Perceforest et Amadis de Gaule: le roman chevaleresque de la Renaissance

JEAN-PHILIPPE BEAULIEU

En privilégiant le point de vue des censeurs érudits du seizième siècle, l'histoire littéraire a longtemps considéré les romans chevaleresques de la Renaissance comme une survivance de la mentalité médiévale qui pervertissait l'imagination du lecteur par son extravagance et son manque de mesure.¹ Des études récentes montrent cependant que si les romans chevaleresques ont fait l'objet, à la fin du seizième siècle, de critiques morales et formelles (s'inspirant des nouveaux idéaux de la Contre-Réforme et des conceptions diégétiques aristotéliennes),² la grande popularité que ces textes ont connue – surtout au cours de la première moitié du siècle – oblige la critique à réévaluer leur importance dans le monde des lettres et à ne pas les considérer a priori comme des prolongements décadents de la littérature romanesque courtoise «classique».³ Il y a tout lieu de croire, en effet, que cette production textuelle possède des particularités de contenu et de forme qui, sans renier leur ascendance médiévale, se combinent de façon à créer une singularité intéressante en elle-même. C'est sur cette assertion que se fonde la démarche d'identification des caractéristiques formelles du roman chevaleresque de la Renaissance dont nous présenterons les résultats dans les pages qui suivent. Il convient de souligner le caractère exploratoire et partiel de cette démarche qui fait face à des problèmes reliés, d'une part, aux dimensions considérables du corpus visé et, de l'autre, à la rareté des études critiques portant sur cette question. Voilà pourquoi notre présentation consistera principalement en des données de nature générale illustrées par un certain nombre de références à deux romans, *Amadis de Gaule* et *Perceforest*; données qui visent à constituer une synthèse pouvant servir de point de départ à des recherches ultérieures.

Les inventaires bibliographiques qui nous sont parvenus soulignent clairement l'engouement que le public lettré français des quinzième et seizième siècles a éprouvé pour les romans d'aventures chevaleresques,⁴ engouement

qui s'est manifesté, entre autres, par un certain nombre d'opérations textuelles qui témoignent de la vitalité de la production romanesque de l'époque. Notons, parmi ces opérations, les mises en prose de romans anciens (qui sont en fait des adaptations au goût du jour), les traductions de romans étrangers ainsi que la rédaction d'oeuvres nouvelles.⁵ Il est possible de regrouper les textes résultant de ces opérations en deux courants dont les critères d'appartenance relèvent à la fois du lieu d'origine et de la matière du roman. D'un côté, on retrouve les récits qui s'inscrivent plus ou moins directement dans la tradition romanesque française. Même s'il y a au seizième siècle relativement peu d'oeuvres entièrement nouvelles appartenant à ce courant, les continuations, les reprises et les adaptations qui constituent l'ensemble de cette production comportent assez de caractères particuliers pour être considérés comme une étape ultérieure de l'évolution du roman courtois médiéval.⁶ Certains de ces textes reprennent des sujets épiques, tels *Fierabras*, *Galien restoré* et *Les Quatre Fils Aymon*. D'autres s'inscrivent plutôt dans l'esprit de l'univers arthurien qui plaisait surtout au public aristocratique.⁷ A ce sujet, on peut d'ailleurs constater que les rédacteurs de la fin du Moyen Age, en dotant Arthur d'une généalogie qui remonte très loin dans le passé, créent des oeuvres originales telles *Meliadus*, *Giron* et *Perceforest*. Une troisième catégorie, qualifiée par Giraud de roman d'aventure, connaît une grande vogue au seizième siècle du fait de sa thématique populaire et folklorique. Dans ce groupe, on peut classer *Valentin et Orson*, *Pierre de Provence* et *la belle Maquelonne*.

Parallèlement à cette importante production française, on retrouve les traductions de romans d'origine italienne et espagnole, ouvrages qui font une entrée discrète en France au début du seizième siècle, mais qui en viennent à prendre une telle part du marché que, pendant la deuxième partie du siècle, presque tous les grands succès de la littérature de fiction sont des traductions ou des adaptations de textes espagnols.⁸ Parmi les ouvrages italiens recherchés par le public de l'époque, notons le *Philocope* de Boccace et le *Peregrin* de Caviceo.⁹ Parmi les ouvrages espagnols qui ont connu une popularité certaine, signalons *La Prison d'Amour* et *L'Amant maltraité de s'amy*, tous deux rédigés par Diego de San Pedro (traduits respectivement en 1526 et 1539), ainsi que *La Déplorable Fin de Flamecte* de Juan de Flores, dont le succès est mitigé mais dont l'influence (par le truchement de la traduction de Maurice Scève [1535]) est importante sur des écrivains telle Hélienne de Crenne.¹⁰ N'oublions pas *Amadis de Gaule* de Garci de Montalvo (première édition espagnole: 1508) qui avec le temps est devenu un roman cyclique à auteurs multiples dont l'élaboration s'est étendue au delà des limites chro-

nologiques du seizième siècle.¹¹ Ces textes, surtout ceux d'origine espagnole, présentent généralement des fictions centrées sur une analyse ou, du moins, une observation des comportements amoureux dans un cadre chevaleresque, d'où le qualificatif – un peu trop fort croyons-nous – de « romans sentimentaux que leur a attribué Gustave Reynier.¹² Nous verrons plus loin comment il convient de considérer l'alliage de chevalerie et d'*amor hispanicus* qui est particulier à cette catégorie d'écrits.

Dans la perspective formaliste qui est la nôtre, il semblerait adéquat de distinguer la *matière* de la *conjointure* dans les ouvrages appartenant à chacun des courants décrits, pour ne retenir que les informations relatives à la mise en forme, c'est-à-dire la *conjointure*. L'une et l'autre sont cependant si intrinsèquement liées que l'isolement des caractéristiques purement formelles est difficile, sinon impossible. C'est pourquoi les commentaires qui vont suivre s'appliquent aux deux aspects des textes de cet immense corpus que constituent les romans chevaleresques de la Renaissance. Par ailleurs, vu la complexité et l'envergure du sujet traité, il est avisé d'illustrer nos propos généraux par des références à deux textes qui représentent chacun des courants en question: *Perceforest* et *Amadis de Gaule*.

Les dimensions du *Roman de Perceforest*, récit dont l'auteur ne nous est pas connu, en font le plus long des ouvrages chevaleresques de la fin du Moyen Âge.¹³ Bien que tout indique que sa rédaction remonte au quatorzième siècle, nous ne le connaissons que par quatre manuscrits du quinzième et deux éditions du seizième (1528 et 1531).¹⁴ On sait, par ailleurs, qu'au cours de la période qui nous intéresse, *Perceforest* a connu une renommée considérable et durable au point que, même au dix-septième siècle, des écrivains tel Voiture affirmaient en être amateurs. L'ouvrage est constitué de six livres où sont racontées des aventures s'étendant sur plusieurs générations de héros.

Le roman espagnol *Amadis de Gaule* se présente quant à lui sous la forme d'une série qui a débuté par les quatre premiers livres et qui a formé, par la suite d'ajouts successifs dus à différents auteurs, un monumental ouvrage de vingt-et-un volumes.¹⁵ Herberay des Essars a traduit en 1540 les deux premiers livres en français, traduction dont on a beaucoup loué les qualités à l'époque.

En tant que groupe, les romans de la Renaissance (aussi bien français qu'étrangers) participent d'une dynamique formelle dont les divers éléments peuvent s'inscrire dans la catégorie de l'amplification et de la non-différenciation. Ces éléments sont liés de façon si étroite entre eux qu'il est souvent difficile de les distinguer nettement et de les placer dans un ordre

d'importance indiscutable, ainsi qu'on pourra le constater dans les commentaires qui suivent.

Disons en premier lieu que l'évolution du roman chevaleresque se caractérise par la disparition progressivement plus marquée des distinctions médiévales entre les genres narratifs, distinctions qui étaient fondées sur des oppositions de matière et, surtout, de forme poétique.¹⁶ A la fin du Moyen Age, le roman chevaleresque en vient ainsi à acquérir des dimensions textuelles appartenant à des genres qui lui étaient jusque là plus ou moins étrangers. Il s'agit là d'un amalgame de matières et de formes qui trouve son origine dans la pratique du dérimage, très courante à partir de la fin du treizième siècle.¹⁷ Par l'emploi généralisé de la prose, les divers genres narratifs se réalisent, au cours de cette période, dans le cadre d'une forme unique entraînant une perte de spécificité de la vision du monde propre à chaque type.¹⁸ Cette tendance à la non-différenciation des matières explique d'ailleurs le succès qu'ont connu alors les récits composites (tel *Berianus*) qui, en faisant côtoyer l'anecdote, le fabliau et les aventures courtoises, démontrent très clairement l'importance des emprunts effectués par les romans chevaleresques. Tous les ouvrages de l'époque ne font pas nécessairement preuve d'une telle diversité, mais ils possèdent néanmoins – à des degrés divers – une dynamique d'intégration qui réunit matière épique, matière arthurienne, éléments antiques, idylliques et allégoriques.¹⁹ *Cleriadus et Meliadice* est un exemple de roman à la fois idyllique et chevaleresque.²⁰ *Perceforest*, quant à lui, en réclamant le caractère de prologue aux romans arthuriens et en devenant de ce fait un prolongement rétroactif de la vulgate arthurienne, cherche à rattacher le cycle d'Alexandre à la matière de Bretagne pour former une seule oeuvre de dimensions colossales. C'est pourquoi les lieux communs de la littérature arthurienne – fées, tournois, demoiselles infortunées – s'y retrouvent réalisés par des actants (et dans un cadre historique) helléniques.²¹

Par ailleurs, la traduction en français d'épopées étrangères (*Morgante* (1519) de Pulci, par exemple) entraîne l'inclusion de plus en plus marquée d'éléments épiques dans les romans chevaleresques. Il s'agit là de la reviviscence d'un intérêt populaire médiéval encore très vivant aux quatorzième et quinzième siècles (comme le prouve la faveur que connaissent à ce moment des textes dérivés des chansons de geste, tel *Les Quatre Fils Aymon*), mais qui acquiert lors de la Renaissance un statut plus noble aux yeux du public lettré aristocratique.²² Le succès d'*Amadis de Gaule*, ouvrage qui selon certains critiques se présente comme une synthèse de la matière de Bretagne et de la matière épique, témoigne des nouvelles dispositions des lecteurs face

à l'inclusion d'éléments épiques dans le cadre romanesque traditionnel.²³ Selon Meletinsky, l'épopée met en scène un héros dont la libre initiative se confond avec le destin collectif et dont les actions déterminent la destinée du monde. Le romanesque, par contre, présente des personnages strictement privés dont le sort individuel est le jouet du hasard. Dans le roman courtois illustré par Chrétien de Troyes, le principe épique est lié au principe romanesque dans la mesure où le héros est un individu privé, mais aussi une personne dont les préoccupations personnelles s'opposent aux contraintes de l'environnement, d'où la présence d'une problématique sociale non négligeable dans ce type de texte.²⁴ Le lien épique/romanesque y est cependant subtil car il est associé à un processus de résolution des conflits existant entre les obligations sociales et les sentiments des héros. A la fin du Moyen Age et au début de la Renaissance apparaît un nouveau type de réunion des principes épique et romanesque qui se caractérise moins par la superposition de problématiques individu/société (superposition constante bien qu'effacée dans les romans courtois) que par la juxtaposition de séquences narratives relevant de l'un ou de l'autre des types narratifs décrits plus haut. Ainsi, dans *Amadis*, certaines actions du personnage principal, le Demoysele de la Mer, s'inscrivent-elles dans le processus de résolution d'un problème collectif relié à la lutte contre un ennemi bien identifié (c'est le cas du combat d'Amadis et du roi Abies au chapitre 9 du livre I) alors que d'autres actions, qui ne mettent en cause que les enjeux personnels du héros, relèvent du hasard d'une errance dont la finalité échappe souvent autant au lecteur qu'au personnage lui-même. L'alternance de passages de nature et d'orientation différentes forme ainsi un texte qui a les apparences d'une mosaïque.

Avant d'examiner les manifestations formelles de cette tendance à la fragmentation, il convient de souligner que l'amalgame de matières auquel nous venons de faire allusion apparaît en partie comme le résultat d'un rapprochement entre le roman chevaleresque et les genres historiques, rapprochement effectué grâce à l'utilisation généralisée de la prose, considérée comme le véhicule privilégié du savoir.²⁵ On sait en effet que la fin du Moyen Age a vu l'émergence de préoccupations historiques très marquées.²⁶ Et c'est dans une large mesure cet intérêt qui semble avoir amené les particularités de la littérature historique (comme l'utilisation de la prose) à s'imposer à la littérature de fiction. Il ne faut donc pas s'étonner de retrouver, dans les romans de la fin du Moyen Age et de la Renaissance, un grand nombre de procédés référentiels pseudo-historiques qui consistent, par exemple, en l'attribution d'aventures fictives à des personnages historiques. *Perceforest* est un exemple parfait de ce genre d'orientation textuelle: l'auteur a voulu

relier deux périodes historiques différentes en présentant Alexandre le Grand comme l'ancêtre du roi Arthur. Dans le but de justifier cette opération, le rédacteur utilise les 2 000 premières lignes de son texte pour présenter une histoire de l'Angleterre (d'après Geoffroy de Monmouth) mettant en lumière le séjour d'Alexandre dans ce pays. De plus, des lignes 2 008 à 2 060, l'auteur explique quelle est l'origine de son récit et cherche à en prouver l'authenticité par un exposé de la destinée du manuscrit originel. Ces préoccupations de véracité servent donc de point d'appui à l'histoire elle-même qui attribue à un personnage réel, Alexandre, une série d'actions fictives. Ces actions, tout en s'inscrivant sous le signe de l'aventure, possèdent des caractéristiques statiques qui donnent les actants et l'univers dans lequel ils se meuvent comme partiellement prédéterminés par le poids de l'Histoire.²⁷

Parler d'aventure nous amène à signaler le fait qu'en général – et surtout dans les romans d'origine française – les aventures chevaleresques sont plus nombreuses et plus développées que les séquences de nature amoureuse, pourtant si importantes dans le déroulement narratif des romans classiques. Ainsi, dans *Perceforest*, on peut constater un net déséquilibre entre les deux fonctions principales du récit traditionnel.²⁸ En effet, l'amour, tout en étant présent dans certains passages (comme la rencontre d'Alexandre et de la Dame du Lac), a une place si réduite dans l'ensemble du texte qu'il apparaît comme un motif secondaire du récit. La situation est cependant moins nette dans les romans étrangers, car l'amour, sans représenter une dimension centrale de ces ouvrages, s'y manifeste néanmoins de façon marquée par une foule de petits détails décoratifs. Dans *Amadis*, par exemple, on peut remarquer que la première partie (consacrée à la traditionnelle enfance du héros) décrit longuement les rapports amoureux d'Elisenne et de Perion (*Amadis*, p.13); descriptions effectuées avec une touche didactique discrète, mais réelle. Il reste cependant que dans ce roman, comme dans la plupart des narrations chevaleresques de la première moitié du seizième siècle, non seulement les passages consacrés à des considérations amoureuses sont-ils relativement peu nombreux, mais leur rôle n'est plus primordial dans la dynamique diégétique, la fonction du désir amoureux s'atténuant par rapport à la fonction purement guerrière.²⁹ Dans *Amadis*, certains critiques ont cru pouvoir identifier une motivation amoureuse (la réunion avec Oriane) comme le but de la quête d'Amadis, mais un tel point de vue nous semble relever plus d'un placage d'intentions de lecture que d'une réalité manifeste du texte. La présence minimale de conversations et de commentaires courtois est indéniable, mais elle perd sa pertinence devant les innombrables séquences chevaleresques dont le caractère de nécessité (par rapport à l'idéal de réali-

sation du chevalier) s'estompe. Nous touchons ici la caractéristique principale des romans de la Renaissance, soit l'hypertrophie de la dimension aventureuse du récit (et l'effritement de l'unité de la *senefiance* qui en découle).

On sait que, dès ses origines, le roman chevaleresque médiéval a privilégié une grande mobilité de ses actants, mobilité reliée à la notion d'*aventure*, ensemble d'épreuves imprévisibles dans leur forme qui surprend par son caractère extraordinaire et auquel doivent se soumettre les héros. La succession d'actions héroïques qui résultait de ce type de construction possédait habituellement une orientation, une finalité, puisque l'*aventure*, manifestation de la volonté divine, représentait une source d'enseignements personnels et sociaux.³⁰ La quête chevaleresque apparaissait ainsi comme le processus d'apprentissage d'un ensemble dynamique de qualités guerrières, amoureuses et religieuses. Dans les romans de la Renaissance, cependant, l'*aventure*, facteur déterminant dans l'orientation et le sens du récit, fait place aux aventures purement guerrières, comme nous l'avons déjà souligné. La quête n'est plus, dans une telle perspective, la recherche du dépassement de soi, mais un ensemble d'actions gratuites dont les éléments constitutifs, les combats, apparaissent souvent comme étant sinon absurdes, du moins peu justifiés par le contexte.³¹ Le chevalier errant, type de personnages très fréquent à la fin du Moyen Âge, s'en prend fréquemment au premier venu sans raisons évidentes, si ce n'est pour meubler le récit. En masquant ou en éliminant les enjeux transcendants de la quête chevaleresque, les auteurs de ces romans font en sorte que les aventures semblent constituer le but ultime de la narration (comme dans *Meliador* et dans le *Chevalier au Papegau*), d'où la tendance à les accumuler pour continuellement remettre à plus tard la fin du récit. C'est pourquoi ces ouvrages ont l'apparence de romans à tiroirs dans lesquels l'histoire est étendue au-delà du point de discontinuité logique.³² Quoique ce type d'errance chevaleresque dans un monde merveilleux (*Perceforest* et *Amadis* comportent bon nombre de fées, de géants et d'enchantements) ne soit pas en lui-même nouveau aux quinzième et seizième siècles, il reste que la façon dont on lui donne corps à cette époque fait en sorte que la quête perd son caractère téléologique pour se fragmenter en une multitude de petites actions relativement indépendantes les unes des autres; actions qui prennent place dans un univers, fantastique certes, mais dont le symbolisme originel a été édulcoré au point de n'être présent que dans quelques éléments du décor censés mettre en évidence la valeur du héros. La magie conventionnelle (et de ce fait prévisible) succède, dans ces textes, à l'au-delà féérique (imprévisible) caractéristique du roman arthurien. Ce type d'errance, qui est marqué d'un caractère de gratuité, se trouve illustré dans des romans

tels *Cleriadus* et *Perceforest*, textes dont l'ouverture narrative évoque ce que seront les romans picaresques de la fin du quinzième siècle.³³

Il n'est pas étonnant que le roman chevaleresque, en perdant une bonne partie de sa *senefiance* symbolique,³⁴ tende à s'inscrire à partir du treizième siècle, dans de vastes fresques, les cycles (la vulgate arthurienne et les vingt-et-un volumes d'*Amadis*, par exemple), séries dont le caractère épisodique renvoie constamment à plus tard la finalisation de l'action globale du récit. Même si tous les romans de la Renaissance ne participent pas d'une telle sériation, la plupart reproduisent à une plus petite échelle l'organisation épisodique des cycles. C'est ainsi que des romans comme *Perceforest*, rédigés par un seul auteur, forment des sommes gigantesques de séquences narratives mettant en scène les aventures parallèles de nombreux personnages. D'après Ryding, cette ampleur textuelle résulte d'une tendance très vive des rédacteurs de la fin du Moyen Age à amplifier le matériel narratif. On sait que de façon générale, le Moyen Age considérait que l'allongement de la *conjointure* constituait le coeur même du métier d'écrivain. Les genres longs jouissaient ainsi souvent d'un plus grand prestige que les genres brefs – du moins auprès d'un certain public.³⁵ Les scripteurs des quatorzième et quinzième siècles ont repris à leur compte ce point de vue, mais de manière plus marquée en faisant appel à une multitude de procédés d'amplification matérielles consistant en des ajouts de *matière* dont la fonction peut être logique lorsqu'il s'agit d'élucider la trame, ou non logique, lorsque l'addition répond avant tout au plaisir de l'amplification pour elle-même. Les amplifications rhétoriques, quant à elles, relèvent moins de l'addition de matière nouvelle que de l'exploitation maximale du matériel narratif originel par rapport aux sources dont l'auteur s'inspire.³⁶ Sur les plans complémentaires de la matière et de la forme, ces deux types d'amplification consistent souvent en la juxtaposition de différentes histoires et en la combinaison du destin de plusieurs personnages reliés entre eux par des liens de parenté ou par l'appartenance à un groupe social spécifique. C'est pourquoi il est juste d'affirmer que les rapports actantiels deviennent extrêmement complexes dans les récits de la fin du Moyen Age, du fait de la multiplicité des actants et de leurs rapports. D'où l'utilisation de techniques d'entrelacement narratif qui permettent au lecteur de suivre les cheminements parallèles de chevaliers dont les quêtes sont simultanées. Ces techniques, déjà présentes dans les romans de Chrétien de Troyes, deviennent des procédés centraux dans le *Tristan* en prose et dans *Les Quatre Fils Aymon*. Notons la prolifération des personnages principaux dans *Perceforest* (Alexandre, Betis, Gadifer ...) et dans *Adamis* (Adamis, Galeaor, Florestan ...), prolifération qui suscite une complexifica-

tion des réseaux diégétiques menant souvent à un morcellement extrême et, disons-le, à une certaine monotonie de la trame narrative.³⁷

Nous voici au terme de notre survol des caractéristiques formelles du roman chevaleresque de la Renaissance, survol dont l'aspect se révèle en fin de compte aussi fragmentaire que celui des textes qu'il cherche à décrire. Il est possible de voir dans une telle constatation l'inévitable conséquence d'un projet de recherche critique qui vise à cerner la spécificité d'un corpus de textes immense et assez peu étudié. Certains éléments de synthèse sont cependant formulables dans l'état actuel de nos connaissances, tel le fait que les romans de la Renaissance reprennent en général les thèmes et les formes des différents types de romans antérieurs – et plus particulièrement ceux des récits chevaleresques courtois – en en amplifiant toutefois certains aspects au point de déformer considérablement la configuration originelle des textes modèles. Cet effort pour enrichir des dimensions particulières du roman répond à une volonté de présentation syncrétique de la fiction, laquelle remet cependant en question la stabilité formelle établie dans les romans «classiques», tels ceux de Chrétien de Troyes. On peut en effet constater que l'exploitation maximale à la Renaissance de quelques tendances romanesques médiévales a conduit à un amincissement de la *senefiance* globale du récit: ce que le roman chevaleresque a gagné en ampleur et en diversité, il paraît l'avoir perdu en densité. L'origine de ce phénomène semble résider dans la volonté qu'ont les rédacteurs de cette période de réconcilier des idéaux formels et thématiques d'époques et de milieux sociaux différents, volonté qui doit probablement être considérée comme le reflet d'une société faisant face à la fin du Moyen Age à des changements de valeurs qui se répercutent dans l'image paradoxale de la chevalerie projetée par ces textes.³⁸

Quoique de nature exploratoire, les quelques éléments définitionnels présentés au cours de cet article montrent cependant que le roman de la Renaissance n'est pas forcément une survivance archaïque des idéaux romanesques du Moyen Age. Il représente plutôt le point de jonction de plusieurs courants textuels, d'où émergeront quelques-unes des formes narratives privilégiées au dix-septième siècle.

Notes

1. Marc Fumaroli, «Jacques Amyot and the Clerical Polemic against the Chivalric Novel», *Renaissance Quarterly*, 18 (1985), p.23.
2. Michel Simonin, «La Réputation des romans de chevalerie selon quelques listes de livres», dans *Mélanges de langue et littérature française* (offerts à Charles Foulon) (Rennes: Institut de français, 1980), I, p.364.
3. Jean Frappier, «Les romans de la Table Ronde et les lettres en France au XVI^e siècle», *Romance Philology*, 19 (1965), p.178.
4. Yves Giraud et Marc-René Jung, *La Renaissance I* (1480–1548) (Paris: Arthaud, 1972), p.48. Nous ne tenons pas à distinguer de façon précise roman d'aventures et roman chevaleresque. Nous nous contentons de considérer ce dernier comme un récit mettant en scène des chevaliers qui connaissent des aventures dont l'enchaînement constitue le contenu principal du texte, voir J.-Y. Tadié, *Le Roman d'aventures* (Paris: Presses Universitaires de France, 1982), p. 21.
5. Giraud, p.48.
6. Maurice Lever, *Le Roman français au XVII^e siècle* (Paris, Presses Universitaires de France, 1981), p.37.
7. Frappier, p.180.
8. Alexandre Cioranescu, *Le Masque et le visage* (Du baroque espagnol au classicisme français) (Genève: Droz, 1983), p.391.
9. Gustave Reynier, *Le Roman sentimental avant «L'Astrée»* (Paris: Armand Colin, 1908), p.47–49.
10. Raymond Lebègue, «Contacts français avec la littérature espagnole pendant la première moitié du XVI^e siècle», dans *Charles-Quint et son temps* (Paris: Éd. du Centre National de la Recherche Scientifique, 1959), p.148.
11. John O'Connor, «*Amadis de Gaule*» and its Influence on Elizabethan Literature (New Brunswick [N.J.]: Rutgers University Press, 1979), p.5.
12. Reyner, p.3
13. Helen P. Daniell, *Studies in the «Perceforest»*, thèse de doctorat, University of North Carolina, 1968, p.iii.
14. *Le Roman de Perceforest* (première partie), édition critique de Jane Taylor (Genève: Droz, 1979), introduction, p.11 et 29.
15. Nos commentaires portent sur le premier livre: *Amadis de Gaule*, premier livre, traduction française de H. Des Essars (1540), éd. critique de H. Vaganay (Paris: Hachette, 1918), 490p.
16. Michel Zink, «Le Roman de transition», dans *Précis de littérature française du Moyen Age*, dir. M. Poirion (Paris: Presses Universitaires de France, 1983), p.295.
17. Jean-Charles Payen et coll., *Le Roman*, fasc. 12 de *Typologie des sources du Moyen Age occidental* (Turnhout: Brepols, 1975), p.47.
18. M. Zink, p. 295; Marie-Louise Ollier, «Le Roman au douzième siècle: vers et narrativité», dans *The Nature of Medieval Narrative*, dir. M. Grunmann-Gaudet et R. Jones (Lexington: French Forum, 1980), p.123.

19. Payen, p.48.
20. Gaston Zink, «*Cleriadus et Meliadice*, histoire d'une élévation sociale», dans *Mélanges de langue [...] offerts à A. Planche* (Paris: Les Belles Lettres, 1984), II, p.298.
21. Introduction à *Perceforest*, p.32-33.
22. Ryding, p. 19.
23. Payen, p.48.
24. Elizar M. Meletinsky, «Typologie du roman médiéval en Occident et en Orient», *Diogenes*, 127 (1984), p. 3 et 14. Michel Stanesco fait un bilan des interprétations sociocritiques des rapports individu/société dans les romans médiévaux: «Un regard glacé: le roman médiéval comme justification de classe», *Littérature*, 4 (1981), p. 7-20.
25. Daniel Poirion, «Romans en vers et romans en prose», dans *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, dir. J. Frappier et R. Grimm (Heidelberg: Carl Winter, 1978), vol. IV, tome I, p.76.
26. M. Zink, p.300.
27. Marie-Louise Ollier, «Le Roman courtois: manifestation du dire créateur», dans *La Lecture sociocritique du texte romanesque*, dir. H. Mitterand (Toronto: Samuel Hakkert, 1975), p. 185.
28. Aron Kibedi-Varga, «Le Roman est un anti-roman», *Littérature* 48 (1982), p.9.
29. W.T. Jackson, «Problems of Communication in the Romances of Chrétien de Troyes», dans *Medieval Literature and Folklore Studies* (New Brunswick (N.J.): Rutgers University Press, 1970), p.42.
30. Jacques Ribard, «L'Aventure dans la *Queste del Saint Graal*», dans *Mélanges de langue [...] offerts à A. Planche* (Paris: Les Belles Lettres, 1984), II, p. 421.
31. Philippe Ménard, «Le Chevalier errant dans la littérature arthurienne [...]», *Senefiance* 2 (1976), p. 207 et 303.
32. M. Zink, p. 298.
33. Tadié, p.22.
34. Julia Kristeva, *Le Texte du roman* (La Haye: Mouton, 1970), p.190.
35. Ryding, p.62
36. *Ibid.*, p.82.
37. *Ibid.*, p.116; O'Connor, p.87.
38. D. Boutet, A. Strubel, *Littérature, politique, société au Moyen Age* (Paris: Presses Universitaires de France, 1979), p.96.