



HAL
open science

Brun de la Montagne: une chançon de matiere enforciee (v. 2744) ?

Christine Ferlampin-Acher

► To cite this version:

Christine Ferlampin-Acher. Brun de la Montagne: une chançon de matiere enforciee (v. 2744) ?. D. Régnier-Bohler. Le Romanesque aux X^{IV}e et X^Ve siècles, Presses de l'université de Bordeaux, p. 29-40, 2009. hal-01846181

HAL Id: hal-01846181

<https://hal.science/hal-01846181>

Submitted on 21 Jul 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Christine Ferlampin-Acher
Université Rennes 2, CELAM/ CETM

Brun de la Montaigne: une chanson de matiere enforcie (v. 2744) ?

Brun de la Montaigne est conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris, dans les 82 folios d'un unique volume sur parchemin, sous la côte BnF. fr. 2170¹. Datant vraisemblablement de la seconde moitié du XIV^e siècle, écrit en laisses d'alexandrins rimés, conjuguant féerie et vendetta épique, *Brun* est inachevé, sans que l'unique manuscrit nous permette de savoir si la suite a existé ou non. En dépit de son échec (vraisemblable, vu sa conservation), il témoigne d'une tentative intéressante de renouvellement de la matière narrative. Hybride, tenant du roman et de la chanson de geste, *Brun* pourrait être un témoin de cette tendance holistique que Dominique Boutet, à la suite de Daniel Madelénat, met en évidence dans l'épopée². On serait tenté dans ce cas de voir dans *Brun* une chanson d'aventures, pour reprendre l'expression de William Kibler, désignant des textes tardifs dont la versification (en particulier les laisses) et les expressions formulaires renvoient à la chanson de geste, tandis que la macrostructure, s'organisant non pas autour d'une victoire militaire, mais autour d'aventures multiples, serait plutôt du côté du romanesque³. Pourtant, si Léon Gautier jadis relevait *Brun* parmi ce qu'il appelait les épopées tardives⁴, ni William Kibler dans sa communication de 1987, ni François Suard dans les *Mélanges Horrent* ne mentionnent ce texte parmi les chansons d'aventures⁵. Je m'interrogerai donc sur la part du

¹ Ed. P. Meyer, Paris, SATF, 1875.

² D. Boutet, *La chanson de geste*, Paris, PUF, 1993, p. 206-ss; D. Madelénat, *L'épopée*, Paris, PUF, 1986, p. 12-ss.

³ « Relectures de l'épopée », dans *Au carrefour des routes d'Europe : la chanson de geste*, t. I, *Senefiance*, t. 20, 1987, p. 103-139.

⁴ *Les Epopées françaises*, 2^e éd., Paris, Welter, 1892, t. II, p. 447-451. La liste des textes retenus par L. Gautier est reprise par W. Kibler, art. cit., p. 128.

⁵ Liste de W. Kibler, art. cit., p. 130 (la note 20 signale que le cas de *Brun de la Montaigne* est particulièrement difficile, mais que le ton de ce texte étant «entièrement celui du roman féerique», il n'est pas possible de l'assimiler

romanesque dans ce texte⁶, en analysant son caractère hybride, qui nous inviterait à le classer parmi les chansons d'aventures. Dans un second temps, je m'intéresserai à la laisse et verrai qu'elle participe d'une écriture romanesque du merveilleux et qu'elle renvoie à la volonté de relancer le processus de valorisation héroïque quelque peu affaibli dans les romans: plus qu'une chanson de geste romanesque (ou chanson d'aventures), *Brun* serait à l'inverse, un roman épique. Enfin, dans un troisième temps, je verrai que l'auteur a échoué dans sa tentative et n'est pas parvenu à combiner les rythmes romanesque et épique.

I. *Brun de la Montagne*, une chanson d'aventures ?

Voyons d'abord quelques indices génériques présents dans *Brun*. Même s'il n'est pas satisfaisant méthodologiquement de distinguer les éléments romanesques d'une part et les éléments épiques d'autre part, tant la notion de genre est mouvante au Moyen Age, il est possible de confronter certaines caractéristiques à l'horizon d'attente du lecteur du XIV^e siècle. Il semble que *Brun* joue sur l'hybridation entre chanson de geste et roman. Avec sa trame biographique, sans guerre ni croisade, son arrière-plan féerique, la diversité des aventures qui se profilent, les laisses narratives et les indices épiques, *Brun* tiendrait de la chanson d'aventures. La référence explicite à Ogier le Danois corroborerait cette impression : un tournoi est organisé par (...) *la cousine Artu, c'on dit Morgue la fée, / Qui d'Ogier le Danois fu moult lonc temps privee* (v. 3252-3253)⁷. Le motif central des fées marraines, qui a intéressé L. Harf-Lancner⁸, est à la

aux épopées tardives). Liste de F. Suard, « L'épopée tardive (XIV^e-XV^e s.) », dans *Etudes de Philologie Romane et d'Histoire Littéraire offertes à Jules Horrent*, Liège, 1980, p. 449-460.

⁶ Cette notion, anachronique pour le Moyen Age, renvoie ici à l'horizon d'attente d'un lecteur de romans médiéval, ce qui certes n'éclaire guère la question, car le roman au XIV^e siècle est tout aussi polymorphe que la chanson de geste. La référence à une tradition, élaborée aux XII^e et XIII^e siècles, ne peut que partiellement cerner cet horizon, car le lecteur du XIV^e siècle, lisant un texte du XII^e ou du XIII^e siècle, n'a pas nécessairement la conscience de l'ancienneté de son texte.

⁷ Cf. v. 3999. Cet Ogier, amant de Morgue, est plus celui de la chanson d'aventures que celui de la *Chevalerie Ogier*. Voir L. Harf-Lancner, *Les fées au Moyen Age. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Paris, Champion, 1984, p. 279-ss. Morgane joue un rôle important dans une autre chanson d'aventure du XIV^e siècle, *Le Bâtard de Bouillon* (voir J. Wathelet-Willem, "La fée Morgain dans la chanson de geste", dans *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1970, t. 13, p. 209-ss.

croisée du romanesque breton, féerique, et de la conception héroïque de la geste, dans la mesure où les dons des fées matérialisent le destin qui distingue les héros épiques tout en soulignant leur élection: ce motif se retrouve d'ailleurs aussi bien dans des romans comme *Artus de Bretagne* ou *Perceforest* que dans des chansons d'aventures.

Sans qu'il soit possible de développer, quelques remarques peuvent être synthétisées sur l'hybridation générique d'un texte qui se présente tantôt comme *roumant* (v. 2138)⁹, tantôt comme une *chançon bone et bien agence* (v. 243)¹⁰, mais que la laisse d'ouverture et d'adresse au lecteur évite soigneusement de nommer.

L'onomastique, avec Arthur, Brun, Morgue, Bersillant (forme attestée de Brocéliande), Tristan, renvoie à l'univers romanesque. Cependant à côté du romanesque Tristan de Leonois, le lecteur du XIVe siècle peut avoir à l'esprit un *Tristan de Nanteuil*, baignant dans le merveilleux breton mais faisant partie de la geste de Nanteuil. Que le lien ait été fait est peut-être corroboré par la réunion sous la même reliure de *Brun de la Montagne* et d'*Aye d'Avignon*, chanson liée à la même geste que *Tristan de Nanteuil*. La toponymie est de même ambiguë: la laisse 30 mentionne à la rime les *marches de Champaigne, Alemaigne* et *Espaigne*, plutôt épiques, et se termine par une référence au merveilleux breton où la geste et le romanesque fusionnent: *Et tout cil lieu faé sont Artu de Bretaigne* (v. 567). On notera cependant que, même si l'inachèvement du récit invite à nuancer toute conclusion, Brocéliande et les terres *faees* ne sont pas des insertions bretonnes comparables à celles de *Tristan de Nanteuil* ou *Lion de Bourges*¹¹: dans *Brun* l'espace curial est contigu à Brocéliande, et ce fondu enchaîné entre les deux espaces est plus romanesque qu'épique. Par ailleurs, comme on le constate souvent au XIVe et au XVe siècle, le monde oriental des romans d'antiquité (avec Bruiant d'Inde Majour v. 644 et la référence à Priant v.

⁸ *Ibid.*, p. 27-ss.

⁹ Dans la rubrique initiale. Cf. v. 112.

¹⁰ Cf. v. 937. On sait par ailleurs que les termes *roman* et *chanson* sont souvent interchangeables, même dans les textes où l'appartenance générique ne nous pose pas de problème. *Istoire* (v. 1190) gomme l'opposition générique, tout comme le terme *matiere* (v. 1852).

¹¹ Voir D. Boutet, « Au-delà et Autre monde : interférences culturelles et modèles de l'imaginaire dans la littérature épique (XIIIe-XVe siècles) », dans *Le Monde et l'Autre Monde*, textes réunis par D. Hüe et C. Ferlampin-Acher, Paradigme, Orléans, 2002, p. 65-ss.

1142) est intégré : l'Orient n'est pas un ailleurs hostile peuplé de mécréants épiques, mais l'espace des ancêtres dont la gloire auréole le présent¹². Ainsi *Gonmars de Besançon*, *Rufars d'Orcanie* et *Gondrés li britons* né en *Luytie* peuvent se côtoyer (v. 1232-3).

Les motifs, qu'ils soient narratifs ou rhétoriques, suggèrent de même un univers hybride qui rappelle celui des chansons d'aventures définies par William Kibler. À côté du *palais marbrin* (v. 2681) ou *lité* (v. 1379), de la *salle votie* (v. 1906, v. 2911) ou *pavee* (v. 3844), de la forêt *antie* (v. 2729), *fueillie* (v. 2727) ou *ramue* (v. 2884) selon les besoins de la rime, du cheval rapide, comparé à l'oiseau (v. 254, v. 3204, v. 3284) ou à la foudre (v. 3344)¹³, qui sonnent épiques, se lit une description de la fée au teint d'aubépine qui évoque plutôt la topique romanesque (v. 1956, v. 3630. Parmi les motifs narratifs, le conseil royal (laisse IV), le messenger (laisse VII), qui rappelle le Galopin d'*Elie de Saint Gilles*, seraient épiques, tandis que le réveil au matin dans un pré (laisse 143), proche de certaines scènes du Graal, ou la chasse (laisse 158) seraient romanesques. Au-delà des motifs, les jeux intertextuels, malgré leur caractère difficilement saisissable, orientent tantôt vers la matière de Rome (avec l'épisode des voleurs dans la forêt dans les laisses 7-ss qui rappellent *Elie de Saint Gilles*), tantôt vers celle de Bretagne, lorsque la mère de Brun s'évanouit quand son fils annonce son départ (laisse 168), comme dans *Le Conte du Graal*. Au lieu d'une chute unique chez Chrétien, nous avons trois pâmoisons successives (avec des rimes voisines *paumee/ relevee* dans la laisse 168, *pauma/ relevea* dans la laisse 170 et *paumee/ relevee* à nouveau dans la laisse 174). Meilleur fils que Perceval, Brun relève sa mère à chaque fois, et dans la laisse 174 le père, la mère et le fils s'évanouissent finalement chacun trois fois dans un jeu de renforcement¹⁴. On voit donc que la réécriture de l'épisode romanesque s'appuie ici sur une variante du procédé épique des laisses parallèles. De même l'intervention du narrateur à la

¹² Contemporain de *Brun*, le roman *Artus de Bretagne* met en scène en même temps un Emenidus de tradition alexandrine et un Artus breton. On peut peut-être voir dans le surnom que prend Brun, *Folz y bee* (v. 3749), un autre écho alexandrin: *Fol y bee* est en effet le nom que se donnent Alexandre (v. 981) et Sagremore (v. 1236) dans le *Parfait du Paon* de Jean de la Mote (éd. R. J. Carey, Chapel Hill, 1972) daté de 1340. Ce type de surnom est fréquent: on trouve un *Faus s'i fie* dans le *Restor du Paon* (éd. R. J. Carey, Genève, Droz, 1966, v. 479).

¹³ Les images exprimant la rapidité sont extrêmement nombreuses dans ce texte, dont un des soucis, nous le verrons plus loin, est de dire la vitesse (qui est héroïque et virile) lentement (parce que la lenteur est solennelle).

¹⁴ Si la rusticité de Perceval est galloise, celle de Brun appelle une comparaison avec les Berrichons (laisse 175).

fin de la laisse 157 s'ouvre sur un vers plutôt épique (*Huimais orré chançon de matiere enforcie* v. 2744) et se poursuit par une formule d'entrelacement plutôt romanesque (*Si lairons de Butor et de sa compaignie, / Si dirons de son filz ou biauté frutefie* v. 2745-2746), avant une pirouette, qui est peut-être une facilité métrique, mais qui peut aussi renvoyer à l'éclatement de la voix conteuse et à la dispersion générique qui menacent l'instance narratrice (*s'il est qui le vous die* v. 2748), à moins que ce ne soit un jeu comparable à celui de Renaut de Beaujeu dans *Le Bel Inconnu* où le narrateur, manipulant à loisir son lecteur, menace de l'abandonner.

L'auteur ne semble pas opérer de distinction entre ce qui semble romanesque et ce qui sonne épique: le traitement des divers motifs est similaire. C'est ainsi que l'auteur a tendance à tripler les indices les plus voyants, qu'ils soient épiques ou romanesques. De même que les évanouissements inspirés par *Le Conte du Graal* sont démultipliés, la mort de Bruyant (qui, sous un pin, donne congé à son seigneur), évoque la vengeance de son fils et rappelle les agonies épiques, de Vivien *soz l'arbre* ou de Roland sous le pin), triple l'arbre, à la fois pour assurer la lisibilité de l'indice et exalter à l'extrême son héros :

Il s'est fait metre jus droit par desous .I. pin

Qui estoit a un lés acostés d'un sapin

Et a l'autre costé avoit .I. aubespin (v. 2674-ss).

Brun semble donc tenir et du roman et de la chanson de geste et serait une chanson d'aventures. On ne peut cependant réduire l'horizon d'attente du lecteur aux trois pôles roman/chanson de geste/ chanson d'aventures. La chanson lyrique peut aussi en effet être un repère intéressant pour comprendre *Brun*. Les formules du type "chanson oïr" qui reviennent sans cesse évoquaient-elles seulement la performance épique, ou bien, en ce grand siècle lyrique et musical, n'orientaient-elles pas aussi vers la lyrique amoureuse¹⁵? Certaines acrobaties métriques, la reverdie, certes potentiellement épique, voire romanesque, de la laisse 2, l'utilisation des métaphores florales, la laisse 142 où il est question de danses et d'amours, rappellent la lyrique amoureuse, tandis que les vers dans lesquels Butor présente la fée nourrice et célèbre sa

¹⁵ D'autres romans du XIV^e siècle sont marqués par l'influence de la lyrique triomphante : *Isaïe le Triste* et ses insertions lyriques en sont la preuve.

blancheur de neige et d'aubépine ainsi que sa beauté lumineuse pourraient relever de la poésie amoureuse (laisse 108-110), mais aussi de la lyrique mariale puisque la dame est annoncée comme un miracle (v. 1952-1953), ce qui, vu sa fonction maternelle, en fait une nouvelle Marie (laisse 110).

Ainsi, même si l'on ne doit pas oublier l'extrême souplesse de la matière narrative au Moyen Age et la diversité des horizons d'attente suscités par le texte, l'hybridation qui caractérise *Brun de la Montagne* nous orienterait vers la chanson d'aventures. Pourtant ni François Suard ni William Kibler ne voient dans *Brun* un texte de ce type: F. Suard souligne que les héros des chansons d'aventures sont en général peu respectueux de la tradition chevaleresque, ce qui n'est pas le cas de *Brun* où au contraire la tradition est *essauciee* (v. 3) et portée aux nues¹⁶; William Kibler, tout en mentionnant le caractère romanesque de *Brun*, insiste sur l'organisation narrative des laisses dans les chansons d'aventures¹⁷, ce qui ne rend pas compte de *Brun* qui met en place un rythme tout à fait autre.

II. Une laisse expérimentale pour *essaucier fleur de chevalerie* (v. 12)

Dans *Brun* la laisse n'est pas épique. Elle est au contraire mise au service d'une écriture romanesque, ce dont témoignent sa structure, les enchaînements, mais aussi, et c'est là-dessus que j'insisterai, le merveilleux. Dans les romans, le merveilleux passe par une polyphonie et une polysémie, qui laisse le sens en suspens, ce que le clivage du monde épique ne permet pas. Dans la partie de *Brun* consacrée à la présentation du nourrisson aux fées, un débat s'élève entre Butor, le père, favorable aux fées, et ses barons, sceptiques. Le cadre épique du conseil est retravaillé dans une perspective merveilleuse et romanesque, où s'affrontent différents points de vue autour des fées. La laisse détermine des unités de discours et d'opinions polyphoniques. Au début de l'épisode, chaque opinion est développée dans une laisse, puis par la suite, la bipartition interne des strophes contribue à mettre en valeur l'opposition directe entre le roi et ses barons ainsi que l'incertitude du jugement autour de la *merveille*. Après le long épisode centré sur le roi et ses

¹⁶ Art. cit., p. 449-ss.

¹⁷ Art. cit., p. 111.

barons, dans lequel un messager médiatise les opinions, les transfère, les répète, la polyphonie oppose directement le roi et sa femme. Une fois développé ce jeu sur les pensées et les discours structuré par la laisse, la scène où le nourrisson est enfin présenté aux fées est vue à travers le regard de quatre chevaliers (*choisi, veü...*), la nuit. Ces chevaliers sont soucieux, *pensifs* (*pensoit* v. 897; *melancolioit* v. 901). Leur regard est incertain car ils se sont cachés pour ne pas déranger les bonnes dames, et ils les entendent plus qu'ils ne les voient. C'est bien une expérience merveilleuse que nous avons là, qui reprend la topique que l'on peut mettre en évidence dans les romans, et dont le traitement est ici, me semble-t-il, clairement romanesque. La polysémie est nette: références folkloriques, interprétation chrétienne des femmes comme saintes ou diables, rationalisation... La laisse sert d'unité aux divers points de vue, ceux-ci étant à la fois à rattacher aux opinions et aux jeux de focalisation, et elle est plus romanesque qu'épique pour ce qui est de l'écriture du merveilleux¹⁸. Dans cette perspective, qu'apporte la laisse?

La laisse participe, me semble-t-il, d'un parti pris nostalgique. Il s'agit de renouveler le roman en utilisant une forme associée à la célébration d'un passé glorieux, idée qui est exprimée on ne peut plus clairement dans le prologue. Celui-ci tient en une laisse, composée de deux parties: la première partie expose le projet d'exalter la chevalerie (v. 1-15), la seconde fait référence à la croyance folklorique concernant les fées marraines (v. 16-25). La reprise des termes *ouïr* et *florir* dans ces deux parties établit un lien entre la célébration héroïque et l'emprunt au folklore.

Dans la première partie de la laisse, on lit:

Or dirai a quel fin ma matiere est traitie:

*Pour tousjours essaucier **fleur** de chevalerie.*

*Dames et chevaliers, or soit de vous **ouïe** (v. 11-ss).*

Dans la seconde partie, *ouïr* et *florir* sont repris pour évoquer la haute et vénérable antiquité du folklore:

Vous avés bien ouï qu'en vielle ancesserie

¹⁸ Ce paragraphe synthétise un développement que j'ai proposé dans *Merveilles et topique merveilleuse*, Paris, Champion, 2003, p. 330-ss.

*Que roy et duc et prince, ou honneur est **florie**,
Quant **ooient** parler d'aucune faierie,
Pour ce que destinee en leur hoirs fust norrie,
Faissoient leur enfans porter par leur meisnie
En forés et en bois par leur **melancolie** (v. 16-ss).*

De même que la prouesse dans la première partie du prologue est associée à l'écoute des *biax diz recordez* et des belles chansons qui en sont faites (v. 7-8), de même les fées sont liées à des récits oraux et glorieux. La valeur chevaleresque et la féerie renvoient le lecteur à une excellence commémorée par des récits et des poèmes. La chevalerie telle qu'elle est exaltée à l'époque de *Brun* est plus une nostalgie qu'une réalité : rattachée à une *vielle ancesserie* elle peut espérer un regain de vitalité, au-delà de la *melancolie*¹⁹.

L'enracinement folklorique sert le projet de célébration, et l'on ne doit pas s'étonner de retrouver dans *Brun*, comme l'a fait L. Harf-Lancner, la trace d'un ancien rite, celui du baptême par le feu²⁰. Quel que soit le degré d'implication des lecteurs et de l'auteur dans les croyances de type folklorique, celles-ci sont perçues dans leur ancienneté, elles appartiennent au temps des origines, et à ce titre elles peuvent servir à la célébration d'une chevalerie, révolue, idéale et donc démesurément héroïque et merveilleuse.

Cette entreprise de célébration nostalgique permet de comprendre l'expression qui figure dans la rubrique initiale: *puis fu apelez le petit Tristan le restoré*. Le sujet de *fu apelez* peut être soit Brun, qui comme de nombreux héros romanesques, doit conquérir un nom, soit le récit lui-même, dont le titre serait *le Petit Tristan le restoré*. Ce titre est à rapprocher du roman contemporain *Artus de Bretagne*, qui est appelé, selon les manuscrits, soit *petit Artus*, soit *Artus*

¹⁹ Les mots de la famille de *melancolie* reviennent à plusieurs reprises dans *Brun* (v. 901, v. 1147, v. 1242). Au chevalier *pensif* des XIIe-XIIIe siècles (voir *Merveilles et topique merveilleuse, op. cit.*, p. 104-ss et M. Stanesco, "Du démon de midi à l'Eros mélancolique. Topologie du féérique dans le lai narratif breton", dans *Poétique*, t. 106, 1996, p. 139-ss) succède la mélancolie (sur la fin du Moyen Age, placée sous le signe de la mélancolie, voir J. Cerquiglini, *La couleur de la mélancolie. La fréquentation des livres au XIVe siècle. 1300-1415*, Paris, Hatier, 1993).

²⁰ « Le baptême par le feu : la survivance d'un rite dans trois textes épiques tardifs », dans *Au carrefour des routes d'Europe, op. cit.*, p. 629-641.

le *restoré*²¹, et qui, comme *Brun*, parle de dons des fées à la naissance, de fées amantes²², de tournois... Ce roman, dont l'intrigue se déroule après la fin du royaume breton, est, tout comme *Brun*, en marges de l'âge d'or arthurien, et son écriture met en place des effets de mythes, des récupérations folkloriques, de faux meubles bretons²³, qui renforcent l'idéalisation des temps *antifs*. Dans les deux récits, la fée marraine et l'enracinement breton sont au service de la nostalgie chevaleresque.

Que signifie *restoré* dans ces titres? Je pense que deux homonymes entrent en concurrence: d'une part *retoré*, venu du latin *restaurare*, qui signifie "redonner des forces", "renouveler" et d'autre part, *rétoré*, dont certaines graphies dans *Artus* laissent supposer un rapport avec *rhétorique*, et qui signifierait "écrit, composé". Les graphies de type *restorique* pour "rhétorique", fréquentes au XIV^e siècle, suggèrent que cette homonymie a pu fonctionner. Que signifie-t-elle? Qu'est-ce qu'un héros *re(s)toré*, qu'il s'agisse d'Artus, de Galien²⁴ ou de Brun? C'est un héros de seconde génération (voire de troisième ou quatrième), qui tente d'atteindre au mérite des ancêtres, de renouveler leur vaillance: il s'agit d'être un nouvel Artus, un nouveau Tristan, voire pour

²¹ La manuscrit BnF. fr. 761 d'*Artus* porte le titre de *Le Rommans de Artus de restoré*; l'explicit du manuscrit de Carpentras Bibliothèque Municipale 403 donne *le roumans d'Artus le restoré*; le manuscrit de Bruxelles propose, dans l'ex-libris de Charles de Croy, *Le Petit Artus de Bretagne*, tout comme l'autographe du manuscrit de New York (Public Library, Spencer ms. 34). Voir C. Le Ribeuz, thèse soutenue en Sorbonne sous la direction de J. Cerquiglini le 5 novembre 2005 *Ecriture et lecture du romanesque à la fin du Moyen Age. Le Petit Artus de Bretagne, Meliador, Ysaïe le Triste* (description des manuscrits d'*Artus*, t. I, p. 237-ss).

²² Sur les fées dans *Artus*, voir C. Ferlampin-Acher, *Fées, bestes et luitons, croyances et merveilles*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, p. 122-ss.

²³ Voir mon article «D'un monde à l'autre: *Artus de Bretagne* entre mythe et littérature, de l'antiquaire à la fabrique de faux meubles bretons», dans «*Le monde et l'autre monde*», textes réunis par D. Hüe et C. Ferlampin-Acher, Orléans, Paradigme, 2002, p. 129-168.

²⁴ *Galiens li restorés*, éd. E. Stengel, Marburg, 1890; *Le Galien de Cheltenham*, éd. D. M. Dougherty et E. B. Barnes, Amsterdam, 1981. Daté de la première moitié du XIV^e siècle par D. M. Dougherty (ce qui me semble peut-être plus crédible que la datation précoce de M. de Riquer) et retenu par W. Kibler parmi les chansons d'aventures, ce texte repose sur un héros dont le pouvoir et le lignage sont restaurés, dont l'histoire s'inscrit dans une entreprise de réécriture, et qui célèbre un idéal chevaleresque exigeant. Voir P. F. Dembowski, *Continuation ou restauration? La littérature française du bas Moyen Age. Le cas de Galien*, dans *Actes du 18^e Congrès international de linguistique et de philologie romanes, Trier, 1986*, Tübingen, 1988, p. 437-445.

Galien un nouveau Roland. Brun est nommé par les fées *Restor de Tristan* (v. 983), *li restorés Tristans* (v. 1063), et le père, racontant cette aventure, traduit :

(...) nommés seroit par nons petit Tristans,
Par ce que tant seroit d'amie mandians,
Car Tristans qui ama Yseut grant plenté d'ans,
Fu dolours et meschiés parfaitement sentans,
Si que pour ce mes filz est son non restorans (v. 1637-ss)²⁵.

Cette appellation fait du nouveau personnage l'avatar d'un grand héros romanesque, tandis que le récit cherche à renouveler un monde perdu, tout comme dans le *Restor du Paon* de Jean Brisebarre à la même époque²⁶. Ces expressions associeraient donc nostalgie héroïque et travail de renouvellement par l'écriture, par la rhétorique. L'archaïsme de la laisse, dans *Brun* comme dans la version en alexandrins de *Galien*, serait un moyen pour ressusciter un monde ancien idéal et héroïque: on est loin de l'élan narratif de la chanson d'aventures. Tout comme *melancolie*, le terme *restaurer* est un mot important dans le texte : lors du tournoi les dames présentent à un chevalier un écu (...) *en l'onneur du restor / Du bien qu'il ot fait(...)* (v. 2463-4) ; Butor propose de *restorer* à Bruiant son cheval qu'il a tué (v. 2576); *retorant* renvoie à une compensation pécuniaire (v. 2635). Ces emplois, à la rime, sont le signe d'une obsession de la réparation, de la restauration, du retour.

Tout comme *Galien* n'est mentionné parmi les chansons d'aventures ni par François Suard, ni par William Kibler, *Brun* n'est pas une chanson de geste mâtiné de romanesque : c'est un roman arthurien qui cherche à conjurer l'usure des années et des réécritures en puisant à la vaillance première de la chanson de geste, sans cependant y parvenir.

III. Problèmes de rythme

²⁵ Est-ce un hasard si plus loin, gardant l'anonymat, Brun prend le surnom de *Folz y bee* (v. 3749), nom que se donnent Alexandre (v. 981) et Sagremore (v. 1236) dans le *Parfait du Paon*. Brun est toujours un autre, il prend le masque des grands chevaliers du passé.

²⁶ Le *Restor du Paon* renvoie à la restauration d'un objet, le paon en or, et cette entreprise de réécriture alexandrine est aussi une célébration, parfois nostalgique, de l'idéal chevaleresque.

Le récit romanesque est chronologique mais discontinu, avec une temporalité marquée par des bifurcations et des trouées, souvent merveilleuses ou amoureuses. Le piétinement épique, avec ses reprises, joue sur un autre rythme, celui de la célébration, tandis qu'au niveau du signifié, l'exaltation héroïque va de pair avec l'urgence, la rapidité, l'imminence. *Brun* tente de combiner ces deux représentations temporelles, sans pour autant y parvenir, me semble-t-il, d'où, peut-être sa faillite et son inachèvement.

En effet une incompatibilité perce entre le sémantisme du texte, qui sans cesse insiste sur la rapidité, avec la récurrence des termes *errant*, *erramment*, *viste* et les multiples ralentissements qui donnent l'impression que le texte piétine²⁷. Ces ralentissements cependant ne sont peut-être pas le fait auteur qui tire à la ligne et s'essouffle : j'y verrais plutôt une tentative pour rendre la solennité épique.

Je choisirai quelques exemples pour rendre compte de cette temporalité paradoxale.

Dès la troisième laisse, il est question de la joie de Butor d'avoir un fils, de sa décision de le porter aux fées et de l'envoi d'un messenger. La relative brièveté de cette laisse de vingt vers par rapport au nombre d'éléments rapportés suggère *a priori* une certaine rapidité, que le texte lui-même relaie : le roi veut porter l'enfant aux fées *sans plus de l'atargier* (à la rime, v. 48) ; il conseille au messenger de chevaucher « *tost et viguereusement, ne veillez delaier* » (v. 54) et demande que les barons viennent *tost* (v. 56) ; les deux derniers vers résument les ordres du roi, en employant deux fois *errant* tandis que la laisse se clôt sur *sanz targier* (v. 59).

Entre les répétitions qui ralentissent le rythme et la longueur des phrases, solennelles, renvoyant à l'exigence d'exaltation épique d'une part et l'insistance sur l'urgence toute romanesque de l'action, le texte reste incertain, en suspens. Dans la laisse suivante, la chevauchée rapide du messenger est de même paradoxalement dilatée par une double mention imagée de la vitesse (v. 63 et v. 67) qui donne l'impression que l'on se hâte avec lenteur, comme dans ces films où le mouvement est rendu au ralenti. Par la suite, le messenger accomplit sa mission, tandis

²⁷ Les exemples pourraient être multipliés. La laisse 158 résume les neuf premières années du héros en 19 vers, et se termine par une scène de chasse, dans laquelle *errant* est répété (v. 2766 et v. 1769) tandis que la laisse se termine par *sans nul detri*.

que *sans plus del atargier, sanz targier, tout errant, errant, tost et isnelement* reviennent sans cesse. Il crève sa monture et bouscule ses interlocuteurs qui ne répondent pas assez vite. Les enchaînements temporels ne laissent pas de blancs. Les laisses s'ouvrent abruptement sur une nouvelle étape, introduite par *si tost que* (v. 178, v. 263) et non par *après* qui marquerait moins l'urgence. Et pourtant, malgré cette hâte, l'exposition du nouveau-né sera sans cesse différée, par l'intervention laborieuse du messenger, par l'épisode des voleurs, par les barons, bien lourds à se déplacer... On passe de nombreux vers à dire qu'on se hâte, ou pire, qu'on va se hâter.

Un deuxième exemple est tout aussi parlant. La scène de l'arrivée de la fée nourrice au château (laisses 104-ss) est placée sous le signe de l'urgence : la mère n'a plus de lait (*briement* et *vistement* sont à la rime v. 1866 et v.1871). Comme de bien entendu, la nourrice arrive alors, sur un cheval *isnel* (v. 1876) et, entendant les coups vigoureux frappés à la porte, Butor demande à l'écuyer tranchant d'aller à l'entrée *tost et isnel* (v. 1884). Dans cette scène comme ailleurs dans le roman, la succession chronologique est exigeante et ne tolère pas le discontinu : la linéarité romanesque ne supporte aucune faille, ce qui conduit l'auteur à décomposer tous les mouvements, ralentissant ainsi le récit, alors même que se multiplient les expressions liées à la rapidité. Lorsque la fée nourrice arrive au château de Butor, tout est supposé être *isnel* et *tost*, mais l'entrée de la dame, pourtant sans encombres, est différée par un *jouvencel* que l'on voit sur son cheval, puis qui, pendant un vers descend de cheval (v. 1879), et frappe à la porte avec un *martel* (à nouveau un vers v. 1880). Il est entendu par Butor, dont on apprend qu'il tient à la main une *verge d'aubel* qui ne jouera aucun rôle, tout comme la couleur grise du cheval (v. 1878). L'entrée du *jouvencel* est retardée et le texte se tourne vers Butor qui charge l'écuyer tranchant d'ouvrir la porte, ce qu'il met cinq vers à faire, un *hanap a clavel* purement décoratif, mais encombrant, à la main. Le ralenti est accentué alors par le changement de laisse (de la laisse 105 à la laisse 106), puis viennent un vers pour l'écuyer arrivant à la porte, un vers pour la clef que l'on met dans la serrure, un vers pour tourner la clef, et un vers pour la porte ouverte... Ce piétinement n'est à nouveau peut-être pas le fait d'un auteur épuisé: il s'agirait plutôt d'une tentative pour reproduire le rythme de la chanson de geste, sans pour autant réussir à le faire car le piétinement de la reprise épique, remplacé par la succession chronologique, aboutit au morcellement du temps, à sa décomposition, au lieu de suggérer le grandiose élan des chansons de geste.

De même, lorsque l'auteur s'essaie aux subtilités rythmiques romanesques, il échoue: les entrelacements ne fonctionnent pas. Au milieu de la laisse 101, un quatrain interrompt l'évocation d'un repas courtois et combine deux formules, la formule traditionnelle qui permet d'éluider des descriptions convenues, et l'entrelacement :

*La devise des mes seroit longue a conter,
Et si pourroie bien trop mettre au deviser
Si que je m'en terai et n'en veil plus parler,
Car a autre matiere il me faut retourner* (v. 1816-ss).

La fusion de ces formules est surprenante, car l'une s'inscrit dans une continuité narrative et l'autre non. Le changement de matière annoncée par l'entrelacement n'aura finalement pas lieu et en dépit de la promesse de la voix conteuse, le récit continue sur sa lancée.

De même, dans la laisse 103, une intervention du narrateur annonce un changement de *matiere* et promet en particulier de parler de la *courtoise fee*, mais de part et d'autre, le fil du récit n'est pas modifié et la fée mettra encore bien des vers à se montrer. Le rythme romanesque, avec ses bifurcations, ses accélérations, ses pauses amoureuses et ses trouées merveilleuses, ne fonctionne pas.

Le décalage rythmique entre le signifié et le signifiant et l'inadéquation des interventions de la voix conteuse créent des syncopes telles que le lecteur ne reconnaît ni la chanson de geste, ni le roman. Par archaïsme délibéré, l'auteur, exaltant une chevalerie dépassée, a retenu de la chanson de geste le piétinement de la célébration et la vitesse de l'exploit, mais, n'est pas parvenu à les conjointre à la temporalité romanesque.

Brun de la Montagne hésite donc entre geste et roman, sans pour autant, me semble-t-il, se faire chanson d'aventures. Son ambition, restaurer la fleur de chevalerie au moyen des fleurs de rhétorique, le conduit à ne pas plier la laisse à la fluidité du récit romanesque. Ce faisant il s'écarte des chansons d'aventures, mais ne parvient pas pour autant à mettre en place un texte vivant, viable: celui-ci reste inachevé, sans postérité. Si la chanson d'aventures réussit à revigorer la geste, le roman épique ne réussit pas, avec *Brun*, à communiquer à la matière de Bretagne le souffle des ancêtres de France.

