, Paris : Picard, 1960 (original espagnol : 1959).

tincts : la première est un épisode de la conquête de l'Espagne par Charlemagne et montre le vieil empereur grand jusque dans les plus terribles revers ; la seconde illustre au contraire l'incapacité et l'indignité du successeur de Charlemagne, Louis le Pieux, dont Guillaume se pose comme le protecteur et le substitut dans l'héroïsme ; un de nos jeunes collègues genevois, Wagih Azzam, glosait, non sans à-propos, le surnom de Guillaume « au court nez » en Guillaume « couronné[6]».

Deux époques, deux visions du pouvoir central. Ce contraste entre un « bon » et un « mauvais » empereur allait se compliquer avec la dépréciation progressive du personnage de Charlemagne, suite, très probablement, à la brusque accélération du processus de centralisation de la monarchie capétienne par Philippe Auguste : sous l'influence d'une grande noblesse inquiète pour ses privilèges apparaît alors, vers la fin du XIIe siècle, un troisième groupe de chansons mettant en scène un pouvoir fort mais tyrannique, auquel Charlemagne prête son nom ; on lit aussi parfois dans ces textes le nom de Charles Martel, mais il est difficile de savoir si les jongleurs faisaient toujours une claire différence entre le premier empereur franc et son grand-père. C'est vers cette époque que Bertrand de Bar-sur-Aube distinguera « trois gestes en France la garnie[7]»: celle « des rois de France », celle « de Garin de Monglenne » (c'est-à-dire celle de Guillaume, dont Garin est l'arrière-grand-père) et celle « de Doon » (de Mayence, père entre autres de Girart de Roussillon, et d'Aymon de Dordonne, dont les « quatre fils » sont davantage connus). En termes de narratologie, ces trois « gestes » désignent d'abord les actants principaux du drame épique : le souverain, le vassal fidèle et le traître, schéma parfaitement illustré par la *Chanson de Roland*, à travers les personnages de Roland (neveu de Charlemagne), d'Olivier (petit-fils de Garin) et de Ganelon (petit-fils de Doon), dont la distribution montre exemplairement l'identification médiévale de la naissance et de l'essence.

La production épique se diversifiera au cours du XIIIe siècle, donnant naissance à des embranchements nouveaux sans rapport direct avec les anciennes « gestes », allant, pour certains, du côté du merveilleux (*Huon de Bordeaux*), pour d'autres, vers l'histoire

---

6. À paraître dans les Actes du XIVe Colloque International de la Société Rencesvals, Naples, 1997.

7. Bertrand DE BAR-SUR-AUBE, *Girart de Vienne*, v. 11.

contemporaine (cycle de la Première Croisade), et se poursuivra pendant une bonne partie du XIVe sous sa forme archaïque en décasyllabes ou en alexandrins, avec strophes inégales (les laisses) rimées (rappelons que les plus anciennes étaient assonancées): Du Guesclin aura encore l'honneur de s'en voir consacrer une[8]. Au total, une centaine de textes conservés et un nombre inappréciable de chansons perdues dont, pour une dizaine, subsistent quelques fragments. Nous en resterons ici à celles qui intéressent directement Charlemagne.

Aucun genre littéraire du Moyen Âge n'est plus directement lié aux fluctuations de l'histoire que la chanson de geste : sans en faire un baromètre infaillible des transformations idéologiques du temps — trop d'incertitudes restent quant à la datation des textes et l'on ne saurait sans cuistrerie totalement négliger la part proprement littéraire — on peut néanmoins déchiffrer à travers elle des composantes capitales de l'imaginaire royal médiéval. À cet égard, la pérennité de la figure de l'empereur « à la barbe fleurie » (qui, selon toute vraisemblance, ne porta jamais que la moustache) est évidemment liée à la nostalgie de l'*imperium* universel qui domina l'histoire occidentale de manière ininterrompue au moins d'Alexandre le Grand à la chute de l'Union Soviétique, les États-Unis ayant sans doute de nos jours imposé un nouveau modèle qui balaie d'un coup deux millénaires de politique territoriale : mais c'est là une autre histoire.

Ernst Kantorowicz, à propos de Frédéric II de Hohenstaufen[9], et Jean Delumeau, dans son histoire des utopies eschatologiques de la fin du Moyen Âge et du début de la Renaissance[10], ont montré que les espoirs messianiques des médiévaux avaient toujours été liés à l'attente d'un souverain providentiel dont le modèle restait Charlemagne (relayé ou concurrencé en Allemagne par Frédéric Barberousse, qui, lui aussi, attendrait, à l'intérieur d'une montagne, le moment de revenir parmi son peuple); ainsi Charles VIII, au moment des guerres d'Italie, puis bien sûr Charles Quint tirèrent-ils parti de leur illustre prénom.

---

8. On lira une bonne synthèse sur l'évolution de l'épopée médiévale dans Dominique BOUTET, *La Chanson de geste*, Paris : PUF, 1993.

9. Ernst KANTOROWICZ, *Kaiser Friedrich der Zweite*, München / Düsseldorf : Verlag Küpper-Bondi, 1927.

10. Jean DELUMEAU, *Une Histoire du paradis*, Paris : Fayard, 1993, p. 2-95.

En France, celui-ci avait disparu avec les Carolingiens : les Philippe étaient des nouveaux venus et les Louis étaient handicapés par le souvenir du pâle fils de Charlemagne ; si Louis VI n'avait pas manqué d'énergie, osant le premier dompter les barons rebelles de l'Île-de-France, son fils Louis VII ne fut pas surnommé par hasard « le Jeune », et il est très probable que, bien que l'anecdote soit sans doute plus ancienne, la chanson du *Couronnement de Louis*, première branche de la geste de Guillaume soit, dans la version qui a été conservée, contemporaine de son règne : on y trouve en effet un trop jeune roi couronné du vivant de son père et qui, hésitant à s'emparer de la couronne, se la ferait voler par un baron ambitieux si Guillaume n'intervenait soudain de manière musclée pour le rappeler à son devoir. Or, si Louis le Pieux fut effectivement couronné un an avant la mort de son père, il avait alors trente-cinq ans et la cérémonie ne fut troublée par aucun incident ; certes l'événement historique source peut tout aussi bien être le couronnement de Louis comme roi d'Aquitaine, à l'âge de trois ans en 781, puisqu'il eut comme protecteur le prototype historique du Guillaume épique, mais dans les deux cas la distance du texte littéraire à la réalité reste considérable. Et Louis VII était bel et bien dans la situation de faiblesse que nous raconte la chanson au moment de son couronnement anticipé (la tradition avait été reprise par les Capétiens, par précaution politique, car la monarchie était héréditaire de fait plus que de droit); on croit même savoir que son père Louis VI fut fort inquiet pour l'avenir de sa dynastie[11].

Il serait tentant de lier l'espèce d'interdit qui pesait sur le prénom de Charles chez les Capétiens et la dépréciation dont la figure du grand empereur fut progressivement victime : déjà la chanson du *Pèlerinage de Charlemagne*, que certains dateraient même d'avant 1150, faisant d'elle une des premières chansons de geste conservées, présentait un Charlemagne plus badin, voire ridicule, que solennel. Cette hypothèse, de surcroît, s'accorderait bien avec le fait que la chanson de geste qui, sans aucun doute, magnifie le plus la figure du vieil empereur, le *Charlemagne* de Girart d'Amiens, a été écrite à l'instigation de Charles de Valois, frère de Philippe le Bel et prétendant au trône allemand. La que-

---

11. Voir sur cet épisode les pages anciennes mais lumineuses de Jean FRAPPIER, *Les Chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, I, Paris : SEDES, 1955.

relle des Valois et des derniers Capétiens directs, librement immortalisée par Maurice Druon dans *Les Rois maudits*, n'est pas sans analogies, quoiqu'il s'y soit déployé moins de violence, avec celle qui, à la fin du même XIVe siècle, aboutit, en Angleterre, à la victoire des Lancastre sur les Plantagenêt. Dans les deux cas, ce sont, plus que deux conceptions du pouvoir, deux modes d'être de la noblesse, presque deux civilisations, qui s'opposent. Certes, s'il est facile de mesurer les conséquences du changement dynastique en Angleterre — rien de moins que le remplacement à la cour du français par l'anglais — , force est de constater que l'avènement des Valois en France n'eut pas un impact culturel comparable. Cependant, même s'il peut paraître quelque peu grotesque de comparer le piètre Girart d'Amiens à Chaucer, ces poètes n'en sont pas moins tous deux au service d'un projet politique. Il est vrai que Chaucer, n'ayant pour servir sa cause qu'à écrire dans sa langue maternelle, restait maître de ses idées, alors que Girart peut se poser comme le prototype de l'écrivain à gages. De ses trois ouvrages connus, trois monstres qui font de lui l'auteur sinon le plus prolifique (dans le sens où l'on distinguerait par ce terme le nombre d'œuvres différentes nées de sa plume), du moins le plus abondant de la littérature en ancien français, le *Charlemagne* (23'348 vers) est le dernier et couronne sans doute une carrière passée à courir les mécènes, puisque le roman arthurien *Escanor* (25'936 vers), écrit vers 1280, est dédié à Aliénor de Castille, descendante de la comtesse de Champagne qui, un siècle auparavant, avait accueilli Chrétien de Troyes, et que le roman merveilleux de *Meliacin* (19'159 vers, inspiré de l'histoire du cheval d'ébène des *Mille et Une Nuits*) semble dédié à Gaucher de Chatillon, sénéchal de Philippe le Bel[12].

Après la matière de Bretagne et l'Orient, rien ne semblait prédisposer Girart à retravailler la vieille « matière de France », sinon une réputation sans doute solide d'auteur appréciablement stipendié. Les conclusions de l'examen du texte en vue de sa toute prochaine *editio princeps* nous poussent à mettre en avant un faisceau de faits qui rendent très probable l'écriture du

---

12. Voir Antoinette SALY, « Les Destinataires du roman de Meliacin », *Travaux de Linguistique et de Littérature*, XIX, 2 (1981), p. 7-16.

13. Nous nous distançons quelque peu de l'opinion d'Antoinette SALY, « La Date du Charlemagne de Girart d'Amiens », *Au Carrefour des routes d'Europe : La Chanson de geste*, Aix-en-Provence : CUER-MA, 1987, II (Senefiance 21), p. 975-81.

Charlemagne dans les premières années du XIVe siècle, plus précisément entre 1301 et 1303[13], la première de ces deux dates voyant à la fois le mariage de Charles de Valois avec Catherine de Courtenay, héritière du trône latin de Constantinople, son obtention d'un clair soutien du pape dans ses entreprises politiques et, corollairement, une trêve relative de la querelle de son frère Philippe le Bel avec Boniface VIII. Une conjonction aussi favorable ne se produira plus guère et, malgré l'autorisation donnée, en 1304, d'organiser la croisade, les expéditions italiennes de Charles de Valois terniront sa réputation (on se souvient que Dante le présente comme un monstre sanguinaire dans la *Divine Comédie*[14]), au point de définitivement compromettre ses chances d'élection à l'Empire. En l'absence d'autres indices totalement probants, nous ne présentons évidemment nos conclusions que comme une hypothèse, soulignant néanmoins l'impossibilité de comprendre la genèse de l'œuvre hors d'un contexte politique où la reviviscence épique du grand empereur franc sert à rien de moins qu'à imposer l'idée que l'avènement d'une nouvelle dynastie impériale, d'autant plus légitime qu'elle viendrait de France, est possible.

On chercherait en vain dans les trois œuvres-fleuves de Girart, les traces d'une « personnalité » littéraire au sens moderne du terme ; à ceux qui jugeraient la revendication anachronique, d'autres auraient plutôt tendance à répondre que le fait est davantage fonction du moindre talent de Girart, puisque le grand philologue Albert Henry a cru pouvoir discerner un style propre à Adenet le Roi[15], trouvère contemporain, peut-être maître et à coup sûr concurrent de Girart dans la mesure où son *Cléomadès* inspiré, comme le *Meliacin*, du conte du cheval d'ébène, lui a été commandé à la même époque par la même mécène et que les deux auteurs semblent bien avoir été dans la même position que Racine et Corneille face au sujet de *Titus* et *Bérénice*.

Les dimensions même des ouvrages de Girart ne font que s'inscrire dans la logique inflationniste de la littérature du tournant des XIIIe et XIVe siècle, époque « hyper-cultivée » et quelque peu alexandrine de la littérature médiévale, plus riche de matière tra-

---

14. Dante ALIGHIERI, *La Divina Commedia, Purgatorio*, XX, v. 70-78.

15. Albert HENRY commence sa grande édition des *Œuvres d'Adenet le Roi* (Bruges : De Tempel, 1951, I, p. 11-64) par une monumentale biographie de cet auteur.

ditionnelle que d'invention formelle. Le roman arthurien anonyme de *Claris et Laris* (1260) dépasse les 30'000 vers et plusieurs chansons de geste contemporaines en font autant.

Ce qui atteste finalement avec le plus d'évidence le statut d'auteur de Girart, c'est la remarquable stabilité textuelle des copies de ses œuvres : l'extrême rareté des divergences significatives entre les divers manuscrits de ses œuvres contraste avec l'énorme variance des différentes copies des chansons de geste anonymes de l'époque de Philippe Auguste, où la seule différence du nombre des vers d'une copie à l'autre peut se chiffrer en milliers. Les premiers romans arthuriens montraient déjà beaucoup plus de stabilité, parce que leur diffusion n'était guère laissée à la tradition orale, mais leur variance restait trois à quatre fois plus forte que celle des œuvres de Girart : avec ce dernier, on commence réellement à entrevoir l'écrivain qui non seulement revendique la paternité de son œuvre, mais encore en contrôle la copie et les premières diffusions. Il est vrai que la diffusion sans doute restreinte de l'œuvre, qui était déjà oubliée au XVe siècle, peut fausser nos calculs, eu égard à la brièveté de la tradition manuscrite. Mais le temps n'est plus bien loin où un Machaut fera lui-même compiler le recueil de ses *Œuvres complètes*.

La marque de l'auteur est aussi visible dans le *Charlemagne* à son utilisation des sources[16]: le texte de Girart n'est pas seulement une compilation d'anciennes chansons de geste dont une part semble perdue, il complète souvent, voire corrige, les épisodes qu'il narre par l'utilisation de textes historiques, en particulier les *Grandes Chroniques de France* dans la traduction de Primat (1274); de ce point de vue, Girart montre un souci de la cohérence chronologique de son récit qui, même encore balbutiant, tranche avec l'optique de ses devanciers. Bien sûr, légende et histoire ne sont toujours pas clairement distinguées à cette époque et on rappelle souvent qu'au Moyen Âge, la chanson de geste c'est l'histoire même ; néanmoins, il reste difficile de croire que cette idée, très largement répandue chez les consommateurs de la littérature épique, ne commence pas, dès cette époque, à rencontrer le scepticisme des écrivains et des compilateurs : on ne peut pas raisonnablement imaginer un Girart d'Amiens dupe de toutes les

16. Terrain exemplairement défriché par Gerard J. BRAULT, « The Alleged Sources of Girart d'Amiens's Charlemagne », *Modern Language Notes*, 74 (1959), p. 412-6.

affabulations qu'il rapporte. La vérité semble être plutôt qu'à l'instar de l'idée de ressemblance physique dans le portrait (qui ne commence que de timidement émerger précisément à la même époque avec Giotto), la vraisemblance en matière d'histoire, sans être un concept totalement inconnu, est une notion dont on aperçoit mal l'utilité en regard de l'efficacité pragmatique d'une narration *exemplaire*. Ainsi, les trois parties du *Charlemagne* s'articulent-elles chacune autour d'un axe qui subsume une série d'épisodes communs à la fois, mais dans des proportions différentes, à la vie du Charlemagne réel et de son double épique. En gros, la première partie narre l'enfance du héros, la deuxième sa guerre contre les Saxons, la troisième l'expédition d'Espagne. On sait que cette dernière, dans la réalité, ne dura que quelques mois et reste sans commune mesure avec les vingt ans et plus que Charlemagne employa à soumettre les Saxons ; dans la tradition épique, c'est cependant la guerre de Saxe qui est le parent pauvre : nous n'en avons gardé que la *Chanson des Saisnes*, datant des environs de 1200, probable remaniement par Jean Bodel d'une chanson plus ancienne, mais perdue. En revanche, la Croisade d'Espagne est le sujet d'une bonne dizaine de poèmes épiques, dont le texte phare de toute la matière de France, d'ailleurs reconnu comme tel dès le XIIe siècle : la *Chanson de Roland*; par un juste retour des choses, cette narration fondatrice est utilisée par Girart pour couronner son œuvre : la mort de Roland ne précède que de peu celle du vieil empereur qui, après avoir glorieusement vengé son neveu, revient mourir, ou plutôt disparaître emporté par des anges, à Aix-la-Chapelle, dans une atmosphère d'Apocalypse empruntée de toute évidence à la fameuse scène des prémonitions de la *Chanson de Roland*, qui fait elle-même écho au récit biblique de la mort du Christ. Cet enchaînement intertextuel est typique de l'écriture du Moyen Âge tardif : on n'écrit plus seulement sur le déjà écrit, mais on se plaît à souligner l'épaisseur d'une tradition en renchérissant sur les topoï les mieux établis.

Par ailleurs, on croira difficilement que Girart, nourri comme il l'était de la lecture des *Grandes Chroniques*, ait pu ignorer que la bataille de Roncevaux appartenait à la jeunesse et non à la vieillesse d'un Charlemagne de loin pas encore empereur. Cependant, plus encore que le poids de la tradition, l'attente des lecteurs et, surtout, le poids symbolique de l'épisode lui étaient des motifs suffisants de ne pas bouleverser l'*ordo artificialis* de

sa *dispositio*. Quant à l'épisode saxon, bien que justice ne soit pas totalement rendue à sa réelle importance historique, il acquérait, réintégré dans le grand mouvement de la geste de l'empereur, un statut que l'aspect marginal et atypique de l'œuvre de Bodel[17] ne pouvait pas lui donner au même degré. L'épisode des enfances, enfin, doit fort peu à la jeunesse réelle de Charlemagne. Réécriture de la chanson presque entièrement perdue de *Mainet*, il brode sur le thème populaire de l'éviction de l'héritier légitime par des traîtres qui finiront évidemment par être démasqués et punis : on s'interroge toujours sur les origines exactes de cette légende qui s'inscrit parfaitement dans le cadre des épreuves qualifiantes liées au mythe universel de la naissance du héros, dont les composantes ont jadis été dégagées par Rank[18].

Que conclure de ce trop rapide parcours des incarnations épiques de Charlemagne jusqu'à la chanson de Girart d'Amiens ? Seule chanson biographique complète consacrée à l'empereur, le *Charlemagne* n'est sans doute pas une œuvre de bout en bout passionnante, ni même toujours très bien écrite. Elle marque néanmoins une étape de la survie médiévale du personnage. Fruit tardif de l'automne de l'épopée française, elle réinstalle l'empereur franc dans sa grandeur native et a sans doute contribué à la vogue nouvelle du prénom royal et impérial de Charles à partir du XIVe siècle[19]. Chaînon important entre les plus anciennes chansons et la compilation en prose de la fin du XVe siècle due à David Aubert[20], le *Charlemagne* se situe en même temps à l'aube d'une lecture critique des anciennes légendes qu'il n'entame à vraie dire qu'à peine mais que, par son souci des chroniques, il annonce lointainement.

Doit-on relire le *Charlemagne*? Gaston Paris, qui l'avait, si j'ose dire, « testé pour nous », ne nous le souhaitait guère. Pourtant, à défaut de garantir une lecture toujours palpitante, ce texte reste peut-être l'entreprise la plus ambitieuse de la littérature épique médiévale. À ce titre, son exhumation dépasse la

---

17. Jean Bodel à qui Girart rend d'ailleurs hommage au vers 22'758.

18. Otto RANK, *Le Mythe de la naissance du héros*, trad. française, Paris : Payot, 1983 (original allemand : 1909).

19. Songeons à l'empereur Charles IV nourri de culture française, dont le père Jean de Luxembourg mourut à Crécy dans les rangs des Valois.

20. Sur David Aubert, voir Richard STRAUB, *David Aubert escripvain et clerc*, Amsterdam / Atlanta : Rodopi, 1995.

simple curiosité archéologique pour nous replonger dans les fantasmes littéraires d'une époque troublée qui, trop souvent réduite au récit des intrigues de Philippe le Bel, reste une des plus mal explorées de la culture française.

Alain CORBELLARI
Daniel MÉTRAUX
Université de Lausanne