

VÉRONIQUE DOMINGUEZ-GUILLAUME
ET ÉLISABETH GAUCHER-RÉMOND (DIR.)

EXPÉRIENCES CRITIQUES

Approche historiographique
de quelques objets littéraires médiévaux





EXPÉRIENCES CRITIQUES

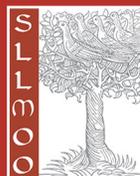
Approche historiographique de quelques objets littéraires médiévaux

Quelle est la place des études littéraires médiévales dans un contexte scientifique où, des Annales à la *microstoria*, les sciences humaines apportent un éclairage sans cesse renouvelé aux savoirs qu'elles constituent ?

Devenu académique, le savoir sur les textes littéraires médiévaux a été soumis à un examen où bien souvent, l'histoire littéraire leur a attribué une place aussi restreinte que discutée. L'ouvrage évoque quelques-uns des critères qui ont déterminé cette histoire particulière, une histoire de la critique où se sont succédés engouements et rejets. Existe-t-il une « New Philology » ? Le roman du XIII^e siècle est-il réaliste ? Dans un premier temps sont étudiés quelques débats, ainsi que des notions formelles comme celles de motif, d'art poétique ou de genre, et enfin la question des relations entre l'homme et l'œuvre : quel fut le rôle de tous ces éléments dans le classement, l'évaluation et l'appréciation des textes littéraires médiévaux ? Dans un second temps, des études de cas explorent le fonctionnement de ces outils critiques dans deux domaines : le roman arthurien et la lyrique.

Loin d'en faire le procès, les contributions éclairent les pouvoirs exercés par les gestes critiques successifs sur les objets littéraires médiévaux. Et des premiers jugements étudiés à l'engagement de chaque contributeur, c'est une histoire vive qui s'écrit, la pluralité des démarches s'accompagnant de surprises et de créations.

Illustration : Maurice Lalau, illustration du *Roman de Tristan et Iseut renouvelé* par Joseph Bédier, Paris, H. Piazza et Cie, [1909], planche X, « Toute la nuit, traversant pour la dernière fois les bois aimés, ils cheminèrent sans parole » © Bibliothèque interuniversitaire de la Sorbonne



ISBN : 979-10-231-3253-3

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

EXPÉRIENCES CRITIQUES



Cultures et civilisations médiévales
collection dirigée par Jacques Verger et Dominique Boutet

Dernières parutions

Le Manuscrit unique. Une singularité plurielle
Élodie Burle-Errecade & Valérie Gontero-Lauze (dir.)

Le Rayonnement de la cour des premiers Valois à l'époque d'Eustache Deschamps
Miren Lacassagne (dir.)

Ambedeus. Une forme de la relation à l'autre au Moyen Âge
Cécile Becchia, Marion Chaigne-Legouy et Lætitia Tabard (dir.)

Épistolaire politique. II. Authentiques et autographes
Bruno Dumézil & Laurent Vissière (dir.)

Imja et name. Aux sources de l'anthropologie germanique, anglo-saxonne et slave
Olga Khallieva Boiché

Lire en extraits. Lecture et production des textes de l'Antiquité à la fin du Moyen Âge
Sébastien Morlet (dir.)

Savoirs et fiction au Moyen Âge et à la Renaissance
Dominique Boutet & Joëlle Ducos (dir.)

Épistolaire politique. I. Gouverner par les lettres
Bruno Dumézil & Laurent Vissière (dir.)

Prédication et propagande au temps d'Édouard III Plantagenêt
Catherine Royer-Hemet

Intus et foris. Une catégorie de la pensée médiévale?
Manuel Guay, Marie-Pascale Halary & Patrick Moran (dir.)

Wenceslas de Bohême. Un prince au carrefour de l'Europe
Jana Fantysová-Matějková

L'Enluminure et le sacré. Irlande et Grande Bretagne, VII^e-VIII^e siècles
Dominique Barbet-Massin

Les Usages de la servitude. Seigneurs et paysans dans le royaume de Bourgogne
(VI^e-XV^e siècle)
Nicolas Carrier

Rerum gestarum scriptor. Histoire et historiographie au Moyen Âge. Mélanges Michel Sot
Magali Coumert, Marie-Céline Isaïa, Klaus Krönert & Sumi Shimahara (dir.)

Hommes, cultures et sociétés à la fin du Moyen Âge.
Liber discipulorum en l'honneur de Philippe Contamine
Patrick Gilli & Jacques Paviot (dir.)

Véronique Dominguez-Guillaume
et Élisabeth Gaucher-Rémond (dir.)

Expériences critiques

Approche historiographique
de quelques objets littéraires médiévaux

Ouvrage publié avec le concours de Sorbonne Université

Sorbonne Université Presses est un service général
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Sorbonne Université Presses, 2019, 2023
ISBN de l'édition papier : 979-10-231-0598-8

Mise en page 3d2s/Emmanuel Marc Dubois (Paris/Issigeac)
d'après le graphisme de Patrick Van Dieren

SUP
Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris

sup@sorbonne-universite.fr

<http://sup.paris-sorbonne.fr>

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

INTRODUCTION : POSITION DU PROBLÈME

LE RENOUVEAU, UNE ILLUSION ?

Les « nains » sont-ils toujours capables de voir plus loin que les « géants » ? La célèbre formule de Bernard de Chartres¹ pourrait servir d'exergue aux réflexions qui vont suivre. Dès le Moyen Âge, la théorie de la *translatio studii* a suscité un débat entre les notions de progrès, de réaction ou de décadence. Pensée « en termes agonistiques », elle a donné naissance à deux tendances, celle de la *laudatio temporis acti* et celle d'une nécessaire *renovatio* à laquelle invite un passé dont l'éclat, loin de ternir le présent, l'entraîne plutôt vers de nouveaux horizons². Et l'on sait aussi qu'elle a très vite engagé une réflexion sur la *fnis saeculi*. Or aujourd'hui, alors que nous nous interrogeons avec de plus en plus d'inquiétude sur le destin des humanités en général et des études médiévales en particulier, la tentation serait grande de déceler des signes qui préfigureraient une sorte de « fin des temps », sinon dans la fertilité de nos recherches (reste-t-il des terres à explorer ?), du moins dans le bien-fondé de nos programmes universitaires, cibles de réformes successives.

ESPRITS CRITIQUES ET ÉVALUATIONS

Mais si nos disciplines actuelles semblent balayées du fouet du renouveau, qu'en était-il au Moyen Âge ? Jacques Verger a bien montré la politique de réformation, de modernisation, voire de normalisation qui, dès le XIII^e siècle mais plus encore à l'ère humaniste, tend à s'appliquer aux méthodes pédagogiques pour les adapter aux universités nouvelles³. Or, précise l'historien des « gens de savoir »⁴, « ces critiques étaient très excessives⁵ » ; elles ont minimisé la

1 On la trouve dans Jean de Salisbury, *Metalogicon*, éd. Clement Charles Julian Webb, Oxford, Clarendon Press, 1929, III, 4.

2 Dominique Boutet, « De la *translatio imperii* à la *fnis saeculi* : progrès et décadence dans la pensée de l'histoire au Moyen Âge », dans Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner (dir.), *Progrès, réaction, décadence dans l'occident médiéval*, Genève, Droz, 2003, p. 42.

3 Jacques Verger, « La norme pédagogique dans les écoles et universités médiévales : stabilité ou évolution ? », *ibid.*, p. 157-170.

4 *Id.*, *Les Gens de savoir en Europe à la fin du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1997.

5 *Id.*, « La norme pédagogique dans les écoles et universités médiévales », art. cit., p. 162.

vitalité et la longévité des enseignements médiévaux, qui ont su évoluer pour transmettre leur héritage aux générations suivantes. Déjà, le monde universitaire fait l'expérience de la labilité du savoir, et les écoles s'affrontent autour des différentes pratiques à adopter. « L'autorité a un nez de cire qui peut être déformé dans tous les sens », affirme Alain de Lille⁶ : la *lectio*, on le sait, suscite la *quaestio*, la mise en question, voire la *disputatio*, le débat public. Ce jeu de la réfutation, que maîtres et étudiants adeptes de la scolastique appliquaient aux textes anciens, a forgé l'esprit critique des générations successives. Mais surtout, il importe de souligner comment, dès la fin du Moyen Âge, les lecteurs réfléchissent sur leur approche des textes. Dans *Le Discours sur la lecture en France aux XIV^e et XV^e siècles*⁷, Florence Bouchet a montré que l'*auctoritas* n'est plus alors l'apanage de l'auteur : le lecteur, par ses compétences intellectuelles, en revendique désormais sa part.

8 Cette émancipation, on le sait, gagnera progressivement du terrain. Il ne saurait être question, ici, d'en retracer toutes les étapes. Franchissons les siècles et arrêtons-nous un instant à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. Voici venus les temps où, à la faveur de revues nouvelles comme la *Revue critique* puis la *Romania*, et d'associations comme la Société des anciens textes français, fleurissent les comptes rendus destinés à rendre l'écho de l'appréciation, parfois subjective, voire partisane, que savants et érudits portent sur les travaux de leurs collègues. Durant ces années 1860-1914, que retrace la thèse de Charles Ridoux, le « médiévisme » est né de la rencontre entre un objet : la littérature médiévale, une méthode : la philologie romane, et une constellation institutionnelle : le réseau constitué notamment par le Collège de France, l'École des chartes, l'École pratique des hautes études et l'Académie des inscriptions et belles lettres⁸.

S'ouvre aussi l'ère de l'évaluation et des bilans, qui nous sont devenus si familiers. En 1865-1867, Victor Duruy, ministre de l'Instruction publique, décide, dans le cadre de la préparation de l'Exposition universelle de 1867, de coordonner une série de vingt-neuf rapports destinés à retracer « l'histoire des progrès de toutes les sciences depuis vingt ans ». Trente pages sont consacrées à la littérature et à la langue médiévales, rédigées par François Guessard, Paul Meyer et Gaston Paris. Elles sont insérées dans une collection d'expertises sur les études classiques. Le recueil s'ouvre sur une comparaison entre les Lettres et les Sciences : « La philologie est aux lettres anciennes ce que la géométrie est aux sciences exactes ».

6 Cité par Jacques Le Goff, *La Civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Arthaud, coll. « Les grandes civilisations », 1964, p. 398.

7 Florence Bouchet, *Le Discours sur la lecture en France aux XIV^e et XV^e siècles*, Paris, Champion, 2008.

8 Charles Ridoux, *Évolution des études médiévales en France de 1860 à 1914*, Paris, Champion, 2001, p. 13-14.

Cette comparaison indique clairement les conditions du progrès : pour que les disciplines philologiques acquièrent le statut de sciences à part entière, il convient qu'elles se dotent de principes méthodiques et conceptuels⁹. Et de poursuivre avec une autre comparaison : la France est en retard sur l'Allemagne pour l'édition critique des textes. S'interrogeant sur les raisons de cet écart, les auteurs du rapport établissent une opposition entre l'esprit français, qui affectionne la littérature, et l'esprit allemand, adepte de la grammaire. D'un côté, la rigueur et la discipline, de l'autre, le culte de la beauté et de l'élégance¹⁰. . . On frôle certes la caricature, mais l'analyse, on l'aura compris, revêt ici un enjeu national, puisqu'il s'agit de défendre la supériorité française dans le domaine du savoir et de la connaissance. De fait, le rapport s'achève sur ces mots :

Notre littérature a été la mère et la reine de toutes celles des nations voisines. Nous l'avions oublié ainsi qu'elles-mêmes, et nous nous regardions volontiers comme les débiteurs de ceux qui nous ont fait tant d'emprunts. La France, en possession au Moyen Âge d'une suprématie littéraire incontestée, avait perdu ses titres : l'érudition de nos jours les a retrouvés¹¹.

On sait combien la découverte de l'ancienne littérature française, à la veille de la guerre de 1870, était appelée à alimenter le patriotisme.

LE MOYEN ÂGE ET SA FABRIQUE

Mais alors, faut-il « en finir avec le Moyen Âge », pour pasticher le titre proposé en 1977 par Régine Pernoud, dans l'essai où elle entendait mettre fin aux préjugés et aux manipulations idéologiques suscités par les temps médiévaux¹² ? Ou ne vaut-il pas mieux tirer la leçon de ces erreurs et délits interprétatifs, voire de ces « impostures¹³ » qui ont pu affecter, au même titre que l'histoire, la lecture des textes de cette époque ? Si la littérature médiévale semble productive au point qu'on a pu parler de sa « fabrique » au XIX^e siècle, c'est parce que sa « plasticité [la rend apte] à refléter les positions idéologiques ou esthétiques les plus diverses¹⁴ ». Plutôt que de faire le procès de nos devanciers, il convient

9 Frédéric Le Blay, « *Le Progrès des études classiques et du Moyen Âge, de la philologie celtique et de la numismatique* de Joseph-Daniel Guignaut et alii », dans Évelyne Barbin, Jean-Luc Godet et Gerhardt Stenger (dir.), 1867. *L'année de tous les rapports : les lettres et les sciences à la fin du Second Empire*, Pornic, Éditions du Temps, 2009, p. 79-90, cit. p. 82.

10 *Ibid.*, p. 85.

11 *Ibid.*, p. 89-90.

12 Régine Pernoud, *Pour en finir avec le Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

13 Jacques Heers, *Le Moyen Âge, une imposture*, Paris, Perrin, 1992.

14 Simone Bernard-Griffiths, Pierre Glaudes et Bertrand Vibert (dir.), *La Fabrique du Moyen Âge au XIX^e siècle. Représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature françaises du XIX^e siècle*, Paris, Champion, 2006, p. 25.

donc de comprendre leurs motivations afin de tisser, au fil des expériences successives, l'histoire de la littérature médiévale et de la philologie romane : pour citer encore Charles Ridoux, la « ligne de conduite » qui semble la meilleure se tient « à l'écart aussi bien du réquisitoire que de l'hagiographie », pour privilégier « un jugement serein »¹⁵, capable de rendre compte des raisons pour lesquelles certains commentaires ont été rejetés, tandis que d'autres font encore autorité. Et par-delà les critères de progrès et de décadence, elle se propose de réfléchir, avec recul et discernement, sur les jugements ou les usages successifs qui forment le passé de notre discipline¹⁶.

LITTÉRATURE ET HISTORIOGRAPHIE

10 C'est donc à une perspective de type historiographique qu'on entend soumettre les vénérables « objets » que sont à la fois les textes médiévaux et les lectures successives qui en ont été faites par la critique dite « littéraire ». En effet, sans oublier que ce sont les sciences exactes qui ont les premières insisté sur la nécessité d'une révision régulière des savoirs pour rendre possible leur progrès, la grande famille des humanités, à laquelle appartient la critique littéraire, se doit d'offrir elle aussi sur les savoirs qu'elle constitue un éclairage sans cesse renouvelé : vaste programme, dont la réalisation ne va pas de soi. Tout récemment, les sciences sociales ont ainsi consacré un numéro spécial de la revue *A contrario* à l'étude des relations fécondes mais tendues entre les disciplines distinctes et reconnues chacune pour ses méthodes et ses résultats que sont la littérature et la philosophie, dès lors qu'elles adoptent une démarche historiographique¹⁷. Plus précisément, dans le champ des études médiévales, c'est assurément l'histoire et non la littérature qui jusqu'ici a produit en matière historiographique les travaux les plus fameux. Ils sont illustrés depuis plusieurs décennies par ceux de

15 Charles Ridoux, *Évolution des études médiévales en France de 1860 à 1914*, op. cit., p. 16.

16 Plusieurs travaux récents concernent la transmission et l'interprétation successives des textes médiévaux. Outre la thèse de Charles Ridoux et *La Fabrique du Moyen Âge au xix^e siècle* déjà évoqués, voir la bibliographie établie par Alain Corbellari et Christopher Lucken en 1996, dans la revue *Équinoxe* (16, 1996, sous le titre « Lire le Moyen Âge du xvi^e au xx^e siècle ») ; le volume jubilaire de la SLLMOO, *Perspectives médiévales*, mars 2005, « Trente ans de recherche en langues et en littératures médiévales » ; Patricia Victorin (dir.), *Lire les textes médiévaux aujourd'hui. Historicité, actualisation et hypertextualité*, Paris, Champion, 2011 ; Michèle Guéret-Laferté et Claudine Poulouin (dir.), *Accès aux textes médiévaux de la fin du Moyen Âge au xviii^e siècle*, Paris, Champion, 2012.

17 *A contrario*, 14, « Historiographie, littérature et philosophie. Une longue et difficile conversation triangulaire », dir. Raphael Baroni, Jean Kaempfer, Jérôme Meizoz et Françoise Revaz, 2010/24. Le titre est une paraphrase de la réflexion menée par Paul Ricoeur dans *Temps et Récit* (Paris, Éditions du Seuil, 1983).

Carlo Ginzburg¹⁸, dont l'œuvre était il y a peu remise à l'honneur en France, avec la nouvelle traduction de son recueil *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*¹⁹. En effet, la méthode du chef de file de la *microstoria*, qui consiste à chercher de chaque objet étudié une « trace » relevant à la fois des formes et empreintes laissées par cet objet dans le monde et des contextes qui leur donnent sens, pour en reconstituer le « paradigme indiciaire »²⁰, constitue l'un des gestes actuels les plus représentatifs de la démarche historiographique²¹. Et aux dires de Ginzburg lui-même, la *microstoria* s'inscrit, bien qu'elle s'y soit d'abord opposée pour déterminer son champ d'application, dans le glorieux sillage d'une autre école historique : celle des *Annales*²² qui, des années 1950 aux années 1970, a radicalement interrogé et renouvelé les méthodes de confection des savoirs pratiquées jusqu'alors, avec les acquis qu'on sait pour les études médiévales – de la périodisation relative d'un « long » Moyen Âge à la mise à l'honneur d'objets scientifiques nouveaux pour la discipline historique, comme le corps ou les relations familiales, entre sexes ou entre générations, objets jusqu'alors réservés à l'ethnologie ou à l'anthropologie.

Dans ce contexte scientifique, ancien comme actuel, où les sciences humaines en général et les études médiévales en particulier réfléchissent aux méthodes qu'elles emploient pour saisir, décrire et interpréter leurs objets sans les dénaturer, la littérature ne saurait demeurer en reste. C'est en pleine conscience de ces enjeux que *Perspectives médiévales*²³, la revue de la Société de langue et de littérature médiévales d'oc et d'oïl (SLLMOO) qui réunit les « médiévistes littéraires » français et européens, a voulu infléchir son approche. Dans un effort de réévaluation des savoirs, elle propose depuis 2012 des dossiers au croisement des disciplines et des méthodes, au service d'une compréhension de la langue et de la littérature du Moyen Âge d'oc et d'oïl avivée par une

18 Souvent intéressé par des objets postérieurs, ce médiéviste de formation a aussi produit, entre autres, *Piero della Francesca : le Baptême, le cycle d'Arezzo, la Flagellation d'Urbino* ([1981], trad. Monique Aymard, Paris, Flammarion, 1983), qui replace la production de ces œuvres dans la chronologie et dans le contexte de l'histoire religieuse et politique du Quattrocento italien.

19 Nouvelle éd. augmentée, trad. Monique Aymard, Christian Paoloni, Elsa Bonan *et al.*, Paris, Verdier, 2010 [1986].

20 *Ibid.*, « Traces : racines d'un paradigme indiciaire », p. 218-294.

21 Pour une définition générale, voir Philippe Poirrier, *Introduction à l'historiographie*, Paris, Belin, 2009 ; et Nicolas Offenstadt, *L'Historiographie*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2011.

22 Sur l'histoire des relations entre les *Annales* et la *microstoria*, voir Carlo Ginzburg, « Microhistory: two or three things that I know about it », *Critical Inquiry*, 20, 1993/1, p. 10-35, spéc. p. 17-21.

23 Désormais en ligne sur la plate-forme revues.org. Voir les numéros 34, 2012, « Les textes médiévaux face à l'édition scientifique contemporaine : quels enjeux épistémologiques ? » ; 35, 2014, « Tendances actuelles de la critique en médiévistique » ; 36, 2015, « Cultiver les lettres médiévales aujourd'hui » ; 38, 2017, « Texte et image au Moyen Âge. Nouvelles perspectives critiques ».

réflexion sur la construction des savoirs, depuis ses premiers effets jusqu'à ses réalisations les plus actuelles. Et c'est comme en écho à la nouvelle inflexion que connaît *Perspectives médiévales* que le colloque dont ces actes sont tirés a été conçu.

Cependant, comment faire usage de l'historiographie pour mieux lire et comprendre non pas la société ou son histoire, mais la littérature, en l'occurrence médiévale ? La question repose sur le postulat commun à toute démarche historiographique : cette littérature a-t-elle aussi une histoire, celle que lui a forgée la critique littéraire, notamment française, et que des chercheurs pionniers, Gustave Lanson en tête, ont désignée au tournant du XIX^e au XX^e siècle par l'expression « histoire littéraire²⁴ ». Cette histoire, comment s'est-elle écrite, d'hier à aujourd'hui ? L'écriture de l'histoire littéraire implique-t-elle une spécificité, au regard de l'écriture de l'histoire, de la philosophie, ou des sciences sociales ? Et si tel est le cas, quelles sont les formes propres à l'écriture de l'histoire littéraire médiévale, parfois appelée « médiévisme » ou encore « médiévistique »²⁵ ?

12

En matière d'histoire littéraire, le regard des médiévistes bénéficie, comme celui des autres spécialistes des textes littéraires, des travaux menés par Alain Viala et ses successeurs²⁶. Ceux-ci ont substitué à la notion d'histoire littéraire celle « du » littéraire²⁷ : moyennant un examen soigneux de leur forme et de leur fonctionnement propres, « le littéraire » considère les œuvres littéraires non seulement comme des textes, mais aussi comme des documents ou des témoignages. Accueillant ensemble les méthodes de l'histoire, de la littérature et des sciences sociales, cette approche se donne pour objectif de participer à une histoire sociale, où l'étude des textes littéraires – appelés « productions » – éclaire une époque donnée, en matière culturelle, historique, esthétique²⁸.

24 Pour les premières définitions de l'histoire littéraire, de ses méthodes, qui s'inspirent des sciences tout en les tenant à distance, et la construction d'une connaissance capable d'englober les dimensions subjectives du génie de l'auteur et du jugement de son lecteur, voir Gustave Lanson, « L'esprit scientifique et la méthode de l'histoire littéraire », *Revue de l'université de Bruxelles*, 15, 1909-1910, p. 296-307 et *id.*, « La méthode de l'histoire littéraire », *La Revue du mois*, 10 octobre 1910, p. 385-413 (avec, notamment, la fameuse « grille en huit points » : « authenticité, intégrité, dates, modifications au cours du temps & variantes synthétiques, sens littéral, sens littéraire, contexte, postérité », p. 399-400).

25 Voir Isabelle Guyot-Bachy et Jean-Marie Moeglin (dir.), *La Naissance de la médiévistique. Les historiens médiévistes et leurs sources en Europe (XI^e-début du XX^e siècle)*, Genève, Droz, coll. « Hautes études médiévales et modernes », 2015.

26 Représentés aujourd'hui par le Groupe de recherches interdisciplinaires sur l'histoire du littéraire (GRIHL), ÉHESS-Paris III.

27 Voir Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Dictionnaire du Littéraire*, Paris, PUF, 2002.

28 Voir Christian Jouhaud, « Histoire et histoire littéraire », dans Henri Béhar et Roger Fayolle (dir.), *L'Histoire littéraire aujourd'hui*, Paris, A. Colin, 1990, p. 162-175, qui conclut : « L'histoire sociale n'est certes pas toute l'histoire, mais c'est sur son terrain qu'ont été

« Le littéraire » a contribué à donner – ou à redonner – à la littérature une place noble dans les humanités, qui ne coïncide pas uniquement avec le loisir de l'honnête homme une fois retiré du monde – à supposer que l'*otium cum litteriis* ait jamais séparé le texte de la société, et la littérature du monde²⁹. Cependant, le champ d'études ouvert par cette approche est très vaste : et de la littérature, ce sont aussi bien les formes du texte, stylistiques ou rhétoriques, que ses conditions d'existence, de production ou de réception, qui sont susceptibles d'être étudiées³⁰. Partant, le miroir historiographique qu'on a voulu tendre ici à la littérature médiévale doit préciser son reflet. Expériences « critiques » : l'étude a porté sur le geste critique, l'un de ceux qui saisit la littérature et qui lui donne forme et sens en pratiquant une lecture. L'approche a donc été celle de la, ou des lectures qui font de chaque texte un objet offert sous un certain jour par un lecteur à ses semblables³¹. Historiographie critique, ou historiographie de la critique : l'objet étudié n'est pas seulement la littérature, ni comme document ni comme texte ; c'est plutôt, ensemble, l'objet littéraire constitué par un sujet critique et ce sujet lui-même qui ont été soumis à l'analyse.

HISTORIOGRAPHIE ET TEXTES LITTÉRAIRES MÉDIÉVAUX

Le colloque s'est donc proposé d'analyser les jugements portés sur divers objets littéraires médiévaux, en tant qu'ils ont pu en façonner la perception, voire l'existence, pour l'histoire littéraire. L'impulsion première de la réflexion a été donnée par l'effet le plus fréquent des gestes critiques passés sur les œuvres littéraires médiévales : à des degrés et selon des stratégies divers, ces gestes ont le plus souvent conduit ces œuvres à une étude limitée, voire à l'oubli. Bien connue, l'attitude d'un Voltaire face au Moyen Âge a ainsi le mérite de la clarté : s'il en évoque par exemple le théâtre, c'est au détour d'une comparaison dirimante, conduisant à ne pas s'y attarder. Lors d'une séance de l'Académie, il condamne

conçues, ces dernières années, les approches historiques renouvelées de la spécificité des productions littéraires ».

- 29 Voir Jérôme Ferrari, *Le Sermon sur la chute de Rome* (Arles, Actes Sud, 2012), où le texte de Saint-Augustin ourdit de *profundis* la trame des « illusions perdues » de deux jeunes gens d'aujourd'hui.
- 30 Voir Alain Viala, *Lettre à Rousseau sur l'intérêt littéraire*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2005 : « Vous voyez qu'en observant ainsi sur quoi les œuvres ont fait porter l'intérêt [...] et comment, et pour qui, et avec qui cela a marché et avec qui échoué, [...] l'histoire du littéraire ouvre sur l'histoire culturelle et l'histoire des idées fondée sur les pratiques » (p. 86). Sur la difficulté à penser les liens de l'histoire et de la littérature, sans sacrifier ni l'étude des textes ni leur inscription dans l'histoire sociale, voir Judith Lyon-Caen et Dinah Ribard, *L'Historien et la littérature*, Paris, La Découverte, 2010.
- 31 Nous n'aborderons pas le geste critique comme lecture individuelle (voir concernant cette approche les travaux de Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011), mais comme lecture destinée à informer ou convaincre un public, savant ou moins savant.

en 1776 « les facéties infâmes » et les « divertissements grossiers » des jeux de la Passion, pour leur préférer, quoique avec distance, le théâtre de Shakespeare qui leur était contemporain, et sur lequel porte le cœur de son discours³². À l'inverse, comment comprendre que Chateaubriand cite avec enthousiasme le *Roman de Rou* de Wace en 1834, dans la première édition des *Mémoires d'outre-tombe*, sinon parce que l'œuvre, publiée par les bons soins de l'érudit Pluquet en 1827³³, a alors été applaudie par un public parisien que la « merveilleuse histoire » de Bretagne a su séduire ? Mais l'engouement passe, et avec lui l'encensement du *Rou* : Chateaubriand a jugé bon de supprimer de l'édition de 1845 le paragraphe consacré à Wace³⁴. Surtout, l'Académie, dont le rôle est de décerner à la littérature ses « prix », a le plus souvent accordé aux textes médiévaux une récompense pour le moins limitée. Après celle de Voltaire, on rappellera la position d'un académicien du xvii^e siècle, en apparence seulement plus ambiguë. Dans *De la lecture des vieux romans*, Jean Chapelain se met en scène, dialoguant avec Gilles Ménage et Jean-François Sarasin, qui méprisent ouvertement les textes médiévaux. Chapelain, lui, défend avec ardeur le *Lancelot propre*, comme un trésor pour la connaissance de la langue française et pour l'histoire des « mœurs gothiques », dont il va jusqu'à vanter la valeur morale. Enfin, il n'hésite pas à déclarer les invraisemblances du roman médiéval en prose « aussi plausible[s] pour la machine poétique que les divinités d'Homère »³⁵. Il n'en demeure pas moins que selon la définition normative d'une « écriture belle », dont l'institution qu'il représente établit la norme, l'académicien demeure intraitable :

L'auteur est barbare, qui a écrit durant la barbarie et pour des barbares seulement ; il ne s'est jamais douté de ce que c'était qu'un plan d'ouvrage, qu'une disposition légitime, qu'un juste rapport des parties, qu'un nœud subtil ni qu'un dénouement naturel. Il va tant que terre le porte ; il est toujours sur une même figure et chante toujours sur un même ton ; il est dur, raboteux, il est l'antipode des grâces [...]. Enfin, on peut dire qu'il est entièrement dépourvu d'esprit et qu'on ne saurait lire une seule page sans bâiller et sans avoir mal à la tête³⁶.

32 « Lettre de M. de Voltaire à Messieurs de l'Académie Française. Lue dans cette Académie, à la solennité de la Saint-Louis, le 25 Auguste 1776 », dans *Œuvres complètes de Voltaire*, vol. 78/A, « Writings of 1776-1777 », Oxford, Voltaire Foundation, 2010, p. 23-53, spéc. p. 35-36. Pour une réhabilitation du regard que portent les Lumières sur le Moyen Âge, voir Véronique Signe, *Médiévisme et Lumières. Le Moyen Âge dans la « Bibliothèque universelle des romans »*, Oxford, Voltaire Foundation, 2013.

33 Voir François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, éd. Maurice Levaillant, Paris, Flammarion, 1982, t. I, 1^{re} partie, livre 2, p. 60.

34 *Ibid.*, 1^{re} partie, livre 3, p. 112-115.

35 Sur cet exemple, voir Emmanuelle Mortgat-Longuet, *Clio au Parnasse. Naissance de « l'histoire littéraire » française aux xv^e et xvii^e siècles*, Paris, Champion, 2006, not. p. 237-254.

36 *De la lecture des vieux romans*, éd. Jean-Pierre Cavaillé, Paris-Zanzibar, 1999, cit. p. 65-66.

Autrement dit, d'après ces trois critiques, et du XVII^e au XIX^e siècle, la littérature médiévale n'en est pas une, et ses textes n'ont de valeur qu'à la marge de normes esthétiques dont la pertinence laisse songeur, allant de la comparaison à l'effet de mode, sans oublier les catégories rhétoriques et antiques de l'*inventio*, de la *dispositio* ou de la *variatio*, utilisées pour évaluer un texte composé des siècles plus tard, et adossées à l'insaisissable « esprit »... Face à ces écarts de tous ordres, la boutade d'Anatole France, académicien lui aussi, aurait peut-être suffi :

Les vieillards tiennent beaucoup trop à leurs idées. C'est pourquoi les naturels des îles Fidji tuent leurs parents quand ils sont vieux. Ils facilitent ainsi l'évolution, tandis que nous en retardons la marche en faisant des académies³⁷.

Le colloque a plutôt choisi d'examiner comment ces jugements se sont construits, en étudiant au fil des époques la façon dont les critiques ont remis ou retiré des « prix » aux œuvres littéraires médiévales.

15

POINTS DE MÉTHODE

Pour finir, trois remarques concernant les options méthodologiques retenues.

D'abord, par analogie avec « l'analyse à la loupe de phénomènes circonscrits³⁸ » de la *microstoria*, il a été suggéré aux participants de choisir des objets médiévaux limités – à une page, à un ouvrage, à un personnage ou à un mouvement spécifique – et d'en retracer l'histoire, à la façon d'une « biographie » qui soit à la fois celle du texte et celle des critiques qui s'y étaient livrés avant eux. Ainsi, chacun a passé en revue des travaux qui souvent précédaient les siens, sur un objet dont il est à son tour le spécialiste, et ce, afin de mettre au jour une vision critique d'ensemble sur cet objet, des origines à aujourd'hui.

Ensuite, l'objectif du colloque a été poursuivi dans « l'in-discipline³⁹ », ou décloisonnement des méthodes et des champs disciplinaires, qui accompagne souvent l'historiographie.

37 *Le Jardin d'Épicure*, éd. revue et corrigée par l'auteur, Paris, Calmann-Lévy, 1924, p. 116.

38 Carlo Ginzburg et Carlo Poni, « La micro-histoire », *Le Débat*, 17, dir. Pierre Nora, déc. 1981, p. 133-136, cit. p. 133.

39 Cette notion est revendiquée entre autres par l'Institut InDisciplinAire, créé en 2009 à Grenoble par des historiens de l'art ; voir Viviane Huys et Denis Vernant (dir.), *L'Indisciplinaire de l'art*, Paris, PUF, 2012. Mais la critique du cloisonnement disciplinaire n'est pas neuve, elle a accompagné la naissance de la sociologie : « Il faut que toutes les [...] disciplines particulières soient rapprochées, mises en contact, afin qu'on puisse apercevoir quelles sont celles qui peuvent utilement rester distinctes. On peut donc s'attendre à ce que la sociologie détermine une redistribution nouvelle, plus méthodique, des phénomènes dont s'occupent ces diverses études ; et ce n'est pas un des moindres services qu'elle est destinée à rendre. Car rien n'est plus contraire aux progrès de la science qu'une mauvaise classification des problèmes qu'elle traite » (Émile Durkheim, *L'Année sociologique*, « Préface » au n°2, 1897). Relayée par celle de ses élèves, entre autres Lucien Febvre et Marc Bloch, la pensée de

Enfin, entre le Panthéon et le salon des refusés, se proposait-on d'atteindre une « vérité » de l'objet littéraire médiéval et une constance de sa valeur, qu'il se serait agi de dégager de sa gangue critique, fautive et passée ? « Expériences critiques » : on a voulu au contraire souligner, avec la pluralité des démarches critiques envisagées, le lot de surprises, d'errances, mais aussi de créations qui accompagnent cette pluralité. Interroger les gestes critiques, et étudier les pouvoirs qu'ils ont exercés et qu'ils exercent encore sur les objets littéraires médiévaux, c'est alors s'éloigner du « *linguistic turn* » et de ses conclusions postmodernes, selon lesquelles écriture passée et écriture du passé se rejoignent, dans une fiction où l'inscription initiale des objets dans l'espace et dans le temps est relativisée, voire perdue. Est-ce pour autant prôner une « vérité » des objets littéraires anciens, que l'approche historiographique ici entreprise se donnerait pour but de reconstituer⁴⁰ ? Ce serait ignorer l'événement toujours singulier qu'est la rencontre d'un lecteur avec son texte, d'une œuvre avec son public, à un moment et dans un contexte donnés. Aussi, l'examen historiographique des objets littéraires médiévaux est à son tour l'engagement d'un nouveau sujet critique. Cherchant à favoriser le « partage du sensible⁴¹ » et, en l'occurrence, celui des objets médiévaux avec la société d'aujourd'hui, ce sujet ne saurait méconnaître les limites, conscientes ou inconscientes, de sa propre démarche et de ses propres résultats. C'est donc sous le signe de la célèbre beauté proustienne du contresens⁴², qui, loin de donner de l'objet littéraire une représentation figée, prend le risque de le faire exister dans des jugements renouvelés, qu'on a souhaité placer cette rencontre.

PRÉSENTATION DES ARTICLES

Les articles issus des communications présentées à Nantes ont été réunis en deux temps, le premier théorique, l'autre pratique.

Durkheim est l'une des origines de l'école des *Annales*. Pour une autre application récente de cette critique, voir Claire Clivaz, *L'Ange et la sueur de sang* (*Luc*, XXII, 43-44), ou comment on pourrait bien encore écrire l'histoire, Louvain, Peeters, coll. « Biblical Tools and Studies », 2010, qui propose une exégèse de l'image biblique de la sueur de sang au carrefour de l'histoire, de la linguistique et de la critique textuelle.

40 Au sujet de ce débat entre les partisans du « *linguistic turn* » (représenté entre autres par Hayden White) et ses critiques, de Roger Chartier à Carlo Ginzburg ou Pierre Bourdieu, voir Nicolas Offenstadt, *L'Historiographie*, *op. cit.*, spéc. p. 57-60.

41 Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

42 « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Sous chaque mot chacun de nous met son sens ou du moins son image qui est souvent un contresens. Mais dans les beaux livres, tous les contresens qu'on fait sont beaux » (Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954, p. 361).

Dans la partie théorique, sont d'abord étudiées des catégories : la philologie ou le réalisme, utilisées par les critiques pour décrire, évaluer et restituer (ou interpréter) des objets littéraires médiévaux au fil d'une histoire idéologique mouvementée ; sont ensuite soumises à l'examen les notions formelles du motif, de la doctrine poétique, et du genre ; enfin, c'est la notion même d'histoire littéraire qui est passée au crible, avec celle du couple formé par « l'homme et l'œuvre ».

À tout seigneur, tout honneur : ce volume historiographique s'ouvre par une évocation du débat de la *New Philology*, lancé en 1989 avec la publication par Bernard Cerquiglini d'*Éloge de la variante* – débat devenu querelle, et dont l'acrimonie a pu rappeler celle du *Roman de la Rose*. Après en avoir retracé les phases principales, en Europe et aux États-Unis, Patrick Moran a choisi pour point d'application de ce débat les éditions du *Robert de Boron* établies par Richard O'Gorman puis par Bernard Cerquiglini. Or, cette querelle entre médiévistes contemporains est loin d'opposer clairement une lecture « ancienne » à une lecture « moderne » du *Robert de Boron*. Patrick Moran montre au contraire que l'idéologie oppose ici le linguiste à l'éditeur et l'éditeur au commentateur, dont les stratégies épistémologiques respectives ont peine à communiquer ; et que les objets qu'ils ont réalisés sont finalement distincts, l'un établissant une édition du texte avec *stemma* à destination des médiévistes, et l'autre, une version du texte médiéval dont l'inventivité syntaxique et symbolique est mise en valeur pour le grand public. D'une certaine façon, l'objet convergent demeure à inventer et, avec lui, le sujet critique, à la fois philologue et herméneute du texte ancien – objet qui bénéficie des paramètres maîtrisés par les seuls spécialistes (la connaissance approfondie des sources et du fonctionnement du texte médiéval, de la création à la copie) et qui montre l'utilité de ces paramètres pour une lecture du texte et de ses enjeux.

De l'idéologie comme appréciation des formes données par la littérature à la société : la réflexion de Philippe Haugeard porte sur la catégorie esthétique du réalisme, dans un roman souvent considéré comme l'un de ses points d'attache les plus significatifs au XIII^e siècle, le *Roman de la Rose de Guillaume de Dole* par Jean Renart. Cette catégorie est appliquée au roman médiéval pour en dessiner les contours, dans une lecture téléologique du genre romanesque, qui doit conduire de la magie des premiers romans en vers à la description de la société, par le biais de l'illusion référentielle. En regroupant les lectures successives de ce texte, de Chênerie à Baldwin et Köhler, Philippe Haugeard met en évidence moins l'adéquation au réel de cette construction fictionnelle que son usage, qui met à distance et tourne en dérision les idéaux de la société courtoise. Il propose alors une autre grille interprétative de cette démarche

distanciée : dans une pensée de la largesse et de la prouesse, apanages de la classe aristocratique, le roman exhibe comme un *habitus* le comportement invraisemblable de Guillaume, un petit chevalier qui joue à l'aristocrate – dont il n'a en réalité ni l'identité ni les moyens – lors du tournoi de Saint-Trond. Philippe Haugeard redonne ainsi une forme de réalisme à la *Rose de Dole* ; mais il en redéfinit les paramètres et l'horizon d'attente, le roman déconstruisant l'idéologie aristocratique, pour un public clérical ou bourgeois. Si les approches idéologiques s'avèrent aussi riches que risquées s'agissant de définir et d'apprécier les objets littéraires médiévaux, quelle est la validité de critères formels tels que les notions de motif, de style, ou de genre ?

Face au « matériel roulant » des motifs ou des stéréotypes composant la littérature médiévale, Jean-Jacques Vincensini interroge la pertinence des index des médiévistes, des listes des folkloristes et des études historiques dans leur ensemble : ces approches les recensent, mais n'éclairent ni leur fonctionnement ni leurs enjeux. Prenant pour exemple, dans *L'Escoufle* de Jean Renart, le motif dit de « l'oiseau voleur », il en restitue la valeur culturelle et anthropologique au moyen de critères sémantiques et narratologiques qui en soulignent la puissance organisatrice, sans pour autant occulter la violence pulsionnelle qui fait sa beauté propre : de « voleur », l'oiseau devient « séparateur », puis opérateur de la réunion des amants, au prix de son sacrifice sanglant et sauvage.

Du motif à l'œuvre, la composition des textes médiévaux a-t-elle été gouvernée par des principes théoriques ? Spécialiste des arts poétiques, Ludmilla Evdokimova rappelle d'abord la préférence de Paul Zumthor pour la notion de registre, haut ou bas, et son refus du style, défini comme le rapport d'un sujet à la langue ; puis le contresens, issu d'Edmond Faral, portant sur les notions d'*ornatus difficilis* et *facilis*, souvent comprises comme l'indication de types de versification alors qu'elles désignent dans les arts poétiques médiolatins de simples figures de rhétorique. À partir de la poésie de Machaut, Ludmilla Evdokimova met au jour un autre couple de notions prescriptives : la « matière », qui désigne le sujet retenu, joyeux ou triste, et la « manière », ton du poème, mais aussi façon de lui donner forme dans la langue. Des poèmes au *Prologue*, ce couple revêt une valeur éthique : à la « matière » joyeuse doit répondre la « manière » formelle la plus complexe et aboutie, une « manière » plus fruste convenant aux sujets tristes ou mélancoliques. De l'Italie à la France, c'est alors la « *manera* » qui illustre le mieux la doctrine des styles médiévaux.

Jelle Koopmans, de son côté, soumet à l'examen une catégorie générique : l'épopée, pour désigner le corpus des chansons de geste, notamment tardives. À partir d'une enquête historique consacrée au sens des expressions « chanter/ chanteur de geste » et « chanter en place » dans des documents d'archives variés, il propose de déplacer le regard des contenus vers les formes et surtout vers la

pratique ; car c'est la performance, rythmée entre autres par l'exécution des laisses mono-asonnées, qui a constitué le mode de diffusion et de réception le plus probable des chansons de geste. Jelle Koopmans met donc à mal la pertinence d'une définition de l'épopée par les seules thématiques dites « épiques » – la guerre, l'héroïsme, et leur dimension politique ou idéologique. Sans invalider ces lectures, c'est la variété de leurs performances qui pourrait retenir en premier lieu l'attention de la critique, et mettre en question la validité des frontières génériques traditionnellement posées entre chanson de geste et théâtre.

Enfin, comment intégrer le donné biographique des auteurs à la compréhension de leur œuvre ? Trois essais traitent par l'exemple cette question, essentielle à l'établissement d'une relation harmonieuse entre littérature et histoire, enjeu de l'approche historiographique. Étudiant la formation, les milieux et les pratiques de chacun des auteurs, ils montrent l'importance décisive de l'élucidation des données subjectives pour la compréhension d'une œuvre, au plan des circonstances de sa création.

Vladimir Agrigoroaei a étudié l'œuvre de Philippe de Thaon en mêlant approche philologique et mise en contexte historique. Il replace d'abord la production de Philippe dans son cadre géographique et politique : la monarchie anglo-normande. Mais, en précisant les dates de composition du *Comput*, il remet en question l'idée d'une commande royale qui aurait gouverné l'œuvre de Philippe, lui donnant avec le succès une inflexion avant tout politique, soumise aux désirs de ses divers commanditaires. Postérieures à la composition du texte, ces commandes n'ont pu en dénaturer l'objectif, scientifique, que s'est avant tout fixé l'auteur d'un comput, instrument utile pour scander les grands moments de la liturgie. Ensuite, les sources de Philippe de Thaon sont soigneusement étudiées, moins pour leur contenu que selon le rapport que cet auteur entretient avec elles, et qui le conduit à les traduire, mais aussi à les adapter dans le reste de son œuvre. Accomplissant alors un geste critique de *compilator*, il devient *coadunator*, ou inventeur, qui fait œuvre nouvelle à partir de ses sources ; et la démonstration est faite de l'importance d'un sujet, dont l'éducation a aiguisé le regard et modelé le choix des thèmes puis de leurs contenus.

L'attention portée à la recontextualisation des œuvres s'appuie tout naturellement sur la philologie et la codicologie, appelées à mettre en lumière l'influence d'un copiste sur l'interprétation que l'on retient d'un texte : Anne Rochebouet, en marge des débats éditoriaux, s'attache à déceler les traces de la lecture subjective de Guiot en prenant l'exemple d'un épisode du *Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes. Cette microlecture, par l'examen comparatif des variantes attestées dans toute la tradition manuscrite, incite à la prudence s'agissant d'appréhender l'*intentio auctoris* dans le manuscrit BnF, fr. 794, volontiers considéré comme une anthologie d'auteur.

Mais c'est surtout dans le Grand Chant courtois que s'exerce la tentation de faire se rejoindre le *moi* de l'auteur et le *je* du texte : les chansons du trouvère Gace Brulé, dont on ne sait rien, livrent peut-être des renseignements au sujet de leur auteur, mais doit-on les prendre pour autant de confidences autobiographiques (suivant, entre autres, les hypothèses de Petersen Dyggve)? Inversement, de Thibaut de Champagne, dont on connaît tant, la critique a voulu décrypter les poèmes en leur appliquant des données historiques. Marie-Geneviève Grossel invite à réévaluer la dimension autoréflexive de cette poésie : au lieu de références extrinsèques, les marques personnelles renvoient à l'univers du poème, à une figure rhétorique qui avait plus d'importance que l'autoportrait d'un contemporain.

20

De la théorie aux expériences, la partie consacrée aux études de cas réunit des essais consacrés à l'histoire critique de deux parangons de la littérature médiévale : le roman arthurien, et la lyrique amoureuse.

À partir d'une analyse des cycles en prose du Graal et du *Perlesvaus*, Hélène Bouget s'interroge sur la pertinence générique de l'expression « matière de Bretagne » pour désigner ces romans comme un ensemble. En confrontant les lectures récentes (Gingras, Trachsler) et les approches celtiques (dé)passées, de Marx à Loomis, elle montre que la notion de « matière », notamment « bretonne », est un hapax, issu d'un classement proposé par le seul Jean Bodel dans le prologue de la *Chanson des Saisnes*. Elle met alors en question l'existence même d'un lien entre roman en prose arthurien et matière bretonne. Les cycles du *Lancelot* et du *Tristan* affirment au plan des thèmes et des personnages une continuité avec les romans arthuriens du XII^e siècle ; mais ils s'en démarquent en revendiquant des sources livresques et non orales, les procédés d'écriture et d'amplification de ces sources constituant alors leur objectif principal. Mais tandis que dans les cycles du Graal, l'origine divine le dispute à des épisodes de merveilleux profane, au point que la « matière de Palestine » vient se substituer pour certains (Valette) à la « matière de Bretagne », le merveilleux chrétien est retravaillé de façon métaphorique et hallucinée dans le *Perlesvaus*, qui se prive par ailleurs des principaux aspects thématiques de la « matière » en prose – quête du Graal, amours de Lancelot et Guenièvre, et chute du monde arthurien. Hélène Bouget invite donc à préférer la mise au jour de la cohérence esthétique de chaque roman en prose du XIII^e siècle à la quête, finalement dépourvue de fondement scientifique, de ses éventuelles sources bretonnes ou celtiques.

Consacrée à la « fausse Guenièvre », la microlecture de Nathalie Koble choisit le format de l'épisode. Sur le modèle heuristique de l'enquête policière, elle réunit les pièces du dossier constitué depuis le début du XX^e siècle : s'y affrontent deux versions manuscrites, l'une courte, l'autre longue, dont a été discutée

l'antériorité respective, selon une pensée du cycle romanesque conçu comme un tout, qui inclurait d'emblée ou non cet épisode singulier. Nathalie Koble met en évidence le fonctionnement poétique propre à la version brève de la « fausse Guenièvre », une réécriture du mythe tristanien, qui ménage au sein du cycle un suspens né du prétendu amour pulsionnel d'Arthur, lequel préfigure la mort d'amour de Galehaut : c'est donc comme une « fin de saison », suspensive et émotionnelle, qu'elle suggère de lire cet épisode, sans lien avec l'ensemble des aventures du héros éponyme du *Lancelot Graal*. L'épisode peut donc avoir été conçu et reçu de façon autonome ; et la coexistence dans le temps et dans les témoins manuscrits de ses versions reflète bien cette souplesse, ainsi que la rivalité entre *escrivains*, chacun cherchant une légitimité dans l'intégration réussie de son *storyboard* à l'architecture globale du cycle. Nathalie Koble interroge donc les présupposés de ces choix critiques comme différentes façons d'« aimer » le texte médiéval : doit-on respecter et retrouver en lui l'idéal d'une forme première et intangible, ou prêter attention à ses transformations, comme à l'un des modes possibles de sa création et de sa diffusion ?

Dans l'immense champ de la matière arthurienne, il convient de réserver une place spécifique aux romans en prose des XIV^e et XV^e siècles, dont la réception a connu des fluctuations. Ils ont été d'abord largement diffusés par les premiers libraires-imprimeurs du XVI^e siècle, puis dans les livrets de colportage et la Bibliothèque universelle des romans. Christine Ferlampin-Acher s'interroge sur les facteurs de ce succès, sans doute en partie favorisé par l'homonymie des titres qui a pu brouiller l'identification de certaines œuvres (quel Lancelot, quel Tristan ?), même s'il est indéniable que *Perceforest*, *Artus* et *Ysaïe* l'emportent sur les autres. Mais cet intérêt littéraire, philologique, historique – voire folklorique – s'amenuise au moment où la médiévistique commence à s'affirmer et, avec elle (notamment chez Paulin Paris), l'attention portée sur la question des origines, à laquelle ne peuvent guère répondre ces textes ressentis comme « tardifs » : les années 1850-1950 relèguent ces proses arthuriennes dans le « salon des refusés ». Enfin une période de redécouverte s'ouvre à partir de 1950, consolidée par de nouvelles éditions critiques et enrichie d'un débat (Szkilnik, Taylor, Ferlampin) autour de la notion de corpus attachée à ces romans, tant au regard de leur cohérence que de leur datation. Ainsi, l'historiographie de la critique se révèle tout particulièrement mouvementée quand elle interroge des œuvres composées à une époque charnière, entre Moyen Âge et Renaissance.

Autre champ majeur de la littérature médiévale : la lyrique, et les nombreuses « histoires » qu'elle a suscitées dans la critique. D'abord, Michèle Gally soumet à l'examen sa désignation même par l'expression « amour courtois ». De Gaston Paris, qui identifiait l'apparition de l'amour courtois à sa formulation romanesque, portée par le Lancelot du *Chevalier à la Charrette*, à Erich Köhler

qui, du roman à la lyrique, considère cet amour asymétrique comme une reformulation des rapports de pouvoir féodaux, comment saisir et déjouer les invitations et les apories de l'expression ? Michèle Gally souligne les distinctions artificiellement établies entre énoncé et énonciation, entre roman et lyrique, par une critique pourtant désireuse de relier les formes littéraires de l'amour à leur première manifestation littéraire : la *fin'amors* des troubadours. Mais, d'amour parfait en passion de cour, l'amour courtois désigne-t-il une réalité des mœurs curiales et son progrès, ou bien une réflexion abstraite consacrée à la naissance et aux cristallisations de ce « sentiment universel » ? Rappelant de ces versions romanesques et lyriques de l'amour la dimension suspensive et interrompue, Michèle Gally les rapproche de l'amour du mystique ou du mélancolique, également suspendus et fracturés. Face au texte littéraire, seule demeure donc possible l'analyse des conditions d'énonciation de l'amour ; et c'est la notion d'*impetus*, de l'élan du désir, dont la langue poétique veut saisir les commencements (Guiette, Agamben) qui fournit une raison commune à cet amour, « courtois », « fin », ou « chevaleresque ». Échappe donc la relation de cet amour à la réalité, voire la réalité de cet amour : mais le « fantasme critique » demeure, avec, à son actif, le désir, inlassable, de tenter la description et l'évaluation de textes littéraires par définition complexes et contradictoires.

Passant au crible la notion d'*amor de lohn* et ses liens avec Jaufré Rudel, Walter Meliga se concentre sur l'un des aspects les plus connus de ce fantasme, à partir de deux poèmes célèbres : *Lanquan li jorn son lonc en mai* et *Quan lo rius de la Fontana*. Il propose d'abord une synthèse de leurs interprétations selon les écoles critiques biographique ou allégorique, qui cherchaient dans la dame aimée Aliénor ou la comtesse de Tripoli, et lisaient l'appel du lointain comme une métaphore de la croisade. Critique, après Gaston Paris, Walter Meliga relativise ces éclairages, issus d'une lecture sans recul de la *vida*, pour restituer à cette portion du texte une densité et un fonctionnement propres. Surtout, dans le sillage de Léo Spitzer, qui, avec le « paradoxe amoureux », a offert à la poésie rudélienne un sens aux confluences des approches et des méthodes, Walter Meliga réfléchit à chacun des deux poèmes dans l'ensemble du chansonnier, et à la production rudélienne, dans sa relation aux usages de la communauté des troubadours, Guillaume IX en tête. De Diez à aujourd'hui, les questions soulevées par les deux poèmes ne changent donc guère ; mais Walter Meliga donne à la croisade ou à l'identité du poète et des figures qui l'entourent, personnages ou destinataires, une réponse dans une pratique philologique qui situe avec rigueur et finesse chaque poème dans la langue et dans l'espace, pour en saisir les conditions de production et de réception.

Toutefois, la thématique amoureuse ne suffit pas toujours à pérenniser l'amour des lettres. Témoignant du soupçon attaché à certaines productions du

Moyen Âge tardif, la défaveur dont ont souffert les poésies de Froissart, entre le xvii^e et le xix^e siècle, contraste non seulement avec le succès rencontré par ses Chroniques mais aussi avec la renommée dont jouissait le poète auprès de ses contemporains, et celle qu'il a reconquise auprès de la critique actuelle. Patricia Victorin montre comment les Dits poétiques de Froissart ont suscité une lecture biographique et romancée (inaugurée par La Curne de Sainte-Palaye, reprise par Gaston Bruno, Paulin Paris et Alfred Jeanroy, révisée par Buchon et Barante et amplifiée par Kervyn de Lettenhove), en accord avec la conception que se faisait le xix^e siècle romantique du poète médiéval. De plus, considéré par certains comme le représentant d'une époque qui ne serait pas poétique (Lanson, Le Clerc), Froissart souffre, comme Machaut, de la concurrence de Villon et, dans une moindre mesure, de Charles d'Orléans. Paradoxalement, c'est grâce à une « supercherie » littéraire, sur laquelle s'achève l'enquête de Patricia Victorin, que le poète disgracié suscite un regain d'intérêt, avant d'être réhabilité par la critique scientifique.

Élisabeth Gaucher-Rémond (université de Nantes)
& Véronique Dominguez-Guillaume (université d'Amiens)

PREMIÈRE PARTIE

Historiographie : théories et notions

Méthode et idéologie

NOUVELLES MÉTHODES POUR TEXTES ANCIENS :
LE JOSEPH DE ROBERT DE BORON
ET LA QUERELLE DE LA *NEW PHILOLOGY*

Patrick Moran
University of British Columbia (Vancouver, Canada)

Plus de vingt ans après son déroulement, il semble possible d'évoquer la querelle de la *New Philology* en des termes non plus polémiques, mais historiques – d'autant plus qu'elle fut un débat essentiellement nord-américain, même si elle trouve ses origines, ou du moins sa cristallisation, dans la publication, française, d'*Éloge de la variante* par Bernard Cerquiglini en janvier 1989¹.

Nul n'est prophète en son pays : si l'ouvrage de Cerquiglini a connu un impact polémique plus grand en Amérique du Nord qu'en France, c'est sans doute en raison d'un terreau universitaire fort différent. *Éloge de la variante* est dédié à la mémoire de Michel Foucault, et a été publié dans la collection « Des travaux » que celui-ci avait créée aux Éditions du Seuil. À cet égard, il s'agit bien d'un ouvrage post-structuraliste, notamment dans la manière dont il remet en cause la notion de stabilité textuelle, mais aussi en ce qu'il propose l'archéologie d'une discipline, la philologie, et de ses présupposés. En France, la publication d'*Éloge de la variante* me paraît symptomatique d'une décennie médiéviste ayant eu à cœur de remettre en question les postulats structuralistes des années 1960 et 1970 : à la même époque, *La Subjectivité littéraire* de Michel Zink refuse le formalisme en replaçant la référentialité au cœur de l'étude des textes, et *La Lettre et la voix* de Paul Zumthor récuse le postulat de l'existence même d'une « littérature » médiévale. Quant au discours plus strictement ecdotique que tient Cerquiglini, son accueil relativement paisible en France s'explique sans doute par le fait que depuis l'après-guerre les éditeurs français privilégient en majorité la méthode dite « du manuscrit de base », et qu'*Éloge de la variante* a maille à partir, surtout, avec le lachmannisme et le bédierisme originels.

En Amérique du Nord, le caractère post-structuraliste de l'ouvrage connaît une tout autre réception. Depuis dix ans l'école déconstructionniste de Yale,

1 Bernard Cerquiglini, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Des travaux », 1989.

l'engouement pour la *French Theory*, les théories herméneutiques de Stanley Fish ont profondément influencé et clivé les humanités, et le livre de Cerquiglini est reçu dans ce contexte comme un manifeste postmoderne, appelant à un *aggiornamento* généralisé des études médiévales. Très vite le champ de la médiévistique nord-américaine va devenir un champ de bataille entre les tenants d'une « nouvelle philologie », qui appellent de leurs vœux une *épistémè* neuve et un rapport aux textes débarrassé des vieilles lunes positivistes, et les défenseurs de l'« ancienne philologie », tenants d'une continuité scientifique et méthodologique centrée sur l'établissement des textes. La parution d'*Éloge de la variante* cristallise les tensions bien plus qu'elle ne les crée. Dès janvier 1990, un an tout juste après la parution du livre, la revue *Speculum* consacre un numéro spécial à la *New Philology*², qui constitue l'acte de naissance officiel de cette école : le délai est un peu court pour que l'on voie un lien de causalité stricte entre les deux parutions. Plus tôt encore, en 1988, Stephen G. Nichols avait déjà dirigé un numéro spécial de la *Romanic Review* intitulé « The Legitimacy of the Middle Ages »³ (« La légitimité du Moyen Âge »), numéro qui rassemblait les actes d'un colloque organisé en 1987 annonçant déjà bon nombre des orientations adoptées par les néo-philologues.

On le voit, le terrain était propice au débat concernant la *New Philology*, et si celui-ci a beaucoup tourné autour d'*Éloge de la variante* et a connu son point d'orgue au début des années 1990, il mobilise en réalité des oppositions de fond qui parcourent toute la décennie 1980, et qui outrepassent la seule philologie au sens restreint du terme. De manière significative, le volume collectif dirigé par Stephen Nichols, Marina et Kevin Brownlee en 1991 pour faire suite au numéro de *Speculum* de janvier 1990 s'intitule *The New Medievalism*⁴, formule bien plus englobante que celle de « *New Philology* ».

Néanmoins c'est cette dernière formulation qui est restée attachée au mouvement, et à juste titre sans doute, car la question du statut des textes est au fondement de ses préoccupations : qu'est-ce qu'un texte médiéval ? quelle est sa stabilité ? où réside le principe auctorial ? Un texte en particulier me semble intéressant pour éclairer la teneur du débat : le *Joseph* de Robert de Boron, pour au moins deux raisons ; d'abord, parce que la question de son statut a opposé deux représentants majeurs de la nouvelle et de l'ancienne philologie, Bernard Cerquiglini et Richard O'Gorman ; et, deuxièmement, parce que ces deux médiévistes ont chacun produit une édition de ce roman, ce qui permet de mesurer *de visu* l'application de leurs thèses.

2 *Speculum*, 65, 1990, p. 1-108.

3 *Romanic Review*, 79, 1988, p. 1-248.

4 Marina S. Brownlee, Kevin Brownlee et Stephen G. Nichols (dir.), *The New Medievalism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1991.

Le débat qui oppose Cerquiglini et O'Gorman illustre à quel point il serait réducteur de limiter la querelle de la *New Philology* à sa phase visible du début des années 1990. On le sait, le *Joseph* de Robert de Boron, bref roman rédigé vers 1200 et consacré aux origines christiques du Graal, innove sur plusieurs points : il inaugure le motif du Graal comme relique de la Passion ; il est le premier roman à se consacrer à Joseph d'Arimathie et à la translation du Graal d'Orient en Occident ; il marque la naissance de l'écriture cyclique, puisqu'il constitue la première partie de la trilogie *Joseph-Merlin-Perceval* ; et, surtout, il voit naître les débuts de la prose vernaculaire, puisque, originellement rédigé en octosyllabes à rimes plates, il est mis en prose peu après, sans qu'il soit possible de déterminer si cette opération est du fait de Robert lui-même ou d'un autre.

Au xx^e siècle, c'est d'abord William Nitze qui édite la version en vers, sous le titre *Estoire dou Graal*, en 1927⁵. La version en prose, éditée par William Roach dans un numéro de *Romance Philology*, ne paraît qu'en 1956⁶, et n'est pas une édition critique : Roach ne fait que transcrire le texte du manuscrit de Modène, alors que le *Joseph* en prose survit dans plus d'une quinzaine de témoins. La tradition manuscrite du *Joseph* en vers et en prose n'est pas simple. Le texte en vers ne survit que dans un seul manuscrit de la fin du xiii^e siècle, le BnF, fr. 20047 : la critique s'accorde pour dire que ce manuscrit R, d'une qualité assez médiocre, ne représente pas l'archétype de la version en vers mais en découle, indépendamment des manuscrits en prose. Quant au texte en prose, il survit dans dix-sept témoins, dont cinq sont des fragments ou des interpolations. De ces témoins, deux tout particulièrement ont retenu l'attention, parce qu'il s'agit des deux occurrences où le *Joseph* est suivi à la fois du *Merlin* et du *Perceval* : le BnF, NAF 4166 (le célèbre manuscrit Didot), daté de 1301, et le manuscrit E 39 de la Biblioteca Estense de Modène (seconde moitié du xiii^e siècle), édité par Roach.

Au début des années 1970 paraissent deux articles de Richard O'Gorman, dans *Romance Philology* et la *Revue d'histoire des textes*⁷, qui posent les bases d'une édition scientifique du *Joseph* en vers et en prose. Le débat qui va avoir lieu dans les années 1980-1990 entre Cerquiglini et O'Gorman repose principalement

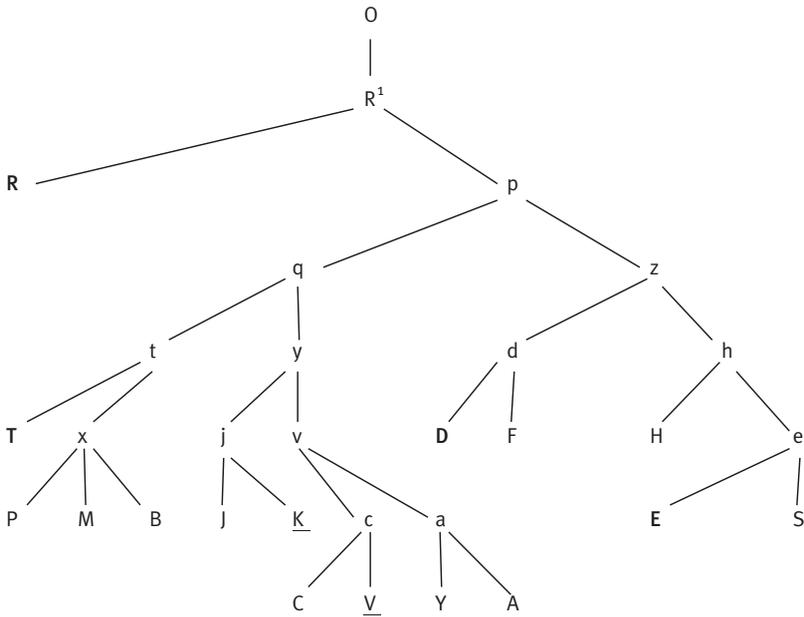
5 Robert de Boron, *Le Roman de l'Estoire dou Graal*, éd. William Nitze, Paris, H. Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1927.

6 William Roach, « The Modena Text of the Prose *Joseph d'Arimathie* », *Romance Philology*, 9, 1956, p. 1-30.

7 Richard O'Gorman, « The Prose Version of Robert de Boron's *Joseph d'Arimathie* », *Romance Philology*, 23, 1969-1970, p. 449-461 ; et « La tradition manuscrite du *Joseph d'Arimathie* en prose de Robert de Boron », *Revue d'histoire des textes*, 1, 1971, p. 145-181.

sur ces articles, notamment le second, dans lequel O’Gorman construit son *stemma*, que voici (avec ajout du vers)⁸ :

32



Je le commente très brièvement. O’Gorman confirme que le manuscrit du *Joseph* en vers ne représente pas le modèle de la mise en prose, mais qu’il dérive de cet archétype *R*¹, au même titre que la mise en prose. Quant aux témoins de la prose, ils se répartissent en deux grandes familles, *q* et *z*. O’Gorman se fonde sur des rapprochements avec *R* pour affirmer que la famille *q* est plus proche de l’original en prose ; la famille *z* en revanche, qui englobe les manuscrits Didot et Modène (*D* et *E*), est le résultat d’un remaniement légèrement abrégé. Le manuscrit *D* souffre de plus d’être le fruit d’un copiste négligent.

L’originalité d’O’Gorman est de réhabiliter la version en prose dans le cadre d’un regard global sur la tradition manuscrite du *Joseph*⁹. Les médiévistes antérieurs avaient tendance à minimiser, voire à ignorer l’existence de la prose, ne traitant que de la forme versifiée. Ce mépris est dommageable pour une entreprise d’édition de texte, explique O’Gorman, puisque le manuscrit *R* n’est qu’un piètre représentant du *Joseph* en vers : en réalité, le recours à la prose permettrait à l’éditeur de mieux retrouver l’archétype *R*¹ lorsque *R* s’en éloigne. Mais plus encore, la version en prose est un texte qui vaut pour lui-même, et mérite d’être édité en tant que tel. De fait, l’édition critique du *Joseph* que

8 *Ibid.*, p. 172.

9 Voir notamment l’article paru dans *Romance Philology*, p. 450-451.

fournira O’Gorman en 1995¹⁰ présentera de manière synoptique le vers et la prose, à statut égal.

Dans son livre paru en 1981, *La Parole médiévale*¹¹, qui contient déjà en germe bon nombre des propositions d’*Éloge de la variante*, Cerquiglini reprend le *stemma* d’O’Gorman pour le critiquer en profondeur. Les critiques de Cerquiglini ne visent pas, on s’en doute, à proposer un *stemma* concurrent : au contraire, elles sont le lieu où il peut exprimer le plus clairement les réserves qu’il éprouve envers l’attitude philologique traditionnelle, réserves qui constitueront ensuite le fondement de l’*Éloge* de 1989. La première partie de *La Parole médiévale*¹² traite de la représentation du discours dans le *Joseph* et vise à démontrer, dans la lignée des travaux de Jean Rychner sur la *Mort Artu*¹³, que la prose est un canevas aussi contraignant que le vers, et qu’elle invente ses propres codes et ses propres règles : il s’agit de mettre à bas l’idée que la prose serait un mode d’expression plus naturel, plus transparent, qui nous emmènerait au plus près de la langue parlée. Le propos est linguistique et stylistique, et non philologique ; toutefois l’étude croise fréquemment le chemin de la philologie, puisque Cerquiglini prend en compte des questions codicologiques comme l’agencement du texte sur le folio manuscrit ou le jeu des lettrines, et qu’il s’intéresse aux choix des scribes confrontés à telle ou telle difficulté de compréhension. Cet intérêt pour les questions philologiques est foncièrement critique : c’est l’approche linguistique même de Cerquiglini qui l’induit à porter un regard dubitatif sur les habitudes traditionnelles d’édition de texte. Pour citer ses mots :

La recherche de régularités stylistiques formelles en un domaine, telle la prose, habituellement attribué à une « nature » de la langue permet de faire progresser la compréhension de manuscrits jugés adultérés, en procédant à une archéologie de cette adultération, et ouvre la voie à leur édition. La démarche dont nous avons souhaité donner l’illustration ici peut donc se trouver en position de concurrence avec la philologie ordinaire¹⁴.

À la fin de la première partie, avant de quitter Robert de Boron pour d’autres sujets, Cerquiglini consacre donc huit pages à une première critique de la

10 Robert de Boron, *Joseph d’Arimathie. A Critical Edition of the Verse and Prose Versions*, éd. Richard O’Gorman, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1995.

11 Bernard Cerquiglini, *La Parole médiévale. Discours, syntaxe, texte*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.

12 *Ibid.*, p. 15-123 : « Première partie : Grammaires de l’inscription ».

13 Jean Rychner, *L’Articulation des phrases narratives dans la Mort Artu. Formes et structures de la prose française médiévale*, Genève, Droz, 1970.

14 Bernard Cerquiglini, *La Parole médiévale, op. cit.*, p. 116.

philologie traditionnelle, qui annonce celle de 1989¹⁵. L'analyse stématique menée par O'Gorman est l'objet principal de ses critiques – non pas, d'ailleurs, que Cerquiglini soit particulièrement opposé aux travaux d'O'Gorman en particulier, mais parce qu'il représente à ses yeux les travers typiques de sa pratique. Il faudrait citer les huit pages en entier, tant elles résument de manière anticipée ce que sera le propos d'*Éloge de la variante*; je me contenterai d'en reproduire un paragraphe significatif :

Disposant de matériaux qu'il considère comme usés et douteux, le philologue rêve de retrouver l'instant primordial où la voix de l'auteur s'est liée à la main du premier scribe. On peut certainement mettre en cause une telle recherche en ce qui concerne les textes français du Moyen Âge. Les méthodes philologiques, mises au point pour les textes grecs et latins dont les copistes, fort scrupuleux, ne sont coupables que d'erreurs involontaires, s'appliquent mal aux textes de langue vulgaire que les scribes manipulent librement. Cette liberté, de plus, montre que la quête d'une origine ne correspond guère au fonctionnement de cette littérature dont le principe est la mouvance. Le scribe est toujours peu ou prou un remanieur et sa copie, une version. Digne d'intérêt en lui-même et par le réseau dont il participe, chaque manuscrit traduit la réception d'une version précédente par une esthétique, un type stylistique, un genre. Ces réserves d'ordre général deviennent à tout le moins une divergence sérieuse dans le cas des textes qui nous occupent¹⁶.

Le terme de « mouvance » emprunté à Paul Zumthor sera remplacé en 1989 par celui de « variance », mais les griefs contre l'attitude philologique traditionnelle sont déjà en place. Alors que Cerquiglini voit dans les témoins du *Joseph* en prose autant de solutions apportées à la question de la mise en prose d'un original en vers, O'Gorman réduit le foisonnement de ces versions en familles hiérarchisées, l'une bonne et l'autre mauvaise, ou moins bonne; surtout, O'Gorman ne parle pas de mises en prose au pluriel, mais d'une mise en prose, symbolisée par la lettre *p*, l'archétype perdu qu'il s'agit de retrouver au plus près possible. Rien n'oblige pourtant, remarque Cerquiglini, à considérer que la quinzaine de témoins de la prose remontent à un archétype unique :

Rien, sinon l'activité philologique même. Si l'on veut pouvoir classer ces quinze manuscrits en fonction de leurs fautes ou de leurs leçons communes, il est nécessaire de supposer leur dérivation à partir d'un texte premier, point unique d'où l'on construira en arborescence le schéma probable de leur filiation. Pensée de l'origine, pensée généalogique, pensée patriarcale : les manuscrits

¹⁵ *Ibid.*, p. 116-123.

¹⁶ *Ibid.*, p. 117.

se regroupent en une famille, d'où sont bannis inceste et mésalliance, et sans laquelle il n'est point de philologie¹⁷.

Ce regard hiérarchisant amène O'Gorman à valoriser les exemplaires en prose les plus proches du vers, puisqu'ils sont les plus proches de l'archétype : ainsi le manuscrit de Tours (*T*) est considéré le meilleur, parce qu'il est le plus comparable à *R*. Une telle attitude est absurde aux yeux de Cerquiglini, pour au moins deux raisons. D'abord, parce qu'elle révèle selon lui que le *stemma* d'O'Gorman est en réalité le suivant : *R* est traité comme l'archétype en vers de la mise en prose. O'Gorman, tout en reconnaissant explicitement que *R* découle de *R'* au même titre que *P*, se comporte en fait comme si *R* était le *schibboleth* d'après lequel on devrait juger de la validité des témoins en prose. Deuxièmement, et surtout, la hiérarchisation établie par O'Gorman va complètement à l'encontre du propos de Cerquiglini tel qu'il est exposé dans la première partie de *La Parole médiévale*. Pour Cerquiglini, les manuscrits Didot ou Modène (*D* et *E*), dévalorisés par le *stemma* d'O'Gorman, sont justement les plus intéressants, puisque ce sont eux qui développent le plus le système de la prose (par exemple en gommant au maximum les interventions d'auteur), alors que *T*, très proche du vers, autonomise bien moins sa pratique d'écriture et s'apparente davantage à une expérience de dérimage.

La logique de la philologie conduit donc à favoriser le manuscrit le plus transparent, le plus proche d'un texte dérimé. [...] Nous ne pensons pourtant pas que M. Roach, qui a édité le manuscrit de Modène (*E*), se soit trompé ; *E* est certainement la plus représentative des versions *de prose* du *Joseph d'Arimathie*¹⁸.

En fait c'est toute la famille *z* qui est déconsidérée par O'Gorman, selon Cerquiglini : la visualisation stématique est à ce prix¹⁹. Au contraire, souligne Cerquiglini, chaque famille de manuscrits, et chaque manuscrit individuel, présente « la réponse de sa grammaire à un problème posé par un discours du vers, une solution ou un blocage²⁰ ». Il n'y a pas dégradation, mais variation et autonomisation du système de la prose ; et il n'est pas absurde de supposer qu'il y a eu non pas une, mais au moins deux, mises en prose de l'original en vers.

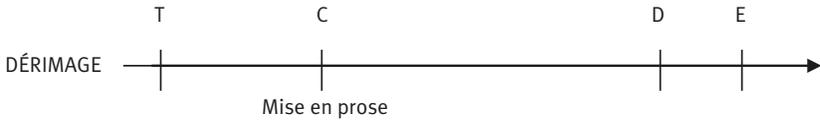
17 *Ibid.*, p. 117.

18 *Ibid.*, p. 121.

19 Richard O'Gorman, « La tradition manuscrite du *Joseph d'Arimathie* en prose de Robert de Boron », art. cit., p. 173 : « Il résulte du classement proposé plus haut que, des deux familles distinctes de manuscrits, il faut écarter d'emblée ceux qui s'apparentent à la famille *z*, parce qu'ils représentent le texte d'une version écourtée qui ne mérite qu'une confiance très limitée. »

20 Bernard Cerquiglini, *La Parole médiévale*, op. cit., p. 122.

À la visualisation stemmatique, Cerquiglini préfère une formulation vectorielle, où les manuscrits sont placés en fonction de leur degré d'autonomisation²¹ :



« On peut supposer dès lors que la prose du XIII^e siècle fut bien davantage fabriquée que copiée. Considérer la mise en prose comme une activité d'écriture continuelle est cohérent, et sans doute vraisemblable²². »

L'ÉDITEUR ET SON TRAVAIL

36

À cette critique, Richard O'Gorman ne répond pas dans l'immédiat – sans doute parce qu'elle manque de visibilité, et parce que le propos global de *La Parole médiévale* est fort éloigné de l'ecdotique traditionnelle. Ce n'est donc que dans le volume collectif dirigé par Keith Busby en 1993, *Towards a Synthesis? Essays on the New Philology*, qu'il reprend le débat, alors que la querelle de la *New Philology* est encore vive. Bernard Cerquiglini est alors mieux connu comme l'auteur d'*Éloge de la variante* que de *La Parole médiévale*, le numéro de janvier 1990 de *Speculum* est passé par là, et la réponse d'O'Gorman à Cerquiglini prend des allures de contre-manifeste. Le volume *Towards a Synthesis?* se présente comme une tentative de conciliation, et réunit aussi bien des tenants de l'ancienne philologie (Keith Busby, Rupert T. Pickens, Barbara Sargent) que des représentants de la nouvelle (Donald Maddox), mais en réalité il est plutôt orienté en faveur du premier groupe que du second. L'article d'O'Gorman ouvre le volume, dans une section intitulée « Two Responses to Cerquiglini », et a pour titre « The Philologist's Craft and the New Medievalism: Apropos of a Recent Book on Old French Syntax »²³. Le titre indique à quel point, derrière une mise au point sur les critiques contenues dans *La Parole médiévale*, se trouve une défense en règle de l'art, au sens d'*ars*, du philologue traditionnel.

De même que bon nombre des reproches de Cerquiglini envers O'Gorman se comprenaient comme ceux d'un linguiste envers un éditeur, de même les réponses d'O'Gorman à son critique sont celles d'un éditeur à un linguiste. O'Gorman persiste à dire que les manuscrits *D* et *E* sont sans grand intérêt ; il

²¹ *Ibid.*, p. 121.

²² *Ibid.*, p. 123.

²³ Richard O'Gorman, « The Philologist's Craft and the New Medievalism: Apropos of a Recent Book on Old French Syntax », dans Keith Busby (dir.), *Towards a Synthesis? Essays on the New Philology*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1993, p. 7-28.

remarque aussi qu'ils peuvent difficilement être considérés comme des solutions aux problèmes posés par la mise en prose de l'original en vers, parce qu'ils n'ont très vraisemblablement pas connu cet original. De fait, d'un point de vue stématique, *D* et *E* ne sont pas des mises en prose, mais simplement des copies d'une mise en prose *p*. O'Gorman montre aussi les limites de l'analyse syntaxique de Cerquiglini, qui repose davantage sur les éditions préexistantes du *Joseph* que directement sur les manuscrits : bien souvent Cerquiglini prend pour argent comptant la ponctuation des éditeurs antérieurs pour fonder ses remarques stylistiques, notamment en ce qui concerne les limites du discours direct, alors qu'une re-ponctuation mettrait à bas ces remarques.

Sur les questions plus générales soulevées par Cerquiglini, O'Gorman répond tout d'abord que l'approche syntaxique et l'approche philologique, loin de s'opposer, ont en réalité des objectifs très différents²⁴. Il reconnaît que la philologie traditionnelle se construit autour de l'idée d'un *Ur-text*, pour la bonne et simple raison que cet *Ur-text* existe : chronologiquement, il est indéniable qu'un exemplaire du *Joseph* a été produit le premier. Ensuite, qu'il ait existé une ou deux mises en prose ne change rien à l'affaire : l'une a bien dû venir la première²⁵. C'est ce biais chronologique qui constitue sans doute la différence fondamentale entre l'approche d'O'Gorman et celle de Cerquiglini, et peut-être plus largement entre la philologie traditionnelle et la nouvelle : pour O'Gorman il semble évident que l'éditeur doit s'efforcer de retrouver un texte aussi proche que possible du point de production, quelle que soit la méthode utilisée par ailleurs ; pour Cerquiglini, au contraire, les manuscrits proposent une topographie des solutions syntaxiques possibles, sans que l'antériorité soit un critère déterminant de valorisation.

En ce sens on assiste parfois à un dialogue de sourds entre les deux médiévistes. Cerquiglini accuse O'Gorman de dédaigner les manuscrits de la famille *z*, ce à quoi O'Gorman répond qu'il n'en est rien²⁶, et qu'il est bien conscient qu'ils ont une valeur intrinsèque ; seulement, l'édition de texte aspire à l'unicité et non à la dissémination, et une édition synoptique de tous les témoins serait une tâche bien vaine ; il faut donc bien discriminer, d'une manière ou d'une autre. Mais on comprend bien comment, pour Cerquiglini, cette discrimination est un dédain : de fait, dans l'édition publiée en 1995 par O'Gorman, les manuscrits de la famille *z* ne jouent qu'un rôle faible.

24 *Ibid.*, p. 23 : « *That the author's syntactic analysis has on occasion "crossed the path" of traditional philology in no way implies that the two lines of approach are at odds with one another—quite the contrary, our methods have totally different objectives.* »

25 *Ibid.*, p. 24.

26 *Ibid.*, p. 26.

Pour O'Gorman, on l'a dit, le philologue et le syntacticien n'ont pas les mêmes objectifs : on ne peut qu'adhérer à cette remarque. Mais au-delà, ont-ils le même objet ? Le texte du *Joseph*, qui semble être l'objet d'étude commun d'O'Gorman et de Cerquiglini, a en réalité une nature bien différente d'une analyse à l'autre. Pour O'Gorman, ce texte est dans une grande mesure distinct de ses témoins manuscrits : ceux-ci sont des vestiges plus ou moins modifiés, voire fautifs, d'un *Joseph* unique (ou double : vers et prose). Pour Cerquiglini en revanche, chaque manuscrit est un texte à valeur égale²⁷. Il n'est pas possible de dire que l'un a plus raison que l'autre : les deux positions ont une valeur heuristique certaine et reflètent chacune une certaine réalité de la littérature médiévale et de notre propre rapport à cette littérature.

38

Il y a là deux conceptions du texte et de son autorité qui sont incommensurables, et qui relèvent d'une vision globale de la littérature médiévale, qu'aucun débat sur des principes d'édition de texte ne pourrait résoudre²⁸. Mais la rupture entre néo- et paléo-philologues ne s'arrête pas là. Il suffit pour s'en convaincre de comparer les éditions du *Joseph* qu'ont données Bernard Cerquiglini et Richard O'Gorman, respectivement en 1981 et en 1995. L'édition de Cerquiglini²⁹ paraît dans une collection de poche grand public, 10/18, à peu près au même moment que *La Parole médiévale* ; elle reproduit le texte du manuscrit de Modène, c'est-à-dire l'ensemble de la trilogie attribuée à Robert de Boron et non le seul *Joseph*, et à partir d'un seul témoin ; enfin, elle est monolingue mais les termes difficiles sont suivis de traductions entre crochets ; un bref glossaire traduit certains mots. L'édition d'O'Gorman³⁰ paraît en revanche aux presses de l'Institut pontifical de Toronto, après un travail préparatoire qui remonte, on l'a vu, au début des années 1970 (pour sa face émergée). C'est une édition critique au sens plein du terme, avec tout l'apparat que cela implique, description des manuscrits, étude linguistique, protocoles d'édition, index des noms propres, glossaire double (un pour le vers, un pour la prose) : l'apparat occupe 280 pages

27 À ce sujet, voir mon article « Le texte médiéval existe-t-il ? Mouvence et identité textuelle dans les fictions du XIII^e siècle », dans Cécile Le Cornec, Anne Rochebouet et Anne Salamon (dir.), *Le Texte médiéval. De la variante à la recreation*, Paris, PUPS, 2012, p. 13-25.

28 Voir Hans Ulrich Gumbrecht, *The Powers of Philology. Dynamics of Textual Scholarship*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 2003 : « [...] the relationship between a neophilological and a Lachmann-style critical edition should be taken as one of incommensurability. They cannot compete with—and they should not be compared to—each other because they depend on incompatible heuristic premises, on the weak subject of New Philology and on the particularly strong author—and editor—subject implied by the tradition of critical editing » (p. 38).

29 Robert de Boron, *Le Roman du Graal*, éd. Bernard Cerquiglini, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1981.

30 Robert de Boron, *Joseph d'Armathie. A Critical Edition of the Verse and Prose Versions*, éd. cit.

alors que le texte en couvre 306. Le texte du vers et de la prose est présenté de manière synoptique, sur deux pages, avec les notes et variantes en bas de page.

Entre ces deux éditions, il y a certes une divergence de philosophie : le choix d'un seul manuscrit, celui de Modène, davantage représentatif du propre de la prose, s'explique chez Cerquiglini, pour qui tout reconstructionnisme est contraire au fonctionnement singulier de l'écriture médiévale ; en revanche l'interventionnisme d'O'Gorman, qui aspire à livrer une édition définitive du *Joseph*, prenant en compte toute sa tradition manuscrite, s'explique aussi par sa confiance dans le processus ecdotique traditionnel.

Mais au-delà de ces choix intellectuels, il y a aussi une différence de visée. L'édition Cerquiglini s'adresse au grand public, et commente assez peu sa propre démarche : il s'agit d'offrir au lecteur le texte de Robert de Boron, cette trilogie arthurienne jusque-là mal diffusée et donc mal appréciée. L'édition O'Gorman, elle, s'adresse au spécialiste, celui qui veut pouvoir consulter un texte avec le maximum d'informations disponibles pour comprendre la démarche d'édition, avec le plus grand nombre de variantes possible, qui donne un aperçu fiable de la tradition manuscrite, et les outils nécessaires pour aller regarder les manuscrits par lui-même. Pour le médiéviste qui inclurait le *Joseph* dans son corpus d'étude, le choix est vite fait : l'édition d'O'Gorman est la meilleure, et tant pis si elle n'inclut pas le *Merlin* et le *Perceval* ; pour cela, il y a les éditions d'Alexandre Micha et de William Roach.

Mais l'éditeur n'édite-t-il que pour les spécialistes ? Clairement non, dans le cas de Cerquiglini – et, de fait, l'édition O'Gorman est illisible pour le lecteur non-spécialiste. Celle de Cerquiglini, avec sa présentation familière (un livre de poche), ses aides lexicales et son péri-texte réduit, est un excellent outil pour entrer dans le texte du début du XIII^e siècle et pour le découvrir, non pas tel qu'un éditeur l'a reconstruit, mais tel qu'il a plus ou moins réellement existé, dans un manuscrit précis. Cerquiglini inclut même des conseils de lecture, comme celui de lire le texte à voix haute, comme au Moyen Âge, pour mieux s'approprier l'ancien français³¹.

L'édition Cerquiglini est d'autant plus intéressante qu'elle n'est pas représentative de l'approche informatique qui sera prônée dans *Éloge de la variante* : ce n'est ni une édition traditionnelle, ni une édition tenant compte de la variance grâce aux outils modernes, mais plutôt une sorte d'*hapax*, une façon différente d'offrir la littérature médiévale au grand public. Elle est d'ailleurs proposée par un médiéviste qui ne s'est jamais prétendu éditeur de textes, et peut-être est-ce là une caractéristique de la *New Philology* – caractéristique qui est présentée comme un défaut par ses adversaires : les néo-philologues sont

31 Robert de Boron, *Le Roman du Graal*, éd. cit., p. 14.

rarement des éditeurs³². Le propos d'*Éloge de la variante* devient plus clair lorsqu'il est remis dans le contexte de *La Parole médiévale*: la critique de la philologie par Cerquiglini prend naissance dans la fascination d'un linguiste pour l'inventivité grammaticale des copistes, et la variabilité apparemment infinie des solutions qu'ils peuvent trouver pour adapter les textes à leur idiome propre, que cet idiome soit régional, social, générique ou formel.

Dans une certaine mesure, le conflit entre nouvelle et ancienne philologie a été une lutte entre *éditeurs* et *commentateurs*. Le terme *philologie* est devenu un enjeu de la querelle dans toutes ses acceptions, tantôt synonyme de « médiéviste » au sens large, tantôt d'« éditeur de texte » au sens restreint, voire, au sens péjoratif, de « dinosaure ». Sans doute cette confusion n'est-elle pas pour rien dans la querelle : chacun des deux camps soupçonne l'autre de volontés hégémoniques, et de vouloir définir l'ensemble du champ de la médiévistique. En réalité, vingt ans après, les frontières ont été assez peu bousculées : les néo-philologues n'ont pas phagocyté la pratique de l'édition des textes, et les paléo-philologues n'ont pas mis à bas l'approche herméneutique ou poéticienne des œuvres.

40

Sans doute y verra-t-on la preuve que les néo- n'étaient pas de vrais philologues, après tout, ou que les paléo- n'ont jamais été de vrais littéraires : chacun choisira l'interprétation qui convient à ses affinités. Toujours est-il que cette querelle, et tout particulièrement le débat opposant Richard O'Gorman à Bernard Cerquiglini, révèlent à quel point notre discipline est hétéroclite. *L'Éloge de la variante*, écrite par un linguiste, traite de la philologie traditionnelle mais s'adresse peut-être avant tout à des littéraires purs ; quant à la querelle en elle-même, bien qu'elle semble d'abord concerner des questions d'ecdote, elle repose en fait bien davantage sur la volonté d'une partie de la médiévistique d'importer les outils post-structuralistes dans son domaine, et de repenser le Moyen Âge d'une manière qui bouleverse les habitudes d'un grand nombre de médiévistes. Les conflits de personnes, les attaques *ad hominem* et les enjeux de pouvoir ne sont qu'un effet secondaire lamentable de ce phénomène. Et il n'est ni récent, ni inédit : comme l'a naguère remarqué Richard Trachsler, il n'est que la réactivation, en d'autres temps et sous d'autres cieux, du débat formaliste des années 1960-1970 en France³³ ; ou, pourrait-on ajouter, du débat cristallisé autour du *New Criticism* dans le monde anglophone des années 1930 ; et sans doute pourrait-on remonter plus loin encore.

32 Une exception notable étant David F. Hult ; sur ses prises de position théoriques et méthodologiques, voir « Reading it Right: The Ideology of Text Editing », dans Marina S. Brownlee, Kevin Brownlee et Stephen G. Nichols (dir.), *The New Medievalism*, *op. cit.*, p. 113-130.

33 Richard Trachsler, « *Lectio difficilior*. Quelques observations sur la critique textuelle après la *New Philology* », dans Ursula Bähler (dir.), *Éthique de la philologie. Ethik der Philologie*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2006, p. 155-171, ici p. 168.

Il m'est difficile de conclure autrement que de manière aporétique. Le propre des études littéraires, au regard d'autres branches des humanités, semble tenir à ce que nous nous définissons moins par une méthodologie que par un objet. Or, dans le domaine du savoir, la méthode définit l'objet ; il s'ensuit que, selon nos propres obédiences critiques, nous parlons rarement de la même chose lorsque nous croyons le faire, et même les plus éclectiques d'entre nous partent de présupposés formulés ou informulés qui sont incompatibles avec d'autres. Sans doute l'intérêt de débats comme celui de la *New Philology* est-il moins de faire évoluer la discipline – puisque les opposants campent généralement sur leurs positions – que de clarifier, de manière parfois spectaculaire, les prises de position des uns et des autres. Les débatteurs pensent être des combattants en première ligne, défendant bec et ongles leurs acquis : en réalité, pour les générations futures, ils jouent plutôt le rôle de cartographes.

RÉALISME ET IDÉOLOGIE
DANS LE *GUILLAUME DE DOLE* DE JEAN RENART :
POUR UN CHANGEMENT DE PARADIGME HERMÉNEUTIQUE

Philippe Haugeard
Université d'Orléans

Apparaît ou se constitue au cours du XIII^e siècle un ensemble de romans en vers que l'on qualifie par commodité de « réalistes », en dépit du caractère ambigu ou discutable de cette appellation ; l'étiquette accolée à ces textes – textes qui marquent un profond renouvellement du genre romanesque – s'explique principalement par l'importance des effets de réel qu'ils ménagent et surtout par un net reflux, voire une complète disparition, du merveilleux qui caractérise le roman arthurien, tel que ce dernier se constitue en vers au XII^e siècle et se poursuit en prose au XIII^e siècle. Dans l'introduction de son ouvrage consacré à l'esthétique de ce qu'elle désigne comme des romans de style gothique, Lydie Louison a fait le point sur les difficultés soulevées par l'appellation de « roman réaliste » et s'est interrogée sur les différents degrés de pertinence d'une étiquette qui, pour les textes concernés, reste parfaitement opératoire, à condition de ne pas projeter sur eux l'ombre du naturalisme et de resituer la notion de réalisme dans le cadre de l'évolution culturelle représentée par le XIII^e siècle¹ : nous recourrons donc à notre tour à la notion de réalisme, avec les précautions qui s'imposent, c'est-à-dire d'une façon qui n'induit en rien que la réalité serait l'objet même d'une représentation littéraire enfermée dans la contrainte de la *mimesis*.

Dans cet ensemble limité mais riche, le *Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole* de Jean Renart est certainement le texte plus fameux, ou en tout cas celui qui a le plus souvent retenu l'attention de la critique, comme le montre l'impressionnante bibliographie qui lui est consacrée². D'une façon générale, la question du « réalisme » de ce roman est récurrente, régulièrement posée même quand elle est secondaire par rapport à l'objet de l'étude, que ce soit pour être

1 Pour plus de détails, voir Lydie Louison, *De Jean Renart à Jean Maillart. Les romans de style gothique*, Paris, Champion, 2004, p. 9-21.

2 Édition de référence : Félix Lecoy, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1979.

traitée ou au contraire évacuée, à un moment ou un autre de la réflexion. Il est difficile de proposer ici un panorama détaillé et précis des différents points de vue défendus par la critique ces dernières décennies à ce sujet, mais il est possible – et c’est d’ailleurs une nécessité pour notre propos – de présenter une synthèse des principales thèses en présence.

44

Tout d’abord, chose désormais évidente, le *Guillaume de Dole* de Jean Renart ne correspond pas à la définition qu’Anthime Fourier avait jadis proposée du roman réaliste : « une œuvre d’imagination qui se propose de représenter, sans l’idéaler ni la caricaturer, la réalité de la vie³ ». En effet, si le texte fait apparaître une géographie d’une grande exactitude et des personnages historiques contemporains et s’il multiplie les notations réalistes et les commentaires auctoriaux de toutes sortes⁴, il n’en reste pas moins vrai que le récit abonde en invraisemblances et baigne dans une atmosphère d’idéauté. Jean Renart fait ainsi alterner détails réalistes et lieux communs littéraires, lieux communs dont il accentue par ailleurs le caractère irréaliste ou idéal. De ce constat, il a été peu ou prou tiré la conclusion que Jean Renart jouait avec la littérature courtoise antérieure, ou qu’il se jouait d’elle. « Jouer avec » ou « se jouer de » : il y a là une nuance qui introduit une vraie divergence de points de vue. D’un côté en effet, le *Guillaume de Dole* apparaît comme un roman qui, tout en reconnaissant et en signalant le caractère mensonger de la représentation littéraire, préfère « se modeler sur les formes idéales de la littérature » plutôt que d’« être le double » du « sombre modèle » que constitue la réalité⁵. Le choix de Jean Renart serait non celui de la réalité, mais celui de la fiction littéraire et de son pouvoir de séduction et d’illusion – pouvoir signalé par les notations réalistes disséminées au sein d’un roman qui serait, « de toutes les façons, un roman sur la littérature⁶ ». À l’opposé, la critique a pu voir dans le contrepoint entre le vérisme des détails réalistes et l’idéauté accrue des lieux communs littéraires courtois l’expression d’une ironie démystificatrice, et donc polémique : les nombreuses notations réalistes présentes dans le texte auraient finalement pour fonction de faire apparaître et de dénoncer les impostures de la littérature courtoise. Marie-Luce Chênerie a été la première, dans un article paru dans la *Revue des langues romanes*, à donner une signification éthique et/ou idéologique à la distance ironique

3 Anthime Fourier, *Le Courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, Paris, Nizet, 1960, p. 9.

4 Voir Rita Lejeune, « Jean Renart et le roman réaliste au XIII^e siècle », dans *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, IV, 1978/1, p. 401-453.

5 Voir Michel Zink, *Roman rose et rose rouge. Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole de Jean Renart*, Paris, Nizet, 1979, p. 44.

6 *Ibid.*, p. 26.

prise par Jean Renart par rapport à l'idéalité courtoise⁷. Lydie Louison s'inscrit dans cette perspective, qu'elle renforce et étend d'ailleurs à l'ensemble des romans qu'elle étudie : « L'ouverture gothique s'actualise en effet par un refus de l'idéologie et des stéréotypes courtois et chevaleresques tendant à sublimer une réalité parfois décevante⁸ ».

Ces deux points de vue divergents partent pourtant, on l'a dit, du même constat : la présence dans le texte de Jean Renart d'éléments réalistes qui manifestent ou établissent une distance par rapport à des lieux communs courtois que l'auteur s'emploie à reproduire tout en accentuant leur idéalité. La question a alors été de savoir si cette mise à distance relevait avant tout du jeu littéraire⁹ ou si elle possédait au contraire une signification critique, traduisant la remise en cause, voire la franche condamnation de la littérature courtoise et de ses idéaux mensongers – Marie-Luce Chênerie et Lydie Louison allant jusqu'à parler de « démythification ». Il est troublant de voir des critiques, sensibles aux mêmes faits textuels et les commentant avec un vocabulaire proche voire identique¹⁰, tirer ainsi des conclusions si divergentes sur l'œuvre qu'ils commentent, les uns proposant une analyse esthétique, les autres une interprétation polémique.

Ce phénomène s'explique sans doute par la difficulté particulière, peu perceptible à première vue, d'une œuvre que Félix Lecoy considérerait comme l'une des plus complexes qu'ait laissés le Moyen Âge¹¹. L'originalité du roman de Guillaume de Dole tient à l'art virtuose d'un auteur qui, d'une part, joue pleinement le jeu de la fiction courtoise et qui, d'autre part et dans le même temps, s'ingénie, avec l'ironie de celui qui n'est pas dupe de ce qu'il fait, à mettre à distance, par la présence de nombreuses notations réalistes, les conventions et les divers lieux communs du genre dans lequel il s'inscrit. Cette ironie s'avère parfois particulièrement acerbe et mordante ; mais il n'est pas certain pour autant que sa fonction polémique se réduise à une simple dénonciation ou à une condamnation des mensonges courtois ; et pas certain non plus que parler de « démythification » ni même, plus simplement, de démystification puisse

7 Marie-Luce Chênerie, « L'épisode du tournoi dans *Guillaume de Dole*, étude littéraire », *Revue des langues romanes*, 83, 1979, p. 41-62.

8 Lydie Louison, *De Jean Renart à Jean Maillart*, op. cit., p. 798.

9 Outre Michel Zink, *Roman rose et rose rouge*, op. cit., voir par exemple Georges T. Diller, « Remarques sur la structure esthétique du *Guillaume de Dole* », *Romania*, 98, 1977, p. 390-398 et Félix Lecoy, « À propos du *Guillaume de Dole* », *Travaux de linguistique et de littérature*, 18, 1980, p. 7-22.

10 Michel Zink (*Roman rose et rose rouge*, op. cit., p. 23) et Marie-Luce Chênerie (« L'épisode du tournoi dans *Guillaume de Dole*, étude littéraire », art. cit., p. 49) utilisent le terme *utopie* pour qualifier l'idéalité que la représentation du monde revêt parfois dans le roman – dans des textes parus tous deux en 1979, donc sans s'être lus l'un l'autre.

11 Félix Lecoy, « À propos du *Guillaume de Dole* », art. cit., p. 7.

suffire, car l'univers de la littérature courtoise, loin d'être dissocié du réel, est bien plutôt profondément ancré dans le réel.

Il nous semble en effet que la question du « réalisme » du *Guillaume de Dole* doit être pensée autrement qu'elle ne l'a été jusqu'à présent. D'abord parce que les principales thèses en présence ne sont pas sans soulever un certain nombre d'objections, soit en raison de partis pris critiques qui restent contestables, soit parce qu'elles recourent à des notions elles-mêmes discutables – notions légitimées par l'usage, mais qui constituent des facilités gênantes en cela qu'elles conduisent non pas simplement à passer à côté de la complexité d'un phénomène original mais, plus gravement, à ne pas le voir du tout.

46

Ceux des critiques, et ils ont été nombreux, qui ont été sensibles à la subtilité du jeu littéraire mis en œuvre par Jean Renart ont eu raison de l'être ; mais cet intérêt pour le jeu littéraire a eu pour conséquence de minorer voire de négliger complètement, en termes de signification, la place importante des notations réalistes dans le texte, au profit de la réflexivité des données textuelles par rapport à la littérature romanesque. Roger Dragonetti a poussé les choses à l'extrême dans *Le Mirage des sources*, où il définit en effet le texte de Jean Renart comme « un roman, tissé de mensonges, où la littérature ne cesse de réfléchir sa propre rhétoricité, où tout ce qui se raconte, se chante et se déchante est tiré de la substance même des lieux communs, où rien n'est vrai que ce qui se trame dans la forme, où les personnages ne sont eux-mêmes que les purs habitants du livre dont ils ne franchissent jamais le seuil, l'écrivain proje[tant] sur eux ses propres stratégies dans la distance d'une fiction¹² ». Le roman comme œuvre n'ayant pas d'autre référence que le roman comme genre et la littérature comme art, le problème du réel ou de la réalité au sein du texte ne se pose pas : la question du réalisme est alors purement et simplement une fausse question. Ce point de vue prolonge et durcit une perspective critique brillamment établie et illustrée par Paul Zumthor¹³. Si elle a pu donner lieu à des analyses remarquables, cette perspective élude la question du rapport de l'œuvre à la réalité et écarte résolument celle de la représentation ou, plus exactement, celle de l'œuvre littéraire comme forme de représentation.

L'intérêt de l'éminent historien John W. Baldwin pour les sources littéraires, et plus particulièrement l'œuvre de Jean Renart, suffit à rappeler que la littérature romanesque médiévale a bel et bien à voir avec la réalité historique, et plus particulièrement avec la vie et l'idéologie de l'aristocratie ou de la classe

12 Roger Dragonetti, *Le Mirage des sources. L'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 183.

13 Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

chevaleresque, bénéficiaire quasi exclusive de la représentation littéraire¹⁴. Si l'invention du « roman réaliste » marque une évolution, voire une rupture dans l'histoire du roman médiéval, le phénomène s'accompagne en même temps d'une indéniable continuité : c'est bien le même groupe social qui continue à occuper le devant de la scène, avec ses mœurs propres et ses comportements spécifiques. La question est donc de savoir si l'introduction de notations réalistes et la production d'effets de réel plus saisissants impliquent ou non un changement profond dans le système de représentation constitué par le roman nouveau comme genre spécifique. La critique semble y répondre de façon positive quand elle lui attribue une fonction polémique de dénonciation, de démythification ou même de « démythification » des idéaux chevaleresques et de l'« idéologie courtoise », mais il nous semble que cette réponse demeure très incomplète, et qu'elle occulte les aspects les plus importants d'un phénomène complexe aussi bien dans sa mise en œuvre que dans sa signification.

En effet, opposer le réalisme (nécessairement partiel) du roman nouveau à l'idéalité du roman courtois, c'est négliger le fait que le roman courtois possède sa part de réalisme, et que son idéalité même implique et engage une réalité. Cette réalité est précisément celle de son public d'élection, la classe chevaleresque, et elle transparaît dans la place accordée aux valeurs et aux comportements à partir desquels cette même classe construit son identité sociale, comme la prouesse et la largesse : on est là, à proprement parler, dans l'idéologie non pas courtoise, mais aristocratique, et l'idéalité courtoise loin de dissimuler la réalité aristocratique s'y réfère, et même y renvoie. L'idéalité courtoise présuppose une réalité aristocratique, et il existe entre ces deux éléments un rapport de production et de transformation qu'Erich Köhler s'était naguère donné pour objectif d'établir et d'étudier¹⁵. Or c'est ce rapport à la fois riche et complexe que l'expression devenue banale d'« idéologie courtoise¹⁶ » tend purement et simplement à occulter, du fait même de son imprécision. De quoi s'agit-il exactement ? S'il s'agit du système de valeurs promu par la littérature courtoise,

14 Dans *Les Langages de l'amour dans la France de Philippe Auguste*, Paris, Fayard, 1997 (trad. Béatrice Bonne), John Wesley Baldwin range en effet la littérature parmi les cinq discours à travers lesquels il est possible d'étudier les conceptions médiévales de la sexualité au tournant des XII^e et XIII^e siècles, et accorde aux œuvres de Jean Renart une place privilégiée. Il fera de même dans *Aristocratic Life in Medieval France. The Romances of Jean Renart and Gerbert de Montreuil, 1190-1230*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2000.

15 Erich Köhler, *L'Aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, Paris, Gallimard, 1974 (trad. Éliane Kaufholz) ; si l'on peut discuter nombre d'analyses proposées et de thèses défendues dans ce grand livre, le principe herméneutique et la logique intellectuelle qui guident le raisonnement de son auteur continuent d'être parfaitement opératoires.

16 Le dictionnaire en ligne du Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL-CNRS) définit le mot *courtoisie* comme « attitude physique et morale conforme à l'idéologie courtoise ».

parler d'idéologie n'est pas sans soulever certains problèmes, le premier étant la possibilité pour une forme d'art de produire elle-même une idéologie, alors que l'on comprend très bien que celle-ci puisse être imprégnée, au point de la véhiculer, d'une idéologie qui lui est extérieure, et qui est celle du groupe qui la produit ou, dans le cas de la littérature dite « courtoise », à qui elle est destinée. Dans ce cas, nous insistons, il convient de parler d'idéologie « aristocratique », même si les milieux courtois pouvaient cultiver certaines valeurs plus que d'autres – faute de quoi le terme *idéologie* est vidé de sa substance, d'une façon qui réduit de fait l'idéologie à un ensemble de valeurs et d'idéaux, ce qu'elle n'est pas, ou pas seulement.

48

Ce long examen critique du, ou plutôt des « réalismes » imputés par la critique au *Guillaume de Dole* de Jean Renart nous conduit à formuler notre propre thèse. Nous avons bien affaire en l'espèce à un roman réaliste, en dépit de son idéalité et de son invraisemblance, mais d'un réalisme qui tient moins à la présence de notations réalistes (dont la fonction polémique reste à redéfinir) qu'à une parfaite compréhension des logiques internes et des conditions de succès de comportements aristocratiques qui font par ailleurs l'objet d'une « idéalisation » de la part de la littérature courtoise. Autrement dit, Jean Renart s'emploie à dévoiler la « vérité objective » de pratiques sociales aristocratiques que la littérature courtoise contribue de son côté à refouler et à dissimuler, à l'instar de son public aristocratique, soit par complaisance pour lui, soit par adhésion à son idéologie. Là réside le réalisme profond de l'œuvre – un réalisme indépendant de la vraisemblance, et dont la fonction est de déconstruction. Jean Renart démonte en effet la construction idéologique élaborée autour de la pratique sociale aristocratique, dont il fait apparaître les éléments constitutifs, les conditions de fonctionnement et de succès. Ce faisant, il met à nu la finalité pratique des comportements qu'il prête à ses personnages principaux – et cette finalité est avant tout sociale et économique. Aussi, c'est tout le paradigme d'une littérature romanesque destinée prioritairement à l'aristocratie qu'il faudrait remettre en cause¹⁷.

Pour le montrer, nous limiterons l'étude à l'épisode du tournoi de Saint-Trond – un épisode dont la fonction est centrale dans l'économie du récit et qui, de

17 Nous reprendrons ici certaines des analyses développées dans notre ouvrage *Ruses médiévales de la générosité. Donner, dépenser, dominer dans la littérature épique et romanesque médiévale*, Paris, Champion, 2013, p. 196-215 ; mais elles viennent ici soutenir une réflexion théorique spécifique, fondée par ailleurs sur des éléments inédits : cette réflexion entend articuler les notions de réalisme et d'idéologie afin de les redéfinir et, ce faisant, elle nourrit l'ambition de remettre en cause le paradigme, traditionnellement étendu à la production romanesque du XIII^e siècle dite « réaliste », d'une littérature aristocratique, ou destinée à l'aristocratie.

plus, a déjà retenu l'attention de John Baldwin et de Marie-Luce Chênerie¹⁸, ce qui nous placera immédiatement à la confluence de l'histoire et de la littérature.

On le sait, c'est à la suite du tournoi de Saint-Trond que l'empereur Conrad déclare son intention d'épouser Liénor, la sœur de Guillaume, un chevalier de moindre condition, qu'il n'a jamais vue mais dont il est secrètement amoureux depuis que son ménestrel, le bien nommé Jouglet, lui en a décrit les perfections. Ce qui rend possible l'impensable, à savoir qu'un puissant souverain puisse épouser une jeune fille de la petite noblesse de campagne, c'est le comportement proprement spectaculaire de son frère à l'occasion de ce même tournoi, où s'est réunie l'élite de la chevalerie et dont il a été le héros flamboyant, par sa prouesse bien sûr, plus éclatante que celle de Roland ou de Perceval, et par sa largesse, splendide et magnifique, digne d'un très riche et très grand seigneur, ce qu'il n'est absolument pas.

C'est une évidence, l'épisode développe à l'envi ces deux lieux communs, que la littérature courtoise associe à la condition chevaleresque et aristocratique. L'hyperbole est telle qu'elle confine à la parodie, et cela d'autant plus sûrement que le texte multiplie en contrepoint les notations réalistes et fourmille de commentaires qui oscillent entre la remarque narquoise et le jugement sévère. On peut parler à bon droit d'une « démystification » des idéaux courtois, mais ce n'est faire que la moitié du chemin. Car, rappelons-le, si la prouesse et la largesse connaissent de tels développements dans la littérature courtoise, c'est qu'elles définissent à elles deux, dans leur complémentarité, l'identité de l'aristocratie comme groupe dominant dans la société médiévale. Il s'agit moins de valeurs ou d'idéaux que d'éléments constitutifs de l'essence sociale d'une classe fermée (car héréditaire), laquelle légitime sa supériorité et sa domination par ces éléments, qui lui appartiennent en propre : les nobles sont des guerriers, s'accomplissant dans une activité qui leur est spécifique et qui définit leur fonction sociale (ce que la conception cléricale des trois ordres théorise parfaitement, venant ainsi conforter l'aristocratie dans son propre sentiment de légitimité et, en partie du moins, de supériorité) ; les nobles, en outre, et de façon complémentaire, sont dépensiers et généreux : leur largesse les *distingue*, des non-nobles d'abord, des autres nobles ensuite – ce qui est une donnée capitale. Obligatoire mais relative au statut social de celui qui l'exerce, et donc proportionnelle à l'importance du rang occupé, la largesse définit *ontologiquement* le noble et *ordonne* en

18 Marie-Luce Chênerie, « L'épisode du tournoi dans *Guillaume de Dole*, étude littéraire », art. cit. ; John W. Baldwin, « Jean Renart et le tournoi de Saint-Trond. Une conjonction de l'histoire et de la littérature », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 45, 1990, p. 565-588.

même temps la société aristocratique, car elle en manifeste et en souligne les hiérarchies internes.

50 En courant les tournois et en dépensant *largement*, Guillaume obéit à un *habitus* de classe particulièrement actif chez les jeunes de la classe chevaleresque – on pense au prince Henri pendant sa jeunesse turbulente, secondé dans sa vaillance de chevalier tournoyeur par la maîtrise incomparable de Guillaume le Maréchal¹⁹. Prouesse et largesse sont certes des valeurs, mais ce sont surtout des valeurs intériorisées – proprement « incorporées », pour reprendre un autre terme bourdieusien²⁰ : elles commandent chez les acteurs sociaux leur rapport au monde social, et leur mode d'action dans et sur le monde social. Le fait de les mettre en œuvre procure de la satisfaction et permet un accomplissement. Prouesse et largesse constituent ainsi une « seconde nature » : c'est par elles que s'actualise l'essence sociale du sujet – par elles qu'il se définit et se réalise en tant que noble, dans le cadre d'un dispositif idéologique qui leur associe la reconnaissance publique, dont la forme la plus grande est la gloire et la renommée.

Lors du tournoi de Saint-Trond, par sa prouesse éclatante et par sa splendide largesse, Guillaume suscite l'admiration générale et surtout fait la démonstration de sa valeur et de sa noblesse – réduite à son essence, et non contingente à la condition sociale et à la situation économique réelles du personnage ; et cette noblesse est grande, éclatante même. La valeur du frère garantissant celle de la sœur, l'empereur Conrad peut alors publier son désir et sa volonté d'épouser la jeune femme²¹. La composition du récit et un certain nombre de remarques et d'attitudes prêtées aux personnages ne laissent pas de doute quant aux intentions de Jean Renart : le ressort du récit, c'est la complicité objective de deux individus, situés aux deux extrêmes de la hiérarchie nobiliaire, mais liés par des intérêts complémentaires, l'un cherchant à élever socialement sa famille par un beau mariage, l'autre à épouser la jeune femme dont il est amoureux mais qui lui est interdite en raison de sa petite condition. Et cela fonctionne, même si le mariage est un instant retardé par le stratagème du sénéchal de Conrad, ce qui fait bel et bien du roman de la jeune fille à la rose rouge un roman rose, selon l'heureuse formule de Michel Zink.

Jean Renart joue le jeu du roman courtois, mais en signale dans le même temps les illusions et en dénonce les mensonges, dans un projet de démystification, voire de démythification. Nous en sommes d'accord, certes ; mais n'est-ce pas

19 Pour l'articulation entre prouesse et largesse dans le monde des chevaliers tournoyeurs, voir Georges Duby, *Guillaume le Maréchal ou le Meilleur chevalier du monde*, Paris, Fayard, 1984.

20 Pierre Bourdieu, *Le Sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 91 sq.

21 Ce que Rita Lejeune avait vu il y a longtemps, dans *L'Œuvre de Jean Renart. Contribution à l'étude du genre romanesque au Moyen Âge*, Liège/Paris, Droz, 1935, p. 41.

s'arrêter au milieu du gué que d'en rester là ? Ce n'est pas la « mythification » des idéaux chevaleresques par la littérature antérieure qui est en jeu, non plus que ces idéaux chevaleresques d'ailleurs, mais la pratique sociale aristocratique elle-même, sous la forme de la prouesse et de la largesse. Marie-Luce Chênerie, en dépit de son approche novatrice, a été entravée dans ses observations et son raisonnement par ce que nous avons défini comme un paradigme herméneutique, à savoir que le public de l'œuvre était nécessairement ou prioritairement aristocratique²². Selon elle en effet, le regard porté par Jean Renart sur le tournoi est un regard critique qui s'exprime par l'ironie ou le sous-entendu narquois et qui fait apparaître la vanité d'une activité n'excluant pas l'avidité et la cupidité, l'appât du gain étant le véritable mobile de la plupart des participants. L'ironie resterait toutefois maîtrisée afin, d'une part, de ménager la susceptibilité de l'auditoire et parce que, d'autre part, la critique de l'auteur s'arrêterait à la violence et la cupidité manifestée à l'occasion d'un événement qui peut être festif et convivial, et qui invite aux dons et à la générosité ; à côté des brutes et des rapaces, il y a « celui qui s'attache à la largesse, qualité royale entre toutes, [et qui] mérite d'être célébré comme une nouvelle source de merveilleux²³ ». Ce que Marie-Luce Chênerie ne voit pas, et il n'y a pas lieu de le lui reprocher, c'est que la splendide largesse de Guillaume, effectivement invraisemblable au vu de sa condition de petit propriétaire terrien, fait elle-même l'objet d'une analyse critique, dont le fonctionnement est toutefois d'une autre nature que celui mis en œuvre dans la condamnation du tournoi comme activité aristocratique.

Le dossier concernant l'avidité et la violence chevaleresque manifestées dans l'épisode du tournoi de Saint-Trond étant déjà volumineux²⁴, nous ne ferons apparaître ici que les données textuelles les plus significatives, afin de montrer que le jugement porté par Jean Renart sur la pratique aristocratique du tournoi est complètement négatif, et que l'ironie narquoise sur les lieux communs littéraires de la prouesse s'accompagne d'une dénonciation explicite, dont les termes sont ceux-là mêmes du discours clérical contre les tournois, et dont Jacques Le Goff nous donne un exemple, avec un sermon de Jacques de Vitry à l'adresse des puissants et des chevaliers qui constitue « une pièce du dossier

22 Marie-Luce Chênerie, « L'épisode du tournoi dans *Guillaume de Dole*, étude littéraire », art. cit. (voir surtout la dernière partie, p. 49-62) ; cette certitude d'avoir affaire à un public aristocratique est partagée par John W. Baldwin, avec un résultat comparable (« Jean Renart et le tournoi de Saint-Trond », art. cit., p. 567).

23 Marie-Luce Chênerie, « L'épisode du tournoi dans *Guillaume de Dole*, étude littéraire », art. cit., p. 59.

24 Voir, outre les deux articles cités, Lydie Louison, *De Jean Renart à Jean Maillart*, op. cit., p. 805-820.

de la lutte des *oratores* contre les *bellatores* »²⁵. Dans la partie du sermon que Jacques Le Goff qualifie d'*exemplum*, Jacques de Vitry évoque le renoncement d'un chevalier, grand amateur de tournois, à une activité dangereuse pour le salut de l'âme parce que ceux qui y participent cumulent à cette occasion la totalité des péchés mortels, dont en bonne place l'orgueil (*superbia*), dans la recherche de la vaine gloire, et la cupidité, sous la forme de la prédation et de la capture en vue de rançon (*avaritia vel rapina*). Jean Renart ne cache rien de la violence d'une activité dont il dit sans fard qu'elle est proprement insensée²⁶ et dont il ne dissimule aucunement la fonction économique²⁷, apportant ainsi un témoignage qui rejoint celui de l'*Histoire de Guillaume le Maréchal*, dans la version qui a servi de source à Georges Duby²⁸. Surtout, Jean Renart recourt lui aussi au vocabulaire de l'orgueil²⁹; plus particulièrement, il décrit des situations qui sont exactement celles que condamne Jacques de Vitry, et au-delà de lui l'ensemble de l'Église. Pour leurs joutes, les combattants choisissent par exemple un beau champ de blé en herbe; rapide, en deux vers, la notation est réaliste, et n'a guère besoin de commentaire pour être signifiante³⁰: ce qui est implicitement condamné, c'est l'inconséquence coupable de chevaliers insensibles au travail et au revenu des paysans, scandale explicitement condamné par Jacques de Vitry dans son sermon³¹. Plus loin dans son récit, pour clore l'épisode, Jean Renart évoque ce qui se serait passé si la générosité de Conrad n'avait pas atténué le ressentiment des perdants du tournoi :

De Sainteron la matinee
 mout fust la chose mal alee,
 ne fust li sens de l'empereor;
 que tex s'en parti a honor
 qui s'en alast mout provrement

25 Jacques Le Goff, « Réalités sociales et codes idéologiques au début du XIII^e siècle : un *exemplum* de Jacques de Vitry sur les tournois », dans *L'Imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985, p. 248-261; cet article sert de point de départ à celui de John W. Baldwin.

26 « Hé! Dex, com est durs ciz mestriers, / Et sont sage cil qui l'esloignent! » (v. 2794-2795).

27 « Mout ont gaaignié a fuisons / d'une part, et d'autre perdu » (v. 2822-2823).

28 *L'Histoire de Guillaume le Maréchal, comte de Striguil et de Pembroke, régent d'Angleterre de 1216 à 1219. Poème français*, 3 vol., éd. Paul Meyer, Paris, Renouard, 1891-1901.

29 « L'en ne vit, puis les Macabiex, / genz si granz cops doner sor heaume, /car de l'empire et dou roiaume / i ert venuz toz li orgueilleus » (v. 2814-2817).

30 « Vers une engarde, en un biau blé / qui estoit biaux et vers et druz, / est cil Guillames descenduz, / si compegnon et sa mesnie » (v. 2576-2579); la veille (un dimanche! raison pour laquelle le héros s'était abstenu de jouter), on s'était réunis « en un grant champ semé tot d'orge » (v. 2322).

31 Voir le texte de Jacques de Vitry et sa traduction par Jacques Le Goff: « À l'occasion des tournois ils exercent de lourdes et d'insupportables exactions, ils volent sans pitié les biens de leurs hommes, ils ne craignent pas de fouler aux pieds et de disperser les moissons dans les champs et ils lèsent grandement et molestent les pauvres paysans » (dans « Réalités sociales et codes idéologiques au début du XIII^e siècle », art. cit., p. 260).

l'endemain dou tornoiement,
 s'eüst Damedeu renoié,
 que borjois i sont mal païé
 et lor osteus raiens et pris.
 A grant paine quierent lor pris
 prodome de païs en autre.
 Et que volez? Ne puet estre autre;
 cis plez a duré longuement. (v. 2929-2941)

Sans les libéralités de Conrad à l'endroit de tous les participants, vainqueurs et perdants, le tournoi de Saint-Trond, comme tous les autres, se serait donc mal terminé pour les bourgeois de la ville, dont l'hospitalité n'aurait pas été rétribuée et dont les demeures auraient été mises à sac par des chevaliers tournoyeurs sans le sou, et constamment appauvris par leur recherche de la gloire dans des tournois qui les mènent de contrée en contrée, de ville en ville, en vain. Ce qu'exprime ici clairement Jean Renart, c'est sa réprobation, et un fatalisme désabusé face aux maux engendrés par les tournois : et le tournoi de Saint-Trond, au-delà des lieux communs courtois et de l'ironie démystificatrice, est un texte écrit, à l'instar du sermon de Jacques de Vitry, « *contra torneamenta et de malis que de tornaementis proveniant*³² ».

Qu'en est-il de la largesse, plus importante que la prouesse dans l'épisode de Saint-Trond, au point d'en être manifestement le « thème dominant³³ » ? Guillaume en remporte le *pris* et le *los* avant même de prendre part aux joutes, lesquelles ne font que confirmer une valeur qui s'est en effet déjà manifestée de façon éclatante à travers des générosités multiples et des dépenses somptueuses. Le moment de gloire de Guillaume n'a pas lieu à la suite du tournoi, mais juste avant que celui-ci ne commence, quand il quitte la ville pour se rendre sur le champ de bataille : il est accompagné d'un imposant cortège, composé de nombreux chevaliers venus l'accompagner et d'une centaine de valets chargés de porter ses lances ; trois grands barons portent ses boucliers, et lui-même, richement vêtu et armé, monte un palefroi d'une beauté exceptionnelle ; le cortège est encadré de musiciens qui font grand bruit, on accourt de toute part et la foule en liesse manifeste bruyamment son admiration, priant Dieu d'accroître l'*onor* d'un tel *prodome* ; l'empereur lui-même passe alors complètement inaperçu et se voit contraint de fendre la foule pour rejoindre

32 *Ibid.*, p. 258.

33 Marie-Luce Chênerie, « L'épisode du tournoi dans *Guillaume de Dole*, étude littéraire », art. cit., p. 44.

son ami et l'embrasser. La splendeur et la démesure de l'équipage de Guillaume créent donc une sorte d'émeute, et c'est bien à ce moment-là que, dans le récit, le héros, qui a manifestement atteint son objectif, est l'objet de la considération collective la plus haute, pour sa plus grande satisfaction³⁴.

La scène, rapportée à la condition sociale et économique réelle de Guillaume, est irréaliste et rappelle l'in vraisemblance et l'idéalité qui caractérisent la littérature courtoise dès lors que richesse et largesse sont évoquées. Le texte ne présentant pas de « notations réalistes » susceptibles d'offrir un contrepoint à la mise en scène d'un petit chevalier qui dépense comme un grand seigneur et qui soulève, par ses libéralités et la splendeur de son train de vie, un véritable enthousiasme collectif, on peut avoir l'impression d'un acquiescement de l'auteur à la pratique aristocratique de la largesse – d'une façon qui va même dans le sens d'une idéalité accrue de la représentation littéraire.

54 Le phénomène est en réalité différent, et plus complexe. Jean Renart écrit en observateur des mœurs aristocratiques, et en analyste de l'*habitus* aristocratique de la largesse dont il donne une image – une incarnation – à travers le personnage de Guillaume. En cela Guillaume n'est pas différent de Lanval par exemple ; mais Jean Renart, contrairement à Marie de France, ponctue son récit d'un certain nombre de remarques qui manifestent une extériorité critique à l'égard de la pratique aristocratique de la largesse. Une brève comparaison entre les deux textes permettra de mieux faire apparaître la spécificité de celui de Jean Renart.

On le sait, Lanval est un chevalier étranger qui multiplie les dons et les dépenses jusqu'à se trouver complètement démuné ; oublié par le roi Arthur à l'occasion d'une de ces cérémonies de largesse dont il est coutumier, Lanval, au désespoir car définitivement sans le sou, quitte le palais royal et fait la rencontre d'une fée qui l'encourage à persévérer dans son naturel généreux et dispendieux : plus il donnera et dépensera, plus il aura de quoi donner et dépenser ; de retour à la cour du roi Arthur, il manifeste une largesse exceptionnelle qui lui vaut l'admiration publique et qui lui permet d'entrer rapidement dans le cercle des intimes du couple royal³⁵. La première partie du lai de Marie de France entretient la fiction récurrente dans la littérature courtoise d'une largesse qui conditionne la richesse, et non l'inverse. Une bonne part de l'idéalité associée à la libéralité aristocratique tient au fait que la littérature courtoise occulte généralement les modes d'enrichissement et les conditions de renouvellement de la richesse de ceux qu'elle décrit en situation de largesse. Dans le cas

34 Voir le mouvement qui s'achève par le commentaire suivant : « Lors par fu il si honorez / qu'il n'est riens qui li soffrainzist. / A cele grant honor s'en ist / de la porte lez son segnor » (v. 2449-2567).

35 Marie de France, « Lanval », dans les *Lais de Marie de France*, éd. Jean Rychner, Paris, Champion, 1971, v. 5-220.

contraire, elle cultive l'illusion d'une richesse fondée sur l'activité guerrière ou produit l'impression d'une richesse immuable et inépuisable, dissociée de l'économie réelle aristocratique à l'époque considérée, laquelle était devenue une économie fondée sur l'exploitation des terres et des hommes et, pour les seigneuries banales, sur les redevances et les amendes. L'indifférence de la littérature courtoise à l'économie a pour effet de rendre proprement magique ou merveilleuse la richesse et la largesse de certains de ses héros ou personnages, et en premier lieu celles du roi Arthur, un modèle indépassable en ce domaine³⁶, le phénomène étant évidemment accentué par le caractère hyperbolique des diverses manifestations de libéralité décrites ou mises en scène.

La première originalité de Jean Renart, et c'est un élément qui plaide en faveur de l'esprit réaliste de notre auteur, est d'avoir choisi pour héros un membre de la petite noblesse de campagne, dont le domaine se réduit à un *plessis* et à quelques arpents de terre dont l'exploitation est assurée par sa propre mère. Guillaume vit cependant très confortablement, et il mène grand train, comme on le voit exemplairement à l'occasion du tournoi de Saint-Trond, où il manifeste une largesse et étale une richesse de grand seigneur. Le réalisme de Jean Renart apparaît donc de courte durée, le récit semblant vouloir entretenir à l'instar de la littérature antérieure ce qui est historiquement une fiction : celle d'une richesse fondée sur la renommée et la prouesse, comme l'affirme Jouglet dans le portrait qu'il fait du héros à Conrad qui s'enquiert des perfections du jeune homme³⁷ – fiction au demeurant démentie par le récit lui-même, puisque Guillaume sort du tournoi de Saint-Trond plus désargenté qu'il ne l'était auparavant, ayant en effet tout donné et tout dépensé³⁸.

Comme nous l'avons dit plus haut, Guillaume connaît l'heure de sa plus grande gloire non pas après le tournoi de Saint-Trond mais avant lui, et ce grâce à ses libéralités et à l'étalage d'une richesse qu'il ne possède pas mais qui lui permet pourtant de financer son armement, nombreux, splendide et

36 Voir Dominique Boutet, « Sur l'origine et le sens de la largesse arthurienne », *Le Moyen Âge*, 89, 1983, p. 397-411.

37 À Conrad qui lui demande de quelle « richesse » est Guillaume, Jouglet répond : « [...] Onques ne pot pestre / de sa terre .vi. escuiers / puis qu'il fu primes chevaliers, / et s'est et a gris et a ver / toz tenz, et esté et iver, / et a soi tiers de compegnons ; / car ses granz pris et ses renons / et ses granz cuers et sa proece / le porvoit si bien et adrece / qu'il a terre et avoir assez » (v. 763-772).

38 Sous un habillage invraisemblable, la situation de Guillaume est celle des chevaliers tournoyeurs décrite par Georges Duby dans *Guillaume le Maréchal*, les gains obtenus par la prouesse (prises, captures, rançons) ayant vocation à être rapidement dilapidés dans des manifestations de largesse : « Le tournoi était une fête. Il s'achevait comme toutes les fêtes dans l'insouciance dilapidation des richesses, et les chevaliers, vainqueurs comme vaincus, s'endormaient tous plus pauvres qu'ils ne s'étaient éveillés. Seuls avaient gagné les trafiquants, les parasites », (*Guillaume le Maréchal ou le Meilleur chevalier du monde*, *op. cit.*, p. 136).

coûteux, porté dans un moment d'euphorie collective par un cortège d'écuyers, de chevaliers et même de grands barons³⁹. Invraisemblable (peut-être même *comiquement* invraisemblable) dans sa forme, la largesse de Guillaume – car la dépense somptueuse relève de la largesse au même titre que le don généreux – est en revanche tout à fait vraisemblable dans ses moyens. Elle est en effet financée par la générosité de Conrad, qui seconde le jeune homme dans son projet d'ascension sociale, et par le recours au crédit, phénomène complètement absent de la littérature antérieure, mais que l'on voit se développer dans d'autres textes du XIII^e siècle comme la chanson de geste *Hervis de Mes* et surtout, dans le domaine romanesque, *Richars li biaux*.

56

Jean Renart met en scène un couple de personnages aux intérêts complémentaires et laisse clairement entendre, quoique sans aller jusqu'à l'explicitation, quelle est la stratégie de l'un et de l'autre ; pour l'un, il s'agit de devenir le favori de son prince, dans l'espoir d'une ascension sociale qui serait pérennisée par une alliance matrimoniale ; pour l'autre, il s'agit de pouvoir épouser la jeune femme qu'il aime secrètement, ce qui suppose que le frère fasse la démonstration publique de sa valeur. C'est cet état de fait que nous avons qualifié précédemment de « complicité objective » entre les deux protagonistes du récit. Conrad convoque Guillaume à sa cour, où il l'accueille avec bienveillance et générosité. Il lui fait le don d'un heaume magnifique, que le jeune homme reçoit avec joie mais aussi circonspection : en effet, ce don l'*oblige*, d'abord à participer au tournoi de Saint-Trond, et à y briller ensuite, d'une façon proportionnelle à la valeur, à l'éclat du heaume reçu. Par ce don, Conrad *contraint* Guillaume à faire la démonstration de sa prouesse, et c'est bien ce à quoi le personnage se sent effectivement *obligé* et *contraint*⁴⁰ ; ce don est ainsi une mise à l'épreuve, Guillaume étant sommé d'apporter publiquement la preuve de sa propre valeur, et de façon éclatante. Mais face à Conrad, Jean Renart place un personnage qui mise tout autant, et peut-être davantage, sur cet autre ressort du prestige aristocratique et de la reconnaissance publique qu'est la largesse – ce que Conrad comprend rapidement : d'abord inquiet des dépenses faites par Guillaume à Mayence, juste avant le tournoi de Saint-Trond, il lui fait envoyer la coquette somme de cinq cent livres, pour la raison suivante :

Il set bien qu'il li ert mestiers
a fere ce qu'il a empris⁴¹.

39 Voir v. 2449-2549.

40 À la suite de ce don, pendant le repas, Guillaume se tait, complètement absorbé dans ses pensées : « Car il pensoit / au tornoi tot vaintre et outrer / por son novel heaume honorer, / ou il le conperra mout chier » (v. 1736-1739).

41 V. 1898-1899.

Jean Renart prête clairement à son héros un projet dont le moyen est la largesse, et fait non moins clairement de Conrad un complice de Guillaume, qu'il seconde par sa propre générosité. Ce projet, c'est d'obtenir l'*honor*, la renommée, et il parvient à ses fins à l'occasion du tournoi de Saint-Trond par sa seule largesse, suscitant un commentaire de Jean Renart qui éclaire la stratégie qu'il prête à son personnage à l'occasion de sa sortie remarquée de la ville :

Cil qui einsi porchace honor,
S'il l'a, ge ne m'en merveil point⁴².

Or, c'est grâce à un emprunt contracté auprès d'un bourgeois de Liège que Guillaume s'est fait faire le splendide armement qui suscite l'enthousiasme des autres participants du tournoi et des habitants de la ville. Guillaume vit à crédit, et c'est grâce à l'emprunt qu'il finance un train de vie qui le fait passer pour ce qu'il n'est pas, à savoir un grand seigneur fastueux. Il y a bien là une stratégie, mi-consciente, mi-inconsciente, qui met en jeu l'*habitus* aristocratique de la largesse mais qui n'exclut pas non plus la lucidité tactique de celui qui sait ce qu'il fait à l'intérieur d'un champ social dont il connaît les valeurs – valeurs qu'il a incorporées, qui commandent son comportement et en fonction desquelles il agit, mais dans le sens de son intérêt.

Jean Renart précise lui-même que Guillaume agit avec une grande intelligence quand il fait en sorte de donner un caractère particulièrement spectaculaire à la fête qu'il donne à Saint-Trond la veille du tournoi⁴³. Le héros manifeste en la circonstance une habileté qui lui est familière et que confirme le portrait qu'en fait Jouglet à Conrad au début du récit. Jouglet signale en effet que Guillaume se fait appeler « de Dole » sans être originaire de cette cité, mais d'un *plassis* dans un village, et ce afin de donner plus d'éclat à son nom : « Ce vient plus de sens que de guile » (v. 787), précise alors le ménestrel. Jean Renart avertit donc d'emblée le lecteur : son héros est un chevalier de petite condition qui se hausse du col et dont le train de vie n'est pas celui de sa situation sociale et économique réelle. Une fois l'illusion de l'enrichissement par la prouesse levée, il ne reste plus que le crédit, auquel, le lecteur l'apprend plus tard, Guillaume recourt régulièrement auprès de bourgeois heureux de lui prêter et qu'il rembourse toujours à point nommé⁴⁴.

Pour autant, Jean Renart ne met pas en scène un escroc, et c'est d'ailleurs ce qui est intéressant. Avant de quitter Saint-Trond, Guillaume agit *courtoisement* en faisant des dons à ses hôtes, ce qui s'accompagne d'un commentaire d'auteur

42 V. 2500-2501.

43 « Ce li venoit de mout grant sen, / qu'il veut q'en voie le barnage / en son hostel, et la grant rage / et la grant joie q'en i maine. » (V. 2356-2359.)

44 Voir v. 1882-1887.

précieux par sa rareté, et probablement impossible à trouver dans la littérature dite courtoise :

Par biaux dons, en bone amistié,
se departi de ses borjois
cil Guillaumes, li tres cortois,
qu'il nel seüst fere autrement⁴⁵.

Parce qu'il n'aurait su le faire autrement : en faisant de la largesse un commandement intérieur auquel le héros ne peut se soustraire, Jean Renart définit avec une désarmante simplicité et une grande efficacité ce qu'est un *habitus*, c'est-à-dire une seconde nature, le sujet social ne pouvant pas faire autrement en effet que d'obéir à son conditionnement social.

58

Une telle remarque, tout comme les quelques commentaires précédemment cités sur l'intelligence sociale de son personnage, suppose une extériorité de Jean Renart par rapport à la pratique sociale et à l'idéologie du groupe qu'il met en scène. La largesse est un comportement de classe dont les enjeux sont sociaux et/ou politiques ; son exercice est de légitimation et, parfois, de compétition ; elle est dépendante, dans sa forme et dans sa nature, de la place et du statut occupés au sein de la société aristocratique et de la hiérarchie nobiliaire par celui qui l'exerce ; elle est surtout obligatoire, en vertu d'un système de générosités qui suppose la réciprocité et en raison d'un ensemble de croyances sociales qui lui associent noblesse, valeur et considération sociale. En faisant de la largesse une des plus hautes vertus de l'homme de qualité, la littérature courtoise conforte son public aristocratique dans sa pratique sociale et dans une représentation du monde social où il occupe une place dominante, parfaitement légitime à ses propres yeux. Jean Renart, en choisissant pour héros un chevalier commandé par l'*habitus* aristocratique du don généreux et de la dépense fastueuse, s'inscrit dans le prolongement de la littérature antérieure, mais il opère une franche rupture quand il soumet cet *habitus* à une déconstruction : d'abord en le définissant comme un *habitus* (une seconde nature contraignante), ensuite en faisant clairement apparaître que cet *habitus* suppose un positionnement social et qu'il obéit à des visées sociales et politiques d'élévation à l'intérieur du groupe auquel appartient le héros. En cela, l'œuvre de Jean Renart est réaliste à double titre : premièrement, parce qu'il fait apparaître la vérité objective de la largesse, soigneusement dissimulée par un discours officiel de la valeur qui occulte la finalité réelle de la pratique (assurer, conforter ou, mieux encore, accroître sa position au sein de la structure sociale) ; deuxièmement, parce qu'il introduit le crédit parmi les moyens à disposition des aristocrates dans le jeu social qui les

45 V. 2950-2953.

oppose aux autres groupes sociaux, et dans la compétition souterraine qui les anime pour les places et les honneurs – un phénomène historique bien attesté, lequel s'est traduit, pour certaines familles nobles, par un endettement qui les a conduites à leur affaiblissement, voire à leur ruine⁴⁶.

C'est ce qui aurait pu, ou dû arriver à Guillaume ; mais il a une sœur si parfaite, dont les perfections ont ému le cœur d'un souverain tellement généreux... On est dans le roman, et Jean Renart tenait à y rester – pour notre plus grand plaisir.

Telle qu'elle a été posée jusqu'à présent, la question du réalisme dans le *Guillaume de Dole* ne pouvait – c'est du moins notre thèse – qu'aboutir à une aporie ou à des réponses incomplètes. En effet, considérer les *realia* disséminés dans le texte comme des signaux indiquant l'in vraisemblance d'une œuvre renvoyant sciemment au monde imaginaire et idéalisé de la littérature, ou les interpréter comme des éléments de démystification par rapport aux illusions entretenues par le modèle courtois revient finalement presque au même. Dans les deux cas, l'œuvre est mise en perspective avec la production romanesque antérieure, laquelle est son univers de référence sinon unique, du moins principal ; dans les deux cas, et c'est la conséquence du phénomène précédent, les éléments réalistes présents dans le récit ne sont pas pris au sérieux, en cela que leur fonction référentielle par rapport à la réalité, celle de la société et du monde extérieur, est insuffisamment interrogée. Il est vrai que le paradigme herméneutique d'une littérature romanesque destinée prioritairement à un public aristocratique ne facilite pas la tâche et induit des lectures commandées par un modèle antérieur, que le roman nouveau en général et le *Guillaume de Dole* en particulier semblent vouloir prolonger, d'un point de vue thématique mais aussi en matière de « personnel », lequel reste éminemment aristocratique. Pourtant, la multiplication des effets de réel impliquait une réorientation du genre, et cette réorientation est à nos yeux une rupture, aux lourdes implications. Penser la possibilité de cette rupture suppose évidemment de pouvoir s'extraire du réalisme comme imitation du réel (personne n'a plus la naïveté d'y croire, depuis Barthes), mais aussi de ne pas envisager la question des notations réalistes dans le cadre étroit et malheureusement devenu obligatoire du simple effet de réel (toujours depuis Barthes).

Jean Renart met en scène un spécimen de noble : son héros, Guillaume, sous ses traits identitaires distinctifs, c'est-à-dire sous la forme d'un paragon de prouesse et largesse – traits valorisés par la littérature courtoise en raison de sa complicité idéologique avec le groupe à qui elle s'adressait. Mais Jean

46 Georges Duby, « Situation de la noblesse en France au début du XIII^e siècle », dans *Hommes et structures du Moyen Âge*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1979, p. 343-352.

Renart dénonce la vanité de la prouesse et les graves désordres sociaux qu'elle provoque ; il fait aussi apparaître la vérité objective de la largesse, en révélant sans fard à quels mobiles sociaux et économiques elle obéit. Il fallait à Jean Renart un public complice, capable de reconnaître la dénonciation et le trait satirique à travers la reprise parodique du discours héroïque de la prouesse ; capable aussi, comme lui, de voir clair dans le jeu subtil mais risqué auquel le héros se livre pour s'abstraire de sa petite condition originelle. Autrement dit, il fallait à Jean Renart un public qui lui ressemble : un public extérieur au monde aristocratique, insensible à son idéologie, convaincu de ses méfaits et lucide sur ses stratégies sociales et économiques ; un public susceptible enfin de savourer une représentation narquoise du monde aristocratique et de ses valeurs illusoires, vaines et scandaleuse (la prouesse), ou simplement hypocritement intéressées (la largesse).

Le *Guillaume de Dole* de Jean Renart, c'est un roman clérical, et peut-être même – qui sait ? – bourgeois.

Affaires de styles, questions de genre

PROLÉGOMÈNES À TOUTE CRITIQUE DES STÉRÉOTYPES
DE LA LITTÉRATURE MÉDIÉVALE :
L'OISEAU VOLEUR DANS *L'ESCOUFLE* DE JEAN RENART

Jean-Jacques Vincensini
Université François Rabelais, CESR (Tours)

Trois préalables introduiront le propos. Me plaçant, de manière plus auto-ironique que sérieuse, sous les auspices d'Emmanuel Kant, je ferai mienne les deux premières requêtes de ses *Prolégomènes à toute métaphysique future*. La première distingue l'histoire d'une discipline et la connaissance des contenus qui lui sont propres. « Il est des savants dont la philosophie consiste dans l'histoire de la philosophie [...] ; les présents prolégomènes ne sont pas écrits pour eux¹. » En d'autres mots, et pour ce qui nous concerne, la compréhension des « objets » spécifiques de la littérature médiévale, comme le sont certains motifs narratifs, est indépendante de l'histoire de cette littérature comme de l'éventuelle histoire de la circulation de ces motifs. La seconde requête dit que, indépendamment de « l'expérience » – la reconnaissance et la description de tel ou tel motif, par exemple – « nous n'avons pas à nous demander si [notre connaissance] est possible, mais uniquement *comment elle est possible*² ». Ce qui revient à poser les questions suivantes : comment connaître les stéréotypes innervant les Lettres médiévales ? Quelles sont les conditions de possibilité de leur connaissance ?

Or, deuxième préalable, cette connaissance s'avère malaisée. En 1980, dans *Parler du Moyen Âge*³, Paul Zumthor affirmait que dans la mesure où le langage littéraire médiéval est « dépositaire d'un inconnu qui nous fait, et dissimulateur de ce même inconnu », il localise « nos ambiguïtés ». Nous restons alors influencés par la pratique philologique qui nie que le « reste » des faits positifs dont elle rend compte soit « digne de considération critique ». Ce positivisme opérerait « à partir de présupposés soigneusement occultés,

1 Emmanuel Kant, *Prolégomènes à toutes métaphysique future qui pourra se présenter comme science*, trad. Jean Gibelin, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 9^e éd., 1974, cit. p. 7.

2 *Ibid.*, p. 33.

3 Paul Zumthor, *Parler du Moyen Âge*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 23.

fondés sur les conditions sociohistoriques. » Bref, ainsi égaré, le médiéviste se contenterait sans en être satisfait d'un « nombre incertain de propositions quasi contradictoires »⁴. La question du motif narratif illustre parfaitement ces difficultés et cette satisfaction un peu paresseuse.

Si cette question est particulièrement « vexante » – et ce sera le troisième préalable –, c'est qu'il est impossible de s'intéresser aux lettres médiévales sans prendre en compte les motifs et les thèmes qui les fécondent. Tel est le fait particulier dont il s'agit de « connaître les conditions de possibilité ».

64 Dans l'immense littérature critique qui confirmerait ce constat, on retiendra deux travaux relativement récents, à commencer par l'étude d'Isabelle Vedrenne-Fajolles mise en ligne le 14 juin 2007 et intitulée « Le traitement des stéréotypes dans la *Suite du Roman de Merlin* : maladresse ou subversion ? De la collision de stéréotypes narratifs avec le type du vilain⁵ ». En second lieu, et toujours en 2007, on retiendra l'« Index et concordance des motifs narratifs » que Danièle James-Raoul offrait en annexe de son *Chrétien de Troyes. La Griffes d'un style* – index réalisé, précise l'auteur, « à partir de l'ouvrage d'Anita Guerreau-Jalabert, *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII^e-XIII^e siècles)* [...] où sont rassemblés [...] les motifs établis, classés et codés par Stith Thompson dans son *Motif-Index of Folk Literature* [...]. J'ai conservé les options prises par cet auteur⁶ ».

Il faut s'en convaincre : le motif nomme, comme l'écrivait Gaston Paris, « ce que l'on peut appeler le matériel roulant de cette littérature⁷ ».

Et maintenant, comment procéder ? Comment opérer pour mettre au jour les conditions de possibilité de ce fait d'expérience pour nous primordial, et le transformer ainsi en objet de connaissance ?

Pour répondre, on considérera un exemple. Il s'agit du motif désigné, bien malheureusement, comme celui de « l'Oiseau voleur », tel qu'il apparaît dans le récit de Jean Renart, *L'Escoufle*⁸. On se souvient que le vol commis par ce coupable volatile intervient pendant la fuite des amants qui transgressent l'interdit de vivre ensemble imposé par le père de la jeune fille⁹. Voici le passage-clé :

4 *Ibid.*

5 En ligne : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1742> (consulté le 19 avril 2018).

6 Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes. La griffe d'un style*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2007, p. 832.

7 Gaston Paris, *Histoire littéraire de la France*, Paris, Imprimerie nationale, t. XXX, 1888, p. 48.

8 Toutes les références à la narration de Jean Renart iront à la nouvelle édition que nous préparons pour les éditions Classiques Garnier (à paraître). On peut lire ce récit également dans Jean Renart, *L'Escoufle*, éd. Henri Michelant et Paul Meyer, Paris, Firmin Didot, coll. « Société des anciens textes français », 1894 et Jean Renart, *L'Escoufle, roman d'aventure*, éd. Franklin Sweetser, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1974.

9 Dans « L'idylle en péril : amour et inconduite dans *L'Escoufle* de Jean Renart », Marion Uhlig écrit légitimement à propos de la « scène du déjeuner sur l'herbe » : « La sensualité, née de la différenciation sexuelle, marque la seconde étape de l'évolution visant à modifier la

Uns escoufles,.i. lere, esgarde,
 De l'air ou il ert la desus,
 L'aumosniere qu'il ot en sus
 Mise de lui, desus les flors.
 Il cuida que ce fust roujors
 De char, mais c'estoit [de] samis¹⁰. [...]

Il s'agete de la amont
 Tous joins, si tost et si isnel
 K'il la met ou pié, et l'anel
 Si que Guillaumes ne set mot¹¹.

Pour récupérer l'aumônière, Guillaume s'éloigne de son amie Aélis. C'est la première étape d'une longue et douloureuse séparation.

Dans une perspective positiviste, il conviendrait de recourir aux listes de motifs élaborées par les folkloristes dans l'espoir d'y trouver les occurrences de celui qui nous occupe, éventuellement ses sources et les conditions historiques de sa diffusion. Ces inventaires, on le sait, sont très insatisfaisants, offrant des renvois croisés, des définitions approximatives et des absences spectaculaires. Thompson le reconnaissait : aucun principe définitif n'avait guidé ses choix. Quand le terme *motif* est employé, c'est toujours, disait-il en substance, dans un sens très flottant : « *When the term motif is employed, it is always in a very loose sense, and is made to include any of the elements of narrative structure*¹² ».

Pour ce qui concerne l'exemple choisi, il correspond au motif N 352 : « *Bird carries off ring lover has taken from sleeping mistress. He searches for the ring and becomes separated from her.* » Thompson s'appuie sur cinq références : Penzer IV 192 n.1¹³ ; von der Hagen I cxxxiii¹⁴ ; Köhler-Bolte II 351¹⁵ ; Italian Novella: Rotunda¹⁶ ;

relation idyllique pour la soustraire aux représentations paternelles » (dans Jean-Jacques Vincensini et Claudio Galderisi [dir.], *Le Récit idyllique. Aux sources du roman moderne*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Recherches littéraires médiévales », 2009, p. 127-151, cit. p. 142).

¹⁰ Jean Renart, *L'Escoufle*, v. 4597-4602.

¹¹ *Ibid.*, v. 4607-4610.

¹² Voir Stith Thompson, *Motif-Index of Folk Literature*, Copenhague, Rosenkilde & Bagger, 6 vol., 1955-1958, p. 19.

¹³ Norman M. Penzer, *The Ocean of Story: being C.H. Tawney's translation of Somadeva's Katha Sarit Sagara*, London, tirage limité réservé aux souscripteurs, 1923, 10 vol.

¹⁴ Friedrich Heinrich von der Hagen, *Gesammtabenteuer: Hundert altdeutsche Erzählungen*, 3 vol., Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1961.

¹⁵ Reinhold Köhler, *Kleinere Schriften*, éd. Johannes Bolte, 3 vol., Weimar, E. Felber, 1898-1900.

¹⁶ Qui indique : « Degli Arienti [Sabadino], No. 22. », p. 152. Il s'agit des nouvelles recueillies sous le titre *Le Porretane*, ici consultées dans l'édition établie par Bruno Basile (dans *I novellieri italiani*, vol. XIII, p. LXIV-672, Roma, Salerno, 1981). La note initiale précise que cette histoire « *non è che una versione della cxi novela delle Mille e una notte. Il testo, però venne recepito attraverso la mediazione francese (metà sec. xv) del romanzo Pierre de Provence et la belle Maguelonne o atteveso il poemetto Ottinnello e Giulia (sec. xv), entrambi dipendenti dal*

India: Thompson-Balys¹⁷. Même s'ils demeurent peu nombreux, ces textes sur lesquels s'appuie Thompson conduisent à considérer le corpus du motif et à examiner les critères de son élaboration. Après les travaux de Gédéon Huet¹⁸, un excellent guide pour les oiseaux voleurs littéraires devrait être François Roudaut, récent éditeur de *Pierre de Provence et la belle Maguelonne*¹⁹. Or, s'il ne manque pas d'inscrire *Pierre de Provence* dans un réseau de textes relativement vaste, Roudaut le fait « sans que l'on puisse véritablement élaborer une généalogie des influences²⁰ ». Dans la recherche d'outils explicatifs²¹, voici une observation que je souligne,

tema arabo di Kamaralzaman amante di Baldura; cir. G. Huet [...]» (p. 166). Pour les sources – orales, sans doute – de l'oiseau voleur (en l'occurrence « *uno falcone pelegrino* »), voir la note 4, p. 177.

66

- 17 Ils renvoient à « The Prince and Princess and two Devatawas », dans Henry Parker, *Village Folk-Tales of Ceylon, collected and translated by H. Parker*, London, Luzac & Co., t. II, 1914, p. 124-129.
- 18 « Le Thème de Kamaralzaman en Italie et en France au Moyen Âge », dans *Mélanges offerts à Émile Picot par ses amis et ses élèves*, Paris, D. Morgand, 1913, p. 113-119. Voir également le compte rendu réalisé par Gaston Paris de l'ouvrage d'Alessandro d'Ancona, *Poemi popolari italiani raccolti et illustrati* (Bologna, Zanichelli, 1889) paru dans *Romania*, 18, 1889, p. 510, qui offre de nouvelles attestations du motif.
- 19 *Pierre de Provence et la belle Maguelonne*, éd. François Roudaut, Paris, Classiques Garnier, coll. « Textes de la Renaissance », 2009. Consulter également Chantal Connochie-Bourgne (dir.), *Déduits d'oiseaux au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Senefiance », 2009. Lire particulièrement l'article de Vanessa Obry, « À vol d'oiseau : séparation et réunion des amants dans quelques récits brefs français et occitans (XII^e-XIV^e siècle) », p. 237-246. L'auteur y affirme que « Le vol de ces oiseaux est la traduction concrète du lien entre les deux héros et il concourt à la réunion ponctuelle ou définitive d'un couple. Un motif narratif commun semble ainsi réunir deux langues et deux univers » (p. 237). Aucune référence n'est faite à *L'Escoufle*.
- 20 *Pierre de Provence et la belle Maguelonne*, éd. cit., p. 8.
- 21 Selon François Roudaut : « Si le poème italien d'*Ottinello e Giulia*, mentionné en 1488, paraît être d'une lignée indépendante de celle qui a donné *Pierre de Provence*, en revanche une version dérivée de l'histoire du prince Kamaralzaman (dans les *Mille et une Nuits*) semble parvenir en Italie à la fin du XIV^e et au début du XV^e siècle avant de passer bientôt en France. Il ne faudrait cependant pas en conclure que c'est la source de notre texte, mais plutôt que cet apport réactive un thème que l'on peut déceler plus d'un siècle auparavant dans *L'Escoufle* (XIII^e siècle) de Jean Renart, dont le conte alsacien du XIV^e siècle intitulé *Der Busart* dériverait (ce que conteste Gaston Paris, pour lequel tous deux ont une source commune [...]) : au milan qui s'empare de l'aumônière de soie rouge fait écho le busard qui vole l'anneau précieux déposé sur l'herbe par le jeune homme » (éd. cit., p. 8-11). À ce sujet, se reporter à Rita Lejeune : « Serait-ce à *Guillaume d'Angleterre* que Jean Renart aurait pris le détail de l'oiseau ravisseur ? Non, *L'Escoufle* a emprunté directement son thème, fort caractéristique, à un autre conte où l'oiseau ravisseur ne provoque pas seulement la séparation des deux amoureux, mais est aussi l'instrument de leur réunion. Une version de ce conte se rencontre dans un poème allemand du Moyen Âge, *Der Busant*, qu'il est intéressant de comparer à notre roman » (dans *L'Œuvre de Jean Renart. Contribution à l'étude du genre romanesque au Moyen Âge* [1935], Genève, Slatkine, 1968, p. 193). Cette histoire raconte les aventures du fils du roi d'Angleterre et de la fille du roi de France. Menacée de devoir épouser le roi du Maroc, la jeune fille s'enfuit avec son jeune prince. Après qu'ils sont arrivés dans une forêt, la jeune fille s'endort. Un busard arrache des mains du jeune homme un anneau que sa fiancée venait de lui offrir. Le prince se lance à la poursuite du rapace et ne le trouve pas. Devenu fou d'angoisse, il mène la vie des bêtes sauvages avant d'être recueilli par son oncle. Un jour, participant à une chasse au faucon, il se précipite sur un busard dont il arrache la

pour la reprendre immédiatement à mon compte, et en tirer les conséquences : c'est une piste que l'on est contraint d'abandonner aux folkloristes²².

Mais ce n'est pas tout. François Roudaut propose de compléter le corpus de ses prédécesseurs, incluant *L'Escoufle* bien entendu, des trois titres médiévaux français suivants : *Guillaume d'Angleterre*, *Le Roman de la Violette*, *Aucassin et Nicolette*. Ces rapprochements sont peu justifiables²³. D'ailleurs, notre éditeur le pressent quand il note, à propos d'*Aucassin et Nicolette* (qu'implicitement, il exclut ainsi de son corpus) : « Ce n'est pas le vol d'un objet qui rapproche de *Pierre de Provence* ce texte de la première moitié du XIII^e siècle, mais les pérégrinations des deux amants avant les retrouvailles²⁴ ». Mais alors il convenait de retenir tous les récits idylliques. Quant à *Guillaume d'Angleterre* et au *Roman de la Violette*, on verra plus loin qu'ils n'illustrent pas notre motif.

Les données historiques et intertextuelles s'avérant ainsi d'une aide limitée, où la trouver ?

On le voit, comme souvent, le médiéviste est confronté à un corpus foisonnant et insaisissable. Partons alors de cette observation de Jean-Claude Schmitt : « Ni les historiens "médiévistes", ni les spécialistes de folklore contemporain ne manquent de documents en eux-mêmes très passionnants [...]. Les documents font moins défaut que les outils conceptuels pour les comprendre²⁵ ». Il faut y insister : Jean-Claude Schmitt emploie « comprendre » à escient, non pas *lire* ou *décrire*. Une telle volonté engage à rechercher nos « conditions de possibilité » au-delà de ce que l'on appelle l'analytique des descriptions. Cette résolution oblige, qu'on le veuille ou non, à placer la recherche consacrée à cet objet littéraire incertain qu'est le motif dans un cadre conceptuel, quel qu'il soit, au

tête et qu'il mange tout entier. Il s'en explique devant la princesse et les deux jeunes gens se reconnaissent. Ce récit n'est pas daté.

- 22 À propos du texte venu des *Mille et une Nuits*, l'éditeur cite Vincenzo Pecorano (« Camar az-Zaman – Pierre de Provence », dans Anonio Pioletti et Francesca Rizzo Nervo (dir.), *Medioevo romanzo e orientale. Il viaggio dei testi* [Ile Colloquio Internazionale, Venezia, 10-13 octobre 1996], Soveria Manuelli, Robertino, 1999, p. 515-534) qui « s'insurge contre la notion même de source commune qui conduit à "appiatire i rapporti tra i vari testi e a ridurre così a un minimo comune denominazione i successivi gradi della vicenda che in testi come ad. es. l'Ottinello e Giulia et il Pierre de Provence, pur seguendo sostanzialmente la stessa straccia, si atteggiano e si configurano però, volta per volta, in forme e modi differente, come dicevamo, ben carattezzati" » (p. 9, note 2).
- 23 Il conviendrait sans doute de ne pas oublier *Floire et Blancheflor* et sa fameuse coupe : « Li coupiers ert ciers et vaillans, / d'un escarboucle reluisans / [...] D'or avoit deseure un oisel / trifoire, qui molt par ert bel, / qui en son pié tenoit la geme, / plus bel ne vit ne hom ne feme » (Robert d'Orbigny, *Floire et Blancheflor*, éd. Jean-Luc Leclanche, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1983, v. 491-500).
- 24 *Pierre de Provence et la belle Maguelonne*, éd. cit., p. 11.
- 25 *Le Saint Lévrier : Guinefort, guérisseur d'enfants depuis le XIII^e siècle*, éd. Jean-Claude Schmitt (augmentée), Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2004, p. 233.

sein duquel les faits (textuels) observés deviennent des objets de connaissance, autrement non observables.

Dans quel « cadre », donc, placer notre objet pour en favoriser une meilleure compréhension ? La question revient à s'interroger sur les moyens qui permettent de définir objectivement les motifs avec suffisamment de certitude pour distinguer l'un d'eux des séquences que leur apparence inviterait à rapprocher. On aura recours à deux outils, l'un conduisant à une définition formelle, l'autre à un critère que nous dirons « sémantique ».

68 Du point de vue formel, la démarche suivie est identique à celle qui vise les définitions lexicales. La question fondatrice, posée par le sémanticien George Kleiber, est celle-là même à laquelle nous devons répondre : « Quels sont les critères qui président au regroupement d'un ensemble d'occurrences sous un même chapeau dénominatif²⁶ ? » Il n'y a que deux réponses possibles. Soit on s'appuie sur un « prototype » : et le motif mis en scène par *L'Escoufle* serait le modèle prototypique de tous les « oiseaux voleurs », par exemple, mais cette sélection est difficilement justifiable ; soit on met en lumière les « critères nécessaires et suffisants », les attributs communs à toutes les occurrences du stéréotype étudié. Pour les mettre au jour, on peut s'adosser à un certain nombre de recherches « formalistes » consacrées aux motifs. On pense ici à l'esthétique d'Erwin Panofsky, à la narratologie de Claude Brémont et à la sémiotique greimassienne, représentée notamment par les travaux de Joseph Courtés²⁷. Présentons sèchement certaines de leurs conclusions, qui sont autant de conditions constituant notre objet : le motif est une entité virtuelle (les récits en offrent des manifestations variables) ; deux attributs lui sont nécessaires : des « figures » identiques, logiquement distribuées, et son thème constant, qui porte un investissement sémantique abstrait ; ces deux critères permettent de construire la dénomination des motifs.

Quelles sont, tout d'abord, les figures définitives de notre *topos* ? Les quatre ensembles de figures qui lui sont constantes sont les suivants :

1. Deux amants fuient leur milieu originel hostile.
2. Ils portent, gage d'amour, un objet précieux et rouge.
3. Un oiseau vole cet objet.
4. Sa poursuite conduit à la séparation des amants.

26 Georges Kleiber, *La Sémantique du prototype. Catégories et sens lexical*, Paris, PUF, coll. « Linguistique nouvelle », 1990, p. 17.

27 Joseph Courtés, *Le Conte populaire : poétique et mythologie*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 1986. Ces résultats sont présentés dans Jean-Jacques Vincensini, *Motifs et thèmes du récit médiéval* [2000], Paris, A. Colin, coll. « Fac. Littérature », 2005.

Telle est la forme figurative du motif, c'est-à-dire sa condition (virtuelle) de possibilité formelle, celle qui permet de le reconnaître quels que soient les récits sur lesquels il se greffe. Les remarques qui viennent compléteront ce premier acquis, avant de revenir au thème et à la dénomination du stéréotype considéré ici.

Cette définition est un bon étalon pour ne pas placer dans la même catégorie – sous le même « motif » – l'occurrence exposée par *L'Escoufle*, d'une part et, d'autre part, celles qui font intervenir des oiseaux voleurs dans deux des récits évoqués ci-dessus, *Guillaume d'Angleterre*²⁸ et *Le Roman de la Violette*. Dans le premier, en effet, loin de s'inscrire dans une relation d'amours adolescentes optimistes, l'aumônière vermeille qui contient des pièces d'or renforce l'affreuse séparation déjà effective entre deux époux et entre un père et ses fils nouveaux-nés. Quant au *Roman de la Violette*, s'il évoque effectivement un oiseau, une alouette offerte à Euriaut et qui emporte son « anelet / que donné li ot ses amis²⁹ », il ne parle pas d'une héroïne en fuite ; la couleur rouge n'est pas mentionnée ; ce vol ne déclenche pas la séparation d'Euriaut et de Guillaume, ni vraiment leurs retrouvailles.

Au contraire, et comme le fait remarquer François Roudaut, la définition précédente convainc de retenir dans notre corpus *Pierre de Provence et la belle Maguelonne*. Les deux jeunes gens partent en secret et, sur la route, alors qu'ils se reposent, le « cendal rouge » dans lequel se « trouv[ent] les trois aneaux » de la mère de Pierre est volé par « ung oiseau marin vivant de rappine, cuidant soy que celluy cendal rouge fust une piece de char, vint vollant et le print et s'en alla »³⁰. Le jeune homme poursuit l'oiseau qui laisse tomber le « cendal » dans la mer ; il sera retrouvé dans l'estomac d'un poisson par les parents de Pierre.

Puisque le motif est contraint par un thème donné avec lequel il est solidaire, il est nécessaire de ne pas confondre « motif » et « thème ». On rappellera, sans entrer ici dans le détail, que le thème n'a pas d'attache nécessaire avec les « propriétés venant du monde extérieur » ; sa formulation est uniquement

28 Voir *Guillaume d'Angleterre*, éd. (bilingue) et trad. Christine Ferlampin-Acher, Paris, Champion, coll. « Champion classiques », 2007.

29 Gerbert de Montreuil, *Le Roman de la Violette ou de Gérard de Nevers*, éd. Douglas L. Buffum, Paris, H. Champion, coll. « Société des anciens textes français », 1928, v. 3904-3905.

30 Nous citons *Pierre de Provence et la belle Maguelonne*, éd. Anna Maria Babbì, *Medioevo romanzo e orientale, Testi*, 7, 2003, p. 25-30. Pour la présence de *L'Escoufle* et de *Pierre de Provence* dans la bibliothèque des ducs de Bourgogne, voir p. ix-x. Pour la bibliographie, voir celle de cette excellente édition et aussi Werner Söderhjelm, « Pierre de Provence et la belle Maguelonne », *Mémoires de la Société néophilologique de Helsingfors*, 7, 1924, p. 1-50. Pour les rapaces désignés à partir de « dérivations du verbe latin *rapere* et de sa traduction française *ravir* », voir An Smets, « L'oiseau rapace au Moyen Âge : enquête terminologique », dans Claudio Galderisi et Jean Maurice (dir.), « *Qui tant savoit d'engin et d'art* ». *Mélanges de philologie médiévale offerts à Gabriel Bianciotto*, Poitiers, Université de Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 2006, p. 379-385, p. 381.

conceptuelle : « ainsi, la /bonté/, l'/équité/ ou l'/amour/ »³¹. George Roque rappelle à juste titre que la distinction entre motif et thème, comme la valeur conceptuelle de ce dernier, sont affirmées par Erwin Panofsky dans ses *Essais d'iconologie*, précisément à propos de l'esthétique médiévale : « C'est entre motif et thème que réside l'opposition forte [...] ». Et une telle différence est précisément requise pour que ces deux termes puissent être érigés en *structure*, comme c'est le cas, en particulier pour ce que Panofsky a nommé, à propos du Moyen Âge, le principe de disjonction : « Il est significatif qu'à l'apogée même de la période médiévale (aux XIII^e et XIV^e siècles), des motifs classiques n'aient jamais servi à la représentation de thèmes classiques, et, corrélativement, que des thèmes classiques n'aient jamais été exprimés par des motifs classiques³² ».

70

Mais si l'on souhaite définir le contenu thématique des figures mises en évidence, il faut changer de perspective et recourir à de nouveaux instruments de compréhension, non plus de nature formelle mais, cette fois, de nature « sémantique ».

Ces stéréotypes, on l'a dit, sont des entités virtuelles. En pratique, on ne les saisit que lorsqu'ils s'insèrent dans une ou plusieurs narrations « réelles ». Cette insertion peut prendre deux aspects variables, selon le mode de leur répétition (ou « récursivité »), c'est-à-dire, pour employer les termes de Francis Dubost, selon que leur récursivité est « externe » ou « interne »³³. Cette dernière, qui va désormais guider notre démonstration, concerne l'entrelacement, au sein d'une même œuvre, du *topos* considéré et de motifs ressemblants, ou inverses. Ce double mode de récursivité est une condition supplémentaire à la compréhension des motifs, laquelle, on vient de le dire, fera quitter les critères formels et conduira à mettre au jour le thème recherché. Car l'art de l'entrelacement n'est pas seulement un effort esthétique, il est un agencement des relations hautement signifiantes entre motifs appariables. Revenons donc à notre récit et à sa « compréhension ».

Le second cadre conceptuel annoncé relève d'une réflexion culturelle. L'hypothèse serait la suivante : le récit médiéval s'efforce de maîtriser par l'écriture et son art de l'entrelacement la brutalité et la violence de figures et de thèmes liés aux régulations les plus primitives d'où ils émergent. Comment

31 Joseph Courtés, *Le Conte populaire : poétique et mythologie*, op. cit., p. 53.

32 Georges Roque, « Le peintre et ses motifs », *Communications*, 47, « Variations sur le thème. Pour une thématique », dir. Claude Brémont et Thomas Pavel, 1988, p. 133-158, citations p. 135.

33 « Les motifs merveilleux dans les *Lais* de Marie de France », dans Jean Dufournet (dir.), *Amour et Merveille. Les Lais de Marie de France*, Paris, Champion, coll. « Unichamp », 1995, p. 41-80, citations p. 47 et 50.

notre oiseau séparateur valide-t-il cette conjecture, et comment celle-ci guide-t-elle vers le « thème » de notre motif ?

La lecture de *L'Escoufle* conduit à observer le retour du méchant rapace, et cette seconde apparition forme avec la première une riche association de sens. En effet, quelques années après le vol de l'aumônière, Guillaume participe à une chasse pendant laquelle le faucon qu'il porte abat un escoufle. Guillaume plonge alors ses doigts dans le corps de l'animal, en tire le cœur et, aux yeux de tous, mange l'organe ensanglanté³⁴. Pourquoi cette barbarie ? C'est que cet escoufle supplicé est l'incarnation particulière du lignage général de tous les escoufles, représentant donc celui qui a déclenché la succession de malheurs subis par Guillaume :

Escoufles, honis soies tu
Et tuit li autre [qui] ore sont! [...]
Ceste dolor dont j'ai tant d'ire,
Fait il, me vient par vo lignage.
Par ma folie et par l'outrage
D'un de vous perdi jou m'amie³⁵!

On voit que le texte oblige à mettre en relation notre motif avec ce second épisode. Naturellement, Guillaume laisse éclater sa volonté de se venger sur ce second escoufle, mal-traité si l'on peut dire, des souffrances suscitées par le premier, l'escoufle malfaisant, le voleur de bijou. Guillaume ne se satisfait pas de son cœur cru, il attise un feu et brûle l'animal maudit :

Moult par [fu] tost ars et brulés
Li escoufles et tost alés
En poure a l'arsin et au vent. [...]
Or a son duel auques vengié
Guilliaumes, ce li est avis³⁶.

Vers quels enseignements « thématiques » est-on conduit ? On partira d'une idée générale : « ce qui est bon à manger est bon à penser »³⁷. Or, dans

34 Il s'agit bien entendu d'une nouvelle forme de « cœur mangé » : « Que li cuens l'aime tant et prise / Qu'il [le] retient lués esraument / Et se li prie doucement / K'il li die la vérité / Dont cist mautalent ot este / Pour qu'il avoit le cuer mangié / De l'escoufle. Lors prant congié » (éd. cit., v. 7386-7392).

35 *Ibid.*, v. 6954-6955, v. 7037-7040.

36 *Ibid.*, v. 6993-6995, v. 7012-7013.

37 Les lignes qui viennent suivent de près Alain Schnapp, *Le Chasseur et la cité. Chasse et érotique en Grèce ancienne*, Paris, A. Michel, 1997, chap. I, « Le chasseur entre bestialité et humanité ». Consulter également Walter Burkert, *Homo necans. Rites sacrificiels et mythes de la Grèce ancienne* [1972], trad. Hélène Feydy, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Vérité des mythes », 2005.

L'Escoufle, la nourriture a un goût très particulier et son mode d'acquisition cynégétique est remarquable. Pour l'établir, repartons du lien entre la chasse barbare de Guillaume et la première intervention du rapace, celle de la chasse de l'aumônière, si on peut le dire ainsi.

72

La capture et la dévoration du second escoufle offrent des parallèles évidents avec l'intervention initiale de cet oiseau. Le premier de ces parallèles naît des valeurs de l'animal. L'escoufle révèle bien par deux fois sa nature malfaisante, celle d'un « animal avide, féroce, d'un voleur rapide à s'emparer de sa proie, lâche, traître et ignoble, représentant même le Diable » selon l'analyse lexicologique des termes « *escoufle*, *hüa*, *milan*, *nieble* » proposée par Lydie Louison³⁸. Rappelons que, avant sa capture, le second escoufle dévorait un poulet sur un tas de fumier. Non seulement ce rapace est inutile, puisqu'il ne se laisse pas domestiquer pour la chasse au vol et qu'il ne se mange pas, mais il est nuisible, lorsqu'il s'attaque aux basses-cours et, *a fortiori*, aux bijoux de la bien-aimée. Il incarne bien « la cruauté, le Mal, le danger, l'imminence d'une menace extrême, voire l'intensité d'une angoisse³⁹ ». Second parallèle : le vermeil du cœur de ce charognard, vil et méprisé⁴⁰ (« Hé! Diex, de quel ore manja / Le cuer qui ert de sanc vermols! », v. 7346-7347) fait écho à la couleur rouge de l'aumônière d'Aélys qui persuade l'escoufle qu'il s'agit d'un morceau de viande.

Mais il convient d'aller au-delà de ces parallèles. La chasse sauvage et le repas sanglant inversent triplement l'intervention du premier volatile, figure centrale de notre motif. En effet, la férocité légendaire du rapace se retourne d'abord dans celle de Guillaume qui se repaît, écumant, de son cœur :

Encore avoit tout taint le vis
De sanc et la bouce d'escume⁴¹.

38 Lydie Louison, « *Escoufle*, *hüa*, *milan*, *nieble*. Analyse lexicologique », *Le Moyen Âge*, 115, 2009/1, p. 109-131, cit. p. 125.

39 *Ibid.*, p. 131.

40 Voir Baudouin Van den Abeele, « *L'Escoufle*. Portrait littéraire d'un oiseau », *Reinardus*, 1, 1988, p. 5-15. Souhaitant « saisir l'emploi de cet oiseau dans l'épopée animale », ce travail lance « une enquête dans la littérature didactique et moralisante » (p. 5). L'auteur se penche sur notre roman et observe : « Le recours à un *escoufle* est significatif dans ce récit. À un premier niveau, on se souviendra que le milan est un charognard. Jean Renart prend soin de signaler que l'oiseau est trompé par l'apparence de la bourse rouge, qu'il prend pour un morceau de viande [...]. C'est par le milan que l'idylle est rompue, que s'introduit le malheur, ce qui n'est pas sans appeler les connotations négatives voire démoniaques commentées ci-dessus. Enfin, la dégradation radicale que subit l'*escoufle* se comprend mieux à la lumière des *a priori* défavorables dont l'oiseau est chargé : un tel comportement serait difficilement concevable vis-à-vis d'un rapace noble » (*ibid.*, p. 14-15). Consulter également An Smets, « L'oiseau rapace au Moyen Âge : enquête terminologique », art. cit., p. 379-385.

41 *L'Escoufle*, éd.cit., v. 7014-7015.

Ensuite, la capture de l'escoufle conclut une sorte d'« anti-chasse » dans la mesure où, « immangeable », ce charognard n'est pas, normalement, chassé. Enfin, autant le premier oiseau avait déclenché la dramatique séparation, autant le second sert d'instrument à la réunion des amants :

Se li escoufles n'eüst prise
L'aumosniere, on n'en parlast ja
Et par celui dont il manja
Le cuer retrova il s'amie⁴².

Bref, prédateur-chasseur-séparateur dans notre motif, l'oiseau revient comme proie-chassée-unificateur. Mais au fond, qu'il joue le rôle d'un voleur charognard relève de sa « normalité », l'escoufle restant ainsi dans l'ordre naturel des choses. Dans son rôle de chasseur-dévoreur, Guillaume, au contraire, viole les frontières ontologiques.

Cette affirmation mérite un mot d'éclaircissement. Selon Alain Schnapp, la chasse doit être vue comme « une pratique qui permet de distinguer les hommes des animaux⁴³ ». Dans l'Antiquité comme au Moyen Âge, capturer et tuer des bêtes était un acte culturel distinctif. En tant que tel, il nécessitait le respect de codes stricts. En regard, l'attitude de Guillaume apparaît étonnante. Voilà que, au cours d'une anti-chasse, il dévore une anti-viande et fait un anti-feu, puisqu'il n'est pas un feu de cuisson ; la nourriture, contre toutes règles, ayant été dévorée crue. En inversant les codes qui régissent les relations ordonnées entre les chasseurs et leurs proies, le futur comte de Normandie nie ainsi la bonne distance entre les hommes et les animaux. Selon Schnapp, « l'exercice de la chasse est tout entier dominé par la définition du licite et de l'interdit [...], proche et lointain, amour et désamour, civilisation ou barbarie⁴⁴ ». Opposé au chasseur « normal », subvertissant les catégories culturelles, le sauvage Guillaume exalte le contraire des valeurs civilisées de courage et de respect que nécessite le juste affrontement avec l'animal.

La comparaison des deux « épisodes à escoufle » conduit donc à l'enseignement suivant. Le malfaisant rapace initial a séparé Guillaume de celle qui lui était interdite par son père. Tous les deux perdent les valeurs et les avantages de leur position culturelle de départ : lui, fils de comte ; elle, riche fille d'empereur ; partageant un amour promis au mariage. Bien sûr à la fin du roman, le « héros »

42 *Ibid.*, v. 9094-9097.

43 *Le Chasseur et la cité. Chasse et érotique en Grèce ancienne, op. cit.*, p. 22. Pour la période médiévale, se reporter à Armand Strubel et Chantal de Saulnier, *La Poétique de la chasse au Moyen Âge. Les livres de chasse au XIV^e siècle*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1994.

44 *Le Chasseur et la cité. Chasse et érotique en Grèce ancienne, op. cit.*, p. 17.

retrouvera sa belle et toutes les règles (matrimoniales, sociales et religieuses) seront respectées. Cependant, pour qu'il y parvienne, il lui faut devenir un « homme sauvage » – non seulement en gommant les frontières entre le règne humain et le règne animal, mais en excédant même le comportement animal. C'est la chasse « in-juste » d'un oiseau vil et la scène du cœur mangé cru. Mais, observation qu'il convient de souligner, cette transgression est positive. On peut l'interpréter, en effet, comme un acte fondamentalement réparateur et salvateur : il faut que Guillaume devienne une bête féroce, un barbare prédateur, pour être à son tour victorieux d'une proie ignoble qui l'avait initialement « vaincu ».

74

Tout se passe comme si la vie désordonnée et transgressive des deux amants (atteinte aux lois de filiation et de matrimonialité) réclamait d'abord l'intervention détestable mais « normale » du charognard ; puis la violente transgression du chasseur bestial, Guillaume devenant une bête assoiffée de sang frais, punissant sauvagement le charognard ; pour, finalement, « rétablir l'ordre » et mettre en place des relations humaines équilibrées. On voit ainsi la richesse des significations qui ne peuvent être dégagées qu'en prenant en compte l'incontestable parallèle inversé entrelaçant les deux interventions de l'escoufle.

Deux questions techniques laissées en suspens peuvent maintenant trouver leur réponse, à commencer par celle relative au thème de notre motif. On vient de le dire : il s'agit de la perte des valeurs culturelles, ou même de leur inversion. Intervient ensuite la question de la dénomination. Elle inclura les deux invariants dégagés. Soit ce titre, un peu pesant, il faut le reconnaître : « Séparation des amants par le vol d'un oiseau, entraînant l'inversion des valeurs culturelles ».

On affirmera, pour conclure, que l'une des conditions de possibilité essentielles du « matériel roulant » des récits médiévaux, des motifs comme celui que l'on vient de considérer – et de tant d'autres encore, tient à ce qu'ils ont vocation à ritualiser et à comprendre, comme le dit Jean-Claude Schmitt, l'effort culturel effectué par l'écriture médiévale pour contenir esthétiquement la violence et le désordre qui menacent les relations licites et « heureuses » entre les pères et les enfants, les hommes et les femmes, les hommes et les animaux.

REGISTRE, STYLE ET MANIÈRE DANS LA LYRIQUE
MÉDIÉVALE : LES POÈMES LYRIQUES DE GUILLAUME DE
MACHAUT ET LES DOCTRINES MÉDIÉVALES DES STYLES¹

Ludmilla Evdokimova

Institut de littérature mondiale – Université Saint-Tikhon, Moscou

La possibilité d'appliquer le terme *style* à l'étude des littératures médiévales est depuis longtemps matière à discussion. Pourtant, ces dernières années, la question suscite une attention très animée parmi les chercheurs ; il va sans dire que le contenu du terme même reste instable, et qu'il reçoit différentes définitions.

Ainsi Erich Auerbach a-t-il essayé de distinguer dans la *Chanson de Roland*, la *Vie de saint Alexis*, *La Divine Comédie* et quelques autres œuvres les signes respectifs d'un style haut et, au contraire, d'un style plus humble. Or, ses remarques ne sont pas en rapport avec les théories médiévales du style, voire les contrarient. On relève le même mépris pour la « théorie scolaire » du Moyen Âge, avec sa tendance à confondre le style élevé et le style richement orné, dans l'ouvrage plus tardif d'Auerbach *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*². Selon ce dernier, l'abondance des figures rhétoriques détruit la hauteur du style ; il critique jusqu'à Dante, qui subit l'influence de cette théorie scolaire³. Auerbach met ainsi au jour dans la littérature médiévale une hiérarchie des styles qui nous semble influencée par son propre goût, teinté de post-romantisme, mais aussi par son orientation politico-sociale, démocrate et chrétienne. Il découle de son livre que la hauteur du style dépendrait du choix de certains thèmes qui, par leur nature même, seraient élevés : selon lui, le haut style serait en rapport soit avec les valeurs

1 Cet article présente une version abrégée et modifiée de ma contribution au volume *Sens, rhétorique et musique. Études réunies en hommage à Jacqueline Cerquiglini-Toulet* (Paris, H. Champion, 2015). Il a été préparé en 2016 dans le cadre du projet « Église, littérature et langage au Moyen Âge. Quelques directions de recherche », avec le soutien de la Fondation du développement de l'université Saint-Tikhon.

2 Ouvrage original paru à Berne, en 1958 (*Le Haut Langage. Langage littéraire et public dans l'Antiquité latine tardive et au Moyen Âge*, trad. Robert Kahn, Paris, Belin, 2004 ; nous renvoyons à cette dernière édition – voir *infra*, notes 3 et 4).

3 *Ibid.*, p. 203 sq.

chrétiennes (*Le Conte du Graal ou le Roman de Perceval* de Chrétien de Troyes), soit avec l'amour tragique (*Tristan*, les lais de Marie de France)⁴.

76

Dans les années 1970, Paul Zumthor refuse résolument d'appliquer le terme *style* à l'analyse des littératures médiévales. D'une part, il ne trouve aucun lien entre la pratique littéraire et les doctrines des styles que le Moyen Âge hérite de l'Antiquité; impossible, croit-il, de mettre en rapport les définitions des styles haut ou bas avec un texte isolé ou même un groupe de textes⁵. D'autre part, le terme *style* dans sa définition moderne s'avère également inapplicable à la littérature médiévale; sous cette dernière définition le chercheur entend premièrement le style littéraire en tant qu'opposé au langage parlé et, deuxièmement, le style individuel, qui caractérise un auteur en particulier. En effet, tous les jugements que nous portons sur le langage médiéval se fondent sur les textes écrits; les différences individuelles entre les auteurs, selon Zumthor, ne sont pas très nettes. Il propose alors le terme *registre* qui, dans son *Essai de poésie médiévale*, remplace et le « style », et le « genre ». S'opposent ainsi les registres de la « requête d'amour » (celui de la chanson courtoise) et de la « bonne vie »; ce dernier est hétérogène: s'y rapportent des textes de nature diverse, comme les chansons lyriques, mais aussi certaines œuvres narratives. Les registres se distinguent, en premier lieu, par leur vocabulaire, mais aussi par leur thématique et, parfois, par leurs particularités rythmiques⁶; d'ailleurs, Zumthor signale aussitôt les interférences registrales⁷. Notons, de plus, que

4 *Ibid.*, p. 201-202. La notion de *sermo humilis*, formée d'abord dans la *Vetus Latina* et la traduction de saint Jérôme, et ensuite adoptée, selon Auerbach, par presque tous les écrivains chrétiens, nous semble très floue. D'une part, le *sermo humilis* se confond parfois avec le latin des premiers siècles du christianisme (*ibid.*, p. 62-63). D'autre part, Auerbach énumère parmi ses caractéristiques non pas les traits de langage, de forme ou de contenu d'une œuvre littéraire, mais des valeurs idéologiques chères aux chrétiens: ainsi, dans les actes de Perpétue, le *sermo humilis* se caractérise par « l'accès ouvert à tous, la tendance à la charité, le sublime caché et l'unité communautaire » (*ibid.*, p. 68). Enfin, le *sermo humilis* se superpose à d'autres styles: Auerbach est contraint d'avouer que les traités, les épîtres et les sermons s'écrivaient différemment, et pourtant « l'élément de vivacité, de didactisme, d'émotion et d'individualité est si fort que naît l'impression si spécifiquement chrétienne du *sermo humilis* » (*ibid.*, p. 58). Soulignons que les écrivains chrétiens de l'Antiquité tardive et du Moyen Âge n'associent pas toujours le style de la Bible à un registre inférieur, ou bas. Ainsi, dans la célèbre préface à la traduction de la *Chronique* d'Eusèbe de Césarée, saint Jérôme, à la suite de Flavius Josèphe, place la Bible dans le contexte de la littérature classique et y repère les mètres semblables aux strophes alcaïques ou saphiques, à l'hexamètre et au pentamètre; enfin, il souligne le caractère solennel des livres de Salomon. Isidore établit des parallèles, lui aussi, entre divers livres de la Bible et les œuvres de la littérature classique (*Étymologies*, I, XXXIX, 11); ce dernier passage est inclus beaucoup plus tard dans le *Speculum doctrinale* (III, 112) de Vincent de Beauvais.

5 Paul Zumthor, *Essai de poésie médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

6 *Ibid.*, spéc. p. 154-156.

7 Au sujet de l'interférence registrale, voir aussi Marie-Geneviève Grosse, « Chanson de femme et trouveresses », dans Karen Louise Fresco et Wendy Pfeffer (dir.), « *Chançon legiere a chanter* ». *Essays on Old French Literature in honor of Samuel N. Rosenberg*, Birmingham, Summa publications, 2007, p. 107-132, spéc. p. 107-108.

Zumthor – en accord avec les grands courants des sciences humaines de son époque – penchait pour le renouvellement de la terminologie : ainsi, le « type » remplace chez lui le *topos*, terme remontant à l'Antiquité, qui fut utilisé avec succès par de nombreux philologues du xx^e siècle. Un peu plus tard Pierre Bec, qui consacre son étude à un domaine plus limité – la poésie des XII^e-XIII^e siècles – précise le terme proposé par Zumthor, en opposant des registres *aristocratisant* et *popularisant*⁸.

Au tout début du XXI^e siècle, les chercheurs reviennent de plus en plus fréquemment à la problématique des styles dans les littératures du Moyen Âge. Dans certains ouvrages des années 2000, on remarque l'influence du livre d'Edmond Faral sur les arts poétiques des XII^e-XIII^e siècles, et à la doctrine des ornements verbaux développée dans ces derniers. Ainsi, dans la monographie qu'elle a consacrée à Chastellain, Estelle Doudet accorde une large place à l'étude du style de cet auteur, utilisant dans ce but la distinction des deux types d'ornements, l'*ornatus difficilis* et l'*ornatus facilis* ; selon elle, cette opposition se reflète dans les œuvres de Chastellain. Dans le même temps, elle identifie l'*ornatus facilis* aux techniques diverses de la versification – notamment la rime et la structure de la strophe⁹.

Cette identification ne semble pas légitime. En effet, dans les arts poétiques médiolatins, l'opposition de l'*ornatus difficilis* et de l'*ornatus facilis* se fonde sur l'usage de figures rhétoriques diverses (la métaphore et la métonymie pour le premier, les différents types de répétitions pour le second), et non sur le choix de techniques de versification. Or, pour Doudet, la doctrine de l'*ornatus facilis* se confond avec le contenu des traités de « seconde rhétorique » (entre le XIV^e et le début du XVI^e siècle) consacrés à l'art de la versification.

De plus, il est peu probable que le contraste entre ces deux styles tel qu'il est décrit dans les arts poétiques des XII^e-XIII^e siècles reste important à l'époque de Chastellain. Et l'on s'autorise à penser que l'influence des doctrines plus modernes des styles, d'origine italienne, se fait sentir dans ses œuvres – notamment l'opposition du style littéraire des auteurs anciens et du style rude des écrivains de langue vulgaire, ainsi que des ouvrages de Pétrarque et de Boccace. D'une façon analogue, dans la monographie de Danièle James-Raoul consacrée à Chrétien de Troyes, le style est conçu dans la tradition de Faral : et l'auteur remarque dans les romans de Chrétien l'influence des poétiques

8 Pierre Bec, *La Lyrique française au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, Paris, A. et J. Picard, 1977, t. I, p. 33-43.

9 Estelle Doudet, *Poétique de George Chastellain (1415-1475). Un cristal mucié en un coffre*, Paris, Champion, 2005, p. 493-604.

médiolatines, notamment de la doctrine de l'*elocutio* et, dans une moindre mesure, de la *dispositio*¹⁰.

La traduction en français de l'ouvrage d'Auerbach *Literatursprache und Publikum*, déjà mentionnée, contribue au renouvellement de l'intérêt des romanistes pour les styles des littératures médiévales. En 2008, deux colloques consacrés aux styles des littératures de l'Europe médiévale ont ainsi eu lieu, l'un à Aix-en-Provence, l'autre à Moscou. Les approches de l'étude des styles proposées ne coïncidaient pas, ce qui souligne d'autant mieux le large intérêt suscité par cette problématique. Les organisateurs du colloque d'Aix-en-Provence voulaient définir le contenu du terme *style* pour le Moyen Âge. Pourtant, ils l'identifiaient soit avec l'originalité d'un auteur (le « style individuel »), soit avec les caractéristiques historiques et régionales d'un groupe de textes, déterminées d'une façon empirique, sans lien avec l'histoire des concepts¹¹.

78

Le but du colloque de Moscou a été d'analyser des œuvres littéraires du Moyen Âge en les rapportant aux doctrines médiévales des styles ; à cet égard, ce projet se démarque de certaines des études mentionnées plus haut. Il ressort des actes de ce colloque qu'au Moyen Âge la notion de *style* est extrêmement polysémique ; le style peut être associé aux aspects divers de l'œuvre : la thématique et les personnages, la forme-prose et la forme-vers, le choix du vers ou des procédés rhétoriques ; il dépend parfois de la situation de communication – des caractéristiques sociales et même éthiques du sujet du discours, ainsi que du destinataire¹². Chez des auteurs divers, ces doctrines des styles peuvent se combiner et acquérir une forme originale. Par conséquent, il est légitime de mettre en doute l'utilité du terme *registre*.

Pour continuer le travail dans cette direction, il est nécessaire, selon nous, de tenir compte de l'évolution de la notion de style au Moyen Âge, ainsi que de la connaissance qu'avaient les auteurs médiévaux des doctrines s'y rapportant. Dans ce but, il paraît utile de repérer dans les œuvres des divers auteurs les réflexions sur la parole et le langage, et les témoignages d'une connaissance de la théorie littéraire. La mise en système de ce matériel complète considérablement notre connaissance de l'évolution des doctrines des styles au Moyen Âge et

10 Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes. La griffe d'un style*, Paris, Champion, 2007. Voir aussi Christopher Page, *Voices and Instruments of the Middle Ages: Instrumental Practice and Songs in France 1100-1300*, London/Melbourne, Dent & Sons, 1987 ; à la différence des autres chercheurs, Page préfère parler non pas des registres mais des styles, et oppose, dans la poésie du XIII^e siècle, les styles *haut* et *bas*.

11 Chantal Connochie-Bourgne et Sébastien Douchet (dir.), *Effets de style au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Sénéfiance », 2012, p. 5-7.

12 Ludmilla Evdokimova (dir.), avec la participation de Victoria Smirnova, *Théories des trois styles et les littératures européennes du Moyen Âge. Les arts poétiques et la pratique littéraire, Centaurus (Kentavr)*. *Studia Classica et Mediaevalia*, 7, 2010 (Moscou, Université des Sciences humaines).

des formes qu'elles acquièrent chez divers auteurs. En particulier, l'analyse des poèmes lyriques de Guillaume de Machaut peut contribuer à cette étude : elle permet, en effet, de définir quelles doctrines de langage lui sont connues. Et l'on verra que Machaut oppose, à des étapes différentes de sa vie, des « manières » diverses de composer les vers, autrement dit des styles, dont l'une lui apparaît plus parfaite et élevée, l'autre inférieure et plus simple.

Pour discuter les diverses façons de composer les vers, Machaut emploie quelques mots-clés ; parmi eux, « matière », puis « manière ». Les mots *matière* et *manière* sont, par ailleurs, les termes clés de son éthique courtoise ; et l'on a noté depuis longtemps que la poétique de Machaut entretient des relations étroites avec son art d'aimer et qu'elle y trouve sa source. Comment s'agencent la réflexion poétique et l'art d'aimer, selon l'usage précis de ces deux termes ?

« Matière », dans son sens courtois, signifie le mobile, la cause qui détermine le poète à composer des vers¹³. Le mot « manière » revêt pour sa part un sens plus large. Sans en définir toutes les nuances, notons qu'il peut être utilisé pour décrire un état de l'amoureux ; et, dans les syntagmes où il est employé, il signifie la force et la puissance, les souffrances d'amour privant l'amant de ces qualités, ainsi que de quelques autres, y compris la raison¹⁴. Cette constatation est importante, nous allons le voir, pour la compréhension des idées de Machaut concernant les diverses façons de composer les vers.

Il est connu, d'autre part, que la *materia* est le terme fréquemment utilisé, dans les poétiques médio-latines, pour désigner le « sujet » ou le « thème » de l'œuvre littéraire. C'est le cas dans le *Documentum de arte versificandi* de Geoffroi de Vinsauf (« il est difficile de raconter bien et convenablement un sujet largement connu¹⁵ ») ou encore chez Matthieu de Vendôme¹⁶.

À son tour, le terme *manera* est utilisé dans les traités catalans de grammaire et de versification avec le sens de « façon de composer », « espèce de texte » :

- 13 « Dont matire / N'ay qui a joie me meint » (Guillaume de Machaut, *Poésies lyriques*, éd. Vladimir Chichmaref, Paris, Champion, 1909, t. II, p. 352, lay X) ; « Lay triste matire, / Ton dueil et ton plour, / Retourne en bodour / Et lay ta folour » (*ibid.*, p. 419, lay XVII), etc.
- 14 « Amour m'esprent, biauté et grant douçour / Me font perdre sens, maniere et vigour » (bal. III, éd. cit., p. 10) ; « Au gré d'Amours, et a l'onneur ma dame, / Comment j'iaie en désirant languï / Moul longuement en tristece et en plour ; / Dont j'ay perdu si le povoir de my, / Que je n'ay mais maniere ne vigour » (bal. VI, *ibid.*, p. 22).
- 15 « *Difficile est materiam communem et usitatam convenienter et bene tractari* » : *Documentum de arte versificandi*, dans Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle* [1924], Genève, Slatkine, 1982, p. 309 ; voir aussi « *quando materiam prosequimur, observandae sunt proprietates personnarum* » (« lorsque nous développons un sujet, nous devons tenir compte des caractéristiques des personnages »), p. 310.
- 16 « *Sequitur de executione materie* » (« S'ensuit le chapitre de l'exécution du sujet »), *Ars versificatoria*, *ibid.*, p. 180 ; « *Amplius, materia de qua aliquis agere proponet, aut erit illibata, aut ab aliquo poeta primitus exsecuta* » (« De plus, le sujet que quelqu'un veut utiliser, peut soit être intègre, soit déjà traité par un poète avant »), *ibid.*

notamment dans les *Razos de trobar* de Raimon Vidal (« la manière correcte de trouver¹⁷ »), dans la *Doctrina de compondre dictatz* (« manière de chanter¹⁸ ») ou encore chez Jofre de Foixà, pour qui la *maneyra* représente les particularités de forme d'un poème : la mesure du vers, le nombre des vers dans la strophe, la rime et le caractère de liaison entre les strophes¹⁹. D'une façon générale, dans les pays de langues romanes, le terme en question fut un des synonymes du terme *style* durant une longue période, ce dernier n'apparaissant pas en France avant le milieu du XIV^e siècle²⁰. Ainsi, dans la poésie lyrique italienne du XIII^e siècle, le mot *manera* est, à côté d'autres tels que *rime*, *dir*, *parlar*, *cantar*, l'un des termes qui servent à exprimer un jugement sur le ton et l'émotion d'un poème ou, plus rarement, sur son expressivité. Ce terme désigne, en premier lieu, le caractère de l'amoureux, sa façon d'agir et, parfois, sa façon de chanter et de composer la chanson. C'est ainsi que l'utilisent les poètes italiens du XIII^e siècle Jacopo Mostacci et Bonagiunta Orbicciani. « Je vois que l'amour m'oblige à suivre / la manière et la coutume de l'oiseau qui perd pour un certain temps sa vivacité : / dès qu'il aperçoit la venue de l'hiver, / l'oiseau perd sa gaîté... [...] / au printemps il retrouve sa manière habituelle, commence à chanter et à gazouiller²¹ » : dans la *Chanson II* de Jacopo, le terme désigne les mouvements du chant, qui se sait

17 *Las Razos de trobar* : « *Per so qar ieu Raimonz Vidals ai vist et conegut qe pauc d'omes sabon ni an saubuda la dreicha maniera de trobar, voill eu far aquest libre per far conoisser et saber qals dels trobadors an mielz trobat et mielz enshat, ad quelz qe. l volran aprenre, con devon segre la dreicha maniera de trobar* » (« Parce que moi, Raimon Vidal, j'ai observé et constaté que peu d'hommes connaissent et ont connu la manière correcte de trouver, je veux faire ce livre pour faire connaître et savoir quels sont, parmi les troubadours, ceux qui ont, mieux que les autres, trouvé et enseigné, à ceux qui le voudront, comment ils doivent suivre la correcte manière de trouver »), Michèle Gally (dir.), *Oc, Oil, Si. Les langues de la poésie : entre grammaire et musique*, Paris, Fayard, 2010, p. 56-57.

18 « *Manera de cantar* » ; nous suivons l'édition de la *Doctrina de compondre dictatz* (*Doctrine de composer les dits*) établie par Paul Meyer, « Traités catalans de grammaire et de poétique », *Romania*, t. VI, 1877, p. 353-358 (cit. p. 357). Meyer attribuait ce traité (vers 1300) à Raimon Vidal ; de nos jours, cette attribution est discutée, voir *Oc, Oil, Si, op. cit.*, p. 320.

19 Christelle Chaillou, *Faire le mot et le son : une étude sur l'art de « trobar »*, thèse de doctorat en musicologie sous la dir. d'Olivier Cullin, Poitiers, 2007, p. 43. Pour l'édition du traité de Jofre de Foixà (Jaufré de Foixa), voir Paul Meyer, « Traités catalans de grammaire et de poétique », *Romania*, t. IX, 1880, p. 51-70 ; pour *maneyra*, voir spéc. p. 55.

20 La concurrence des termes de « style » et de « manière » est discutée par Ursula Link-Heer, « Übergangungen zur Konkurrenz von Manier und Stil (Vasari, Diderot, Goethe) », dans Hans Ulrich Gumbrecht et K. Ludwig Pfeiffer (dir.), *Stil. Geschichte und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfurt, Suhrkamp, 1986, p. 93-114. L'auteur lie la « manière » aux arts plastiques, dont l'emploi le plus ancien se rapporte, selon elle, à l'année 1390 – précisément au *Libro dell'arte* de Cennino Cennini). Pour l'emploi des mots « manière », « *manera* » dans le sens de « style, expressivité verbale ou rythmique » voir également notre introduction aux actes du colloque de Moscou, dans *Centaurus, op. cit.*, p. 11-15.

21 « *Amor ben veio che mi fa tenere / Manera e costumanza / D'aucello ch'arditanza – lascia stare : / quando lo verno vede sol venire / Ben mette'n ubrianza / La gioiosa baldanza [...] / [...] per primavera, ricovera manera / E suo cantare innova e sua ragione* » (en ligne : <http://www.classicalitaliani.it/ducepdf/Mostacci.pdf>, consulté le 17 juill. 2018).

puis se fait entendre de nouveau, au gré de l'hiver et du printemps ; Bonagiunta, quant à lui, promet de ne jamais oublier son habitude (« *maniera* ») de louer sa dame²². Dans son célèbre sonnet adressé à Guido Guinizelli, le poète utilise le mot *mainera* dans un sens plus restreint, spécifiquement littéraire, en critiquant son confrère pour sa façon nouvelle de composer les poèmes : « Vous qui avez changé le style [*mainera*] / des paroles plaisantes d'amour²³ ». Ainsi, les poèmes italiens du XIII^e siècle effectuent la distinction entre l'émotion du poète et le ton de son poème ; le dernier se sépare de la première et acquiert une signification littéraire, s'identifiant à la forme, à l'expression verbale.

Des traités de Raimon Vidal ou Joffre de Foixà, sans oublier la probable influence de la poésie italienne, le terme *manera* passe plus tard dans les *Leys d'Amors* : selon Guillaume Molinier, la rhétorique englobe deux manières de parler (« *manieras de parlar* »), l'une en prose et l'autre en vers, et il mentionne la « manière de composer » sous ces deux formes, ainsi que des « manières diverses des œuvres en vers » (« *manieras diversas* »)²⁴.

D'une façon analogue et déjà en ancien français, Brunet Latin mentionne, dans son *Livres dou tresor*, la « maniere de parler²⁵ ». À leur tour, les locutions « *manera de parlar* », « maniere de parler » représentent les traductions en langue vulgaire de l'expression latine « *genus dicendi* »²⁶. Ce dernier, on le sait, est un synonyme de « style » ; dans la *Rhétorique à Herennius*, il est utilisé au cours de l'exposé de la doctrine des « trois manières de parler » – haute, moyenne et basse, autrement dit des « trois styles ». Et en 1359, quand il évoque dans son prologue à la traduction de Tite-Live « la tres haute maniere de parler » caractéristique de ce dernier, Pierre Bersuire traduit évidemment la locution latine « *genus dicendi* ».

Qu'en est-il chez Machaut ? « Matière » et « manière » lui permettent de développer les motifs essentiels de sa lyrique, ceux de la joie et de la tristesse que lui inspire l'amour, mais aussi la création des poèmes joyeux ou mélancoliques qu'il compose sous l'influence du sentiment amoureux. Le terme *manière* toutefois apparaît, en relation avec ces thèmes, plutôt dans les poèmes qu'il écrit à l'âge de la maturité.

22 « *Deo [...] / [...] / [...] no lassar maniera – che sia laudata* », IX (« Je ne dois pas [...] oublier cette manière de la louer », en ligne : <http://www.classicitaliani.it/ducepdf/Orbiccianio1.pdf>, consulté le 17 juill. 2018).

23 « *Voi ch'avete mutato la mainera / De li plangenti ditti dell'amore* », sonnet n°1.

24 *Las Leys d'Amors*, éd. Joseph Anglade, Toulouse, Privat, 1919, t. II, p. 13, 16, 29.

25 Brunetto Latini, *Li livres dou tresor*, éd. Francis J. Carmody, Berkeley, University of California Press, 1948, p. 319.

26 La signification du mot *manière* en ancien français comme traduction du *genus* latin est signalée dans le *Dictionnaire du moyen français en ligne*.

Machaut organise ses poèmes par leur ton et leur thème, joyeux ou mélancolique. Ces poèmes représentent, pour ainsi dire, deux « manières » distinctes, bien que le poète n'emploie pas, durant une longue période, ce terme dans sa signification littéraire. Et deux types de comportement éthique correspondent aux poèmes ainsi distingués par leur ton.

Parfois, le thème mélancolique apparaît comme inapproprié au canon éthique, autrement dit inférieur moralement et, par conséquent, poétiquement : nous l'avons mentionné, dans bien des poèmes de Machaut l'amant qui souffre n'est pas capable de se comporter convenablement. Au contraire, la joie est associée au canon éthique courtois, et à la capacité de l'amant d'agir en accord avec lui²⁷. À cet égard, la réflexion littéraire de Machaut est semblable à celle de Pétrarque : ce dernier juge ses plaintes et ses pleurs inconvenants au regard du canon éthique et il considère donc que leur style est inférieur, en comparaison de celui des louanges et des panégyriques.

82

Dans d'autres cas, Machaut affirme qu'il est fondé à composer des poèmes mélancoliques dont la « matière », fournie par la vie, lui donne le *prétexte* ; ces poèmes correspondent ainsi à ses sentiments, et il va jusqu'à contester l'opinion négative formulée sur ses poèmes mélancoliques : s'il éprouve un sentiment de tristesse, ses poèmes se doivent d'être tristes²⁸.

Mais la discussion sur le choix du thème, joyeux ou triste, rêvet par endroits un tour plus savant. Dans la ballade XLIV, Machaut oppose deux matières ou deux thèmes ; le terme *manière* apparaît, alors, pour caractériser le *je* lyrique dans sa capacité à composer un certain type de vers :

XLIV

Grant merveille ont de ce que plus ne chant

Cil qui m'ont veu chanter de lie chiere,

27 Voir à titre d'exemple la ballade LXXVII et le *Lay de la Rose*.

28 « Pour ce que tous mes chans fais / De dolereus sentement / Et pour ce que ne chant mais, / Repris sui de mainte gent. / Mais qui vraiment saroit / Ce que mes las cuers reçoit / Pour ma dame au dous accueil, / Ja mais ne me blasmeroit, / Se je chant mains que ne sueil » (Guillaume de Machaut, *Poésies lyriques*, éd. cit., t. II, p. 547, ballade XV). Voir la brillante analyse de cette ballade par Elisabeth Eva Leach, « Singing More About Singing Less: Machaut's *Pour ce que tous* (B 12) », dans E. E. Leach (dir.), *Machaut's Music: New Interpretations*, Woodbridge, Boydell Press, 2003, p. 111-124. Machaut y utilise d'une façon ironique une citation d'une « chanson » plus ancienne ; le jeu subtil des échos ironiques, tant au niveau verbal qu'au niveau musical, y est manifeste. On entend l'écho des mêmes idées dans la ballade XXXIV où l'on peut voir, semble-t-il, l'influence d'une thèse bien connue au Moyen Âge et remontant aux *Problemata* du pseudo-Aristote, selon laquelle l'état de la mélancolie est favorable à la création littéraire. Voir : « Mais il doit miex faire et plus proprement / Que cils qu'Amours vuet de merci refaire, / Car Grans Desirs li enseigne et aprent / Et li donne matire et exemplaire / Et s'entremet de son œuvre parfaire, / En douceur fine et d'un son de couleur, / Triste, dolent, qui larmes de sanc pleure / [...] / Et pour ce di, cui qu'il doie desplaire, / Que cilz fait miex qui d'amour goust saveure / Triste, dolent, qui larmes de sanc pleure » (Guillaume de Machaut, *Poésies lyriques*, éd. cit., t. II, p. 558).

Et que je vois en empirant.
 Mais il ont tort; [...]
 Eins vueil et doy ma vie user en plour [...]
 Car n'ay cuer ne volenté qui quiere
 Bien ne solaz, ne riens qui tant ne quant
 Me peüst mettre en jolie maniere²⁹.

Dans la même ballade, Machaut utilise le mot *matière* dans un syntagme qui évoque le *Documentum de arte versificandi* de Geoffroi de Vinsauf : « Je n'ay pas matiere / De mener baudour, / Eins vueil et doy ma vie user en plour³⁰... » Or pour Geoffroi, l'opposition des thèmes joyeux et triste correspond aux variations de la prononciation, selon la doctrine du *decorum* exposée par Horace :

Si le sujet est triste, la voix, le visage et les gestes doivent y être conformes et témoigner de la douleur. D'une façon analogue, s'il est joyeux, la voix, le visage et les gestes doivent attester de la léesse. [...] C'est ce qu'a dit Horace dans ces paroles : « L'expression s'ajuste au visage de l'homme, / À son état d'esprit : vive avec la gaîté, / Elle sera sévère avec la gravité, / Triste avec le chagrin. »³¹.

Dans plusieurs ballades, Machaut apparaît, à la suite de plusieurs auteurs d'arts poétiques, comme défenseur du *decorum* : selon ce dernier, deux manières d'écriture, c'est-à-dire des moyens expressifs divers, conviennent aux thèmes mélancolique et joyeux³². Dans la ballade CXLV, la doctrine du *decorum* est formulée encore plus clairement ; deux façons de composer les vers s'unissent aux thèmes divers et s'opposent avec une netteté parfaite :

²⁹ *Ibid.*, t. 1, p. 56.

³⁰ *Ibid.*, t. 1, p. 56.

³¹ « *Si materia fuerit de dolore, vox et vultus et gestus debent conformari materiae et testes esse doloris. Si fuerit de gaudio, similiter vox et vultus et gestus debent attestari laetitiae. [...]* Quod totum ostendit Horatius his verbis : *Tristia maestum / Vultum verba docent ; irratum, plena minarum ; / Ludentem, lasciva ; severum, seria dictu* » (*Documentum de arte versificandi*, dans Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XI^e et du XIII^e siècle*, op. cit., p. 318). Pour les vers tirés de l'*Art poétique* d'Horace (v. 106-108), nous suivons la traduction de Jules-Claude Barbier, en ligne : <http://remacle.org/bloodwolf/horace/artpoetique.htm> (consulté le 17 juillet 2018).

³² Sur le *decorum* dans les œuvres de Machaut et de Froissart, voir Catherine Attwood, *Dynamic Dichotomy: Poetic « I » in Fourteenth and Fifteenth Century French Lyric Poetry*, Amsterdam / Atlanta [Ga.], Rodopi, 1998, spéc. p. 44 et p. 110-123 ; notons pourtant qu'Attwood emploie le terme *convenientia* dans le sens qui n'est pas celui de l'époque, à savoir comme une caractéristique du *je* lyrique (notamment dans les Dits de Froissart), alors que dans l'Antiquité et au Moyen Âge, le terme en question avait un autre sens : il désignait le rapport entre la forme et le contenu, permettant d'adapter l'une à l'autre, ainsi que l'harmonie des différents aspects de l'œuvre. Les poèmes de Machaut que nous avons cités confirment que ces significations du terme, ainsi que les thèses importantes de la doctrine du *decorum* qui leur sont liées, lui étaient bien connus.

CXLV

Se pleins fusse de matiere joieuse,
 Je fëisse mes chans joieusement,
 Mais point n'en ay qui ne soit dolereuse ;
 Pour ce les fais tous dolereusement.
 S'ai droit, que j'ay de dueil et de tourment
 Tant que je n'ay nulle joieuse vie,
 Quant lonteins sui de ma dame jolie³³.

La même doctrine est exposée dans la ballade XXXII, qui constitue peu ou prou un traité poétique en miniature. En réponse à d'éventuels blâmes ou accusations, le poème insiste sur la correspondance entre le sentiment, qui forme le contenu de la chanson, et la forme de l'écriture :

84

De triste cuer faire joieusement,
 Il m'est avis que c'est chose contraire ;
 Mais cil qui fait de joyeus sentement,
 Je di qu'il doit plus joieusement faire.
 Et pour ce sont mi chant de rude affaire, [...]
 S'en sui repris et blasmez durement.
 Mais je ne say mon oeuvre contrefaire,
 Eins moustre ce que mes cuers scet et sent³⁴.

À la défense du *decorum* s'ajoutent alors d'autres éléments pour constituer un art poétique subtil et contrasté. Ainsi, le « chant de rude affaire » convient au thème mélancolique. Au XIV^e siècle, l'adjectif *rude* signifie « violent », « qui exprime une souffrance » et à la fois « disgracieux », « désagréable pour l'oreille », « grossier » ; or pour Machaut, cette polysémie porte un véritable jugement esthétique : des chansons qui ne sont pas jolies, qui ne sont pas parfaites et qui, de ce fait, sont plus simples, conviennent au thème mélancolique³⁵.

À l'opposé, des poèmes de thématique « joyeuse », faits « joieusement », sont selon nous influencés par l'adjectif latin *festivus*, avec le sens de « beau », « expressif », que lui donne par exemple Matthieu de Vendôme dans le syntagme « *festivitas verborum* » – ces mots constituant alors une composante de l'*ornatus*³⁶.

33 Guillaume de Machaut, *Poésies lyriques*, éd. cit., t. II, ballade CXLV, p. 136.

34 *Ibid.*, ballade XXXII, p. 557.

35 Pour la signification du « rude » chez Guillaume de Machaut, voir Jacqueline Cerquiglini-Toulet, *Guillaume de Machaut, Le Livre de Voir Dit. Un art d'aimer, un art d'écrire*, Paris, SEDES, 2001, p. 60-61. Ainsi qu'elle le souligne, la parole « rude » s'oppose dans le *Voir Dit* à la parole parfaite et polie.

36 *Ars versicatoria*, dans Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XI^e et du XII^e siècle*, op. cit., p. 154.

Le syntagme « plus joieusement faire » signifie ainsi « écrire sous une forme plus ornée », et il évoque par contraste la possibilité d'une écriture moins travaillée, qui se refuse aux ornements poétiques. Par conséquent, dans cette ballade, Machaut décrit une dichotomie des styles hiérarchisée : les chants simples véhiculent le thème mélancolique ; les chants ornés correspondent au thème joyeux. Les seconds sont supérieurs aux premiers, comme c'est aussi le cas dans l'éthique courtoise de Machaut³⁷.

Dans le *Prologue*, on voit que l'art poétique de Machaut subit une évolution. Le terme *manière* acquiert définitivement un sens esthétique : c'est la forme d'un certain type de vers, autrement dit leur style. Comme nous l'avons mentionné plus haut, ce terme apparaît avec sa signification littéraire dans les traités catalans de grammaire et de versification et, plus tard, dans les *Leys d'amors* de Guillaume Molinier. Il y a lieu de croire que Machaut ait connu la rédaction la plus ancienne de ce dernier traité, publiée par Gatien-Arnoult³⁸. Toutes les espèces de rimes que Machaut énumère dans le *Prologue* sont citées dans cette rédaction³⁹, alors que dans celle, plus tardive, éditée par Anglade, l'assonance (« rime sonant »), la rime pauvre (« consonant ») et riche (« leonine ») ne sont pas mentionnées. Notons, de plus, que les traités de versification rythmique latine ne présentent pas à cet égard de similitude avec le *Prologue* de Machaut⁴⁰.

Dans le *Prologue*, Machaut modifie son opposition des deux styles : il écrit maintenant, que la forme ornée et belle, la « manière joyeuse », peut aussi correspondre aux thèmes de la mélancolie : « Et s'on fait de triste matiere, / Si est joyeuse maniere / Dou fait⁴¹... » Doit-on en déduire qu'il refuse à la fin de sa vie de suivre la doctrine du *decorum*? Selon nous, sa façon de s'exprimer témoigne que le thème joyeux (de même que la « manière » qui lui est propre) restent pour lui préférables, et supérieurs : ayant à peine déclaré que les vers mélancoliques peuvent aussi être beaux, Machaut se hâte d'affirmer par deux

37 Voir aussi la ballade XXXIII.

38 *Las Flors del gay saber*, éd. Adolphe-Félix Gatien-Arnoult, Toulouse, J.-P. Paya, 1841, p. 156 sq. Sur les rédactions du traité, voir en particulier : « Leys d'Amors », dans Georges Grente (dir.), *Dictionnaire des Lettres françaises*, éd. revue et mise à jour sous la dir. de Geneviève Hasenohr et Michel Zink, Paris, Fayard, 1992, p. 928.

39 « L'un est de rime serpentine, / L'autre equivoque ou leonine, / L'autre croisie ou retrograde / [...] / Aucune fois rimes sonant / Et, quant il li plaist, consonant » (Guillaume de Machaut, *Poésies lyriques*, éd. cit., t. I, p. 12 ; v. 262-264, 266-267) ; voir *Las Flors del gaysaber*, éd. cit. : « *De rim sonan* » (assonance), p. 152-153 ; « *Dels rims consonans* » (rime pauvre), p. 158-159 ; « *Dels rims leonismes* » (rime riche), p. 160-161 ; « *Dels rims crozatz* » (rimes croisées), p. 170-171 ; « *Dels rims serpentis* » (rimes serpentines), p. 172-173 ; « *Dels rims retrogradatz per acordansa* » (rimes rétrogrades par accord), p. 176-177 ; « *Dels rims equivocz* » (rimes équivoques), p. 188-189.

40 Giovanni Mari, *I Trattati medievali di ritmica latina*, Milano, U. Hoepli, 1899.

41 Guillaume de Machaut, *Poésies lyriques*, éd. cit., t. I, p. 9.

fois au lecteur qu'ils sont incomparables avec les vers joyeux⁴². Ainsi, il semble qu'il oppose maintenant à la belle « manière » des poèmes mélancoliques celle, encore plus belle – pour ainsi dire, parfaite – des poèmes joyeux. Machaut conserve donc sa dichotomie des deux styles, tout en ennoblissant le statut des complaintes amoureuses.

Ainsi, les jugements de Machaut sur les « manières » diverses de composer les vers entrent dans le cadre de la théorie médiévale des styles, tout en revêtant les nuances et les évolutions qui font le propre de sa poétique. Par conséquent, l'exemple de Machaut stimule, d'une part, l'étude de la théorie médiévale des styles dans toutes ses ramifications et, d'autre part, permet de mettre en doute l'utilité du terme *registre* pour caractériser les distinctions formelles ou thématiques entre les divers groupes de poèmes lyriques du Moyen Âge.

42 « Et s'on dit / Que li tristes cuers doit miex faire / Que li joieus, c'est tort a faire, / Ne je ne m'i puis accorder » (v. 166-168) ; « Li tristes [...] / ne porroit nullement / Riens faire si jollement / De sa matiere dolereuse / Com li joieus de sa joieuse » (v. 190-193, *ibid.*, p. 9-10).

LA CHANSON DE GESTE : UNE EXPÉRIENCE CRITIQUE, UNE EXPÉRIENCE DE LA CRITIQUE

Jelle Koopmans
Université d'Amsterdam

Pour qui s'interroge sur les approches critiques, la révision ou la constitution des savoirs académiques, le domaine de la chanson de geste est un exemple de choix, notamment la chanson de geste tardive. Toute tentative pour parvenir à une mise au point à son sujet est une expérience critique ou, du moins, elle devrait l'être. Critique, au sens où elle se doit, à juste titre, de réfléchir à la pratique de la critique et de l'histoire littéraire ; critique, aussi, au sens de la situation en somme pénible où se trouve le domaine. Critique, encore, parce qu'elle se doit d'être une recherche de forme et de méthode, et l'expérimentation de la possibilité critique même d'une histoire du genre.

LA CHANSON DE GESTE : ÉTAT DES LIEUX

Depuis la publication de la *Chanson de Roland* par Francisque Michel, à la suite de sa découverte par l'abbé de La Rue¹, ce texte s'est imposé hardiment comme modèle du genre, à partir duquel toute étude devait se définir. Il y a, il faut bien le noter, avant tout un texte, et non pas une pratique. En outre, cette découverte arrivait à point nommé, d'une certaine manière, pour des raisons qui n'ont rien à voir avec l'histoire littéraire, mais avec un autre domaine : il fallait à la France, il fallait aux Français un chef-d'œuvre marquant le début de leur littérature. Et ils l'ont eu ! Les histoires littéraires, l'enseignement – également dans le secondaire – ont fait le reste : il s'est instauré une « chanson de geste » canonique et canonisée, qui rend de grands services. Qui plus est, cette « chanson de geste » a aussitôt été assimilée à l'épopée et c'était là, peut-être, ce qu'il ne fallait précisément pas faire. On comprend comment et pourquoi, après tant de vaines tentatives des siècles durant pour donner à la France un véritable

1 Abbé [Gervais] de La Rue, *Essais historiques sur les bardes, les jongleurs et les trouvères normands et anglo-normands*, Caen, Mancel, 1834 ; *La Chanson de Roland ou de Roncevaux, du XI^e siècle, publiée pour la première fois d'après le manuscrit de la Bibliothèque bodléienne à Oxford*, éd. Francisque Michel, Paris, Silvestre, 1837.

texte épique, le roman n'étant qu'un genre mineur et la tragédie ne s'imposant pas pour le Moyen Âge, la ferme volonté de trouver une origine épique à la littérature vernaculaire en français a pu guider l'interprétation des documents.

Il y a donc la question de la critique dès ses débuts, qui a peut-être faussé la donne. De là, une tradition critique s'est instaurée : des documents ont été (re)découverts, Joseph Bédier et bien d'autres se sont penchés sur la question des origines, Edmond Faral et bien d'autres ont étudié la pratique des jongleurs, Jean Rychner et bien d'autres ont placé cette littérature dans le contexte plus vaste d'une épopée orale. C'est là l'histoire de la critique². Reconsidérer aujourd'hui cette tradition critique est une expérience critique d'une toute autre sorte, au sens où tant de connaissances acquises, tant de choix faits par le passé, pour ne pas dire tant de dogmes président encore, de nos jours, à l'étude de la chanson de geste qu'il ne semble plus guère possible de mettre en question les bases mêmes de cette ancienne historiographie du genre – si « genre » il y eut. Il y a donc aussi une histoire de la constitution de la critique, et cette construction a déterminé pour une bonne partie tout ce qui s'en est ensuivi.

88

Comment se fait-il, toutefois, que l'histoire d'un genre si important se soit construite d'une manière aléatoire, sans véritable mise en contexte historique, à partir de certains points de vue téléologiques et au mépris des sources ? Car dans la grande masse des publications consacrées au genre, le point de vue de l'historien s'est quelque part perdu, et on peut le regretter. Comment rendre compte d'une critique qui, à partir de son établissement même, a tout l'air d'être devenue une discipline à part, centrée sur elle-même, traitant avant tout des problèmes qu'elle a elle-même mis au jour ? En d'autres mots, en des termes plus simples : a-t-on véritablement essayé de comprendre le genre, ou a-t-on simplement suivi le cours qu'avait pris son étude ? Même si la question n'est pas totalement rhétorique, elle met à nu une pratique, qui va bien au-delà de l'étude de la chanson de geste ; celle de notre savoir cumulatif, de notre manière de redresser, de repenser nos objets à partir de ce qui a déjà été fait, au lieu de reprendre les dossiers.

Sans jouer sur les mots, et en restant dans les confins de ce qui peut être considéré comme une « expérience critique », on peut se laisser tenter – de façon sans doute spéculative, imparfaite, mais libre – par une autre manière de voir

2 Joseph Bédier, *Les Légendes épiques. Recherches sur la formation des chansons de geste*, 4 vol., Paris, H. Champion, 1908-1912 ; Edmond Faral, *Les Jongleurs en France au Moyen Âge*, Paris, H. Champion, 1910 ; Jean Rychner, *Essai sur les chansons de geste*, Paris, Champion, 1955 ; *La Chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Paris, Droz, 1955. On aurait tort de limiter l'énorme masse d'érudition suscitée par le genre à ces quelques noms. Mais pour le point central de cet article, une revue complète de la critique serait superflue, et nous détournerait de notre intention première.

les sources, afin de parvenir à une historiographie du genre. Telle qu'elle est présentée ici, celle-ci repose essentiellement sur trois éléments.

Cette manière de voir a d'abord été suscitée par l'étude de chansons de geste dites « tardives », qui représentent pourtant la grande majorité de ce que l'on peut connaître du genre : de là, est née une réflexion sur ce qui pourrait bien être la chanson de geste « pure » plutôt que tardive. En second lieu, elle est devenue une expérience critique, avec la rencontre de deux domaines traditionnellement séparés : celui de l'épopée (la chanson de geste) et celui du théâtre des xv^e et xvi^e siècles (donc d'une époque où il n'y aurait plus de chanson de geste, celle-ci ayant cédé sa place au roman dès le début du xiii^e siècle)³. En travaillant sur cette rencontre, nous avons été à même de mettre au jour un grand nombre de documents sur la pratique des chanteurs *de geste* et des chanteurs *en place*, qui tendent à montrer comment et en quoi la chanson de geste est institutionnelle aux xiv^e et xv^e siècles, comment et pourquoi être « chanteur de geste » ou « chanteur en place » est une véritable fonction au sein de la cité. Or, certains chanteurs de geste, justement, sont ceux qui organiseront les grandes productions dramatiques comme les Passions. À ce titre, le cas de Namur est hautement illustratif. Bien avant, toutefois, on peut observer comment on cherche à organiser la pratique des chanteurs de geste, tout comme celle du théâtre ; et c'est ce que montrent notamment les documents relatifs au fief de la jonglerie à Beauvais. À noter spécifiquement dans ces documents : un lien paraît exister entre la performance des chansons de geste et le calendrier religieux – Noël, « grans Pasques » et « Penthecoustes » à Beauvais, Mardi gras à Abbeville, « istoires des seigneurs anchiens » ; et dès 1395 une ordonnance, en accord avec ce que l'on croit connaître du théâtre, défend de chanter en place « ditz rymes ne chançons qui facent mention du pape, du roy et des seigneurs de France au regard de ce qui touche le fait de l'union de l'Église »⁴.

Finalement, cette manière de voir trouve sa raison d'être dans la simple question des sources : que peut-on savoir d'un tel genre, et comment le peut-on savoir ? Un point central et non négligeable est naturellement le rapport de la tradition textuelle à ce que l'on peut savoir d'une éventuelle pratique. Là, les choses apparaissent d'une façon plus complexe qu'on ne le croirait à première vue.

3 À ce sujet, voir notre article « Turning a *chanson de geste* into a mystery, or non-religious and chivalric mystery plays », dans *Les Mystères. Studies in Genre, Text, and Theatricality*, éd. Peter Happé et Wim Hüskén, Amsterdam/New York, Rodopi, 2012, p. 219-245.

4 Bernard Bernhard, « Recherches sur l'histoire des corporations des ménétiers, ou joueurs d'instruments de la ville de Paris », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 3, 1842, p. 377-404 (citations p. 404).

Il faut encore décliner les éléments dans trois directions : selon l'expérience de la critique, c'est-à-dire en adoptant une perspective sur les connaissances existantes ; en s'interrogeant sur leur raison d'être – laquelle fait de chaque connaissance une « expérience critique » elle-même –, ce qui revient à formuler et à spécifier les lieux qui posent problème ; on pourra alors proposer une nouvelle expérience, ou hypothèse, dans le domaine. C'est l'approche matricielle qu'on a adoptée ci-après. Enfin, on proposera deux aspects par lesquels il est possible de saisir la chanson de geste : le modèle historique en aval, à partir de la *Chanson de Roland*, et le modèle historique en amont, à partir du début du ^{xvii} siècle.

90 Dans l'édition renouvelée et mise à jour en 1994 du *Dictionnaire des Lettres françaises*⁵, le volume consacré au Moyen Âge propose un grand nombre de jugements de valeur au sujet de la plupart des chansons de geste qui ont eu droit à un article : ici un texte « qui n'a plus de la chanson de geste que le nom », là un texte « hybride », voire un texte « « mi-épique, mi-romanesque », et l'on en passe⁶. Selon cet ouvrage, il resterait trois véritables chansons de geste : la *Chanson de Roland*, la *Chanson de Guillaume*, et *Gormont et Ysembart* (une chanson ancienne, en effet). Tout le reste – c'est-à-dire, des centaines de chansons – ne serait que tardif, hybride, contaminé, mutilé. Il y a une raison à cela : il faut que la chanson de geste cède le pas au roman qu'inaugurera Chrétien de Troyes vers la fin du ^{xii} siècle ; mais apparaît en même temps un véritable problème de méthode, d'approche critique. Avant de détailler ces questions, il faut préciser l'objet de cette étude. En d'autres mots : de quoi parle-t-on exactement quand on évoque la chanson de geste ? Des tentatives ont été faites pour distinguer le héros romanesque du héros épique, pour séparer l'univers de la collectivité chrétienne de celui de l'individu romanesque, pour opposer la psychologie du roman à la au traitement uniforme de l'approche épique. Avouons ne pas y croire.

5 Robert Bossuat, Louis Pichard et Guy Raynaud de Lage, *Dictionnaire des Lettres françaises. Le Moyen Âge* [1964], éd. revue et mise à jour sous la dir. de Geneviève Hasenohr et Michel Zink, Paris, Fayard, 1994.

6 Quelques exemples : « se rapproche de la chanson d'aventures héroïques et chevaleresques et conte, de façon pathétique et sentimentale » (p. 69), « quoique composite et proche du roman » (p. 109), « fusion artificielle, mais ingénieuse, de plusieurs parties, font que ce poème n'a plus de la chanson de geste que le nom » (p. 138), « un roman d'aventure. Mais sa forme est celle des chansons de geste en alexandrins » (p. 213), « chanson à la composition flottante et au style embarrassé » (p. 385), « contient beaucoup d'éléments du roman d'aventures » (p. 389), « introduit des épisodes romanesques » (p. 408), « poème banal, inspiré par d'autres chansons épiques et par des romans courtois » (p. 454), « une chanson d'aventures, qui n'a plus l'idéal militant des grandes gestes d'antan » (p. 480), « chanson épico-romanesque » (p. 521), « un exemple particulièrement haut en couleurs de l'évolution de la chanson de geste vers le roman de chevalerie » (p. 525), « En s'adjoignant et subordonnant ainsi la matière arthurienne » (p. 531), « style filandreux, un verbiage facile facilité par la monorime des laisses » (p. 691), « d'inspiration purement romanesque » (p. 705).

DÉFINIR AUTREMENT LA CHANSON DE GESTE

La geste, une forme ?

Que se passe-t-il si l'on abandonne, pour désigner la chanson de geste, la notion même d'épopée, laquelle consistait essentiellement à inscrire la littérature française dans le sillage d'Homère et de Virgile ? Une première proposition serait de mettre de côté tout ce qui relève de critères de fond, et de se limiter à des questions de forme. En d'autres mots, si l'on avance que la « chanson de geste » se singularise par sa forme – forme qui, sans doute, révèle ou cache une certaine pratique –, on parvient à la définition suivante : la chanson de geste est un texte écrit en laisses assonancées ou monorimes. Formelle, une telle définition de la chanson de geste peut présenter des avantages. Précisément à cause de ce caractère formel, elle est à la fois forte, et pratique ; car cette « forme » spécifique cache sans doute une pratique du chant – dont nous sommes censés tout ignorer (pour paraphraser Michel Rousse sur l'archéologie de la farce⁷). Cependant cette définition, qui semble avoir pour elle la logique, suscite aussi des questions : que faire des textes en laisses assonancées ou monorimes qui – mais selon qui, et pourquoi ? – ne seraient pas des chansons de geste ? Essayer d'écrire une « histoire des textes en laisses » serait une expérience de laboratoire, qui dépasse assurément le cadre de cette contribution. Mais elle pourrait s'avérer urgente et profitable, ne serait-ce que pour essayer de tirer au clair certains des critères dont les historiens de la littérature se servent parfois un peu trop librement.

Si l'on fait un choix d'exemples, le dossier se remplit vite, avec, entre autres, un *Martyre de sainte Agnès* en laisses d'alexandrins monorimes⁸, une *Épître des saints Innocents* de 130 vers en quatorze laisses monorimes⁹, une version de la *Vie de saint Eustache* en laisses d'alexandrins monorimes, ou encore la traduction vers 1200 de l'*Historia* de Baudri de Bourgueil en laisses monorimes¹⁰. Le *Roman* [sic!] *d'Alexandre* s'exprime en laisses monorimes, décasyllabiques pour Albéric de Pisançon et l'anonyme poitevin, dodécasyllabiques par la

7 « D'une tradition jongleresque des jeux dramatiques, si elle a jamais existé, nous sommes condamnés à tout ignorer » (Michel Rousse, « Le *Jeu de saint Nicolas*, tradition et innovation », dans Marie-Madeleine Castellani et Jean-Pierre Martin (dir.), *Arras au Moyen Âge. Histoire et littérature*, Arras, Presses de l'université d'Artois, 1994, p. 153-162, cit. p. 157). Concernant la pratique de la laisse monorime ou assonancée, voir John Stevens, *Words and Music in the Middle Ages. Song, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

8 Nadine Henrard, *Le Théâtre religieux médiéval en langue d'oc*, Genève, Droz, 1998, p. 481.

9 *Mélanges de linguistique et de littérature romane offerts à Mario Roques par ses amis, ses collègues et ses anciens élèves, de France et de l'étranger*, Bade/Paris, Éditions Art et science/Didier, t. II, 1953, p. 166.

10 Paul Zumthor, *Histoire littéraire de la France médiévale (vi^e-xiv^e siècle)*, Paris, PUF, 1954, p. 104.

suite¹¹. Par ailleurs, Pierre-Yves Badel rappelle que le *Roman de Jules César* est composé en laisses d'alexandrins monorimes, mais c'est pour ajouter aussitôt : « Ce n'est pourtant pas une chanson de geste¹² ». Jordan Fantosme rédige en 1174 une chronique en laisses monorimes – mais peut-on dès lors parler d'une chronique¹³? Alfred Jeanroy, lui, relève « une curieuse chanson (en laisses monorimes d'alexandrins) d'inspiration béguine, avec réminiscences du *Roman de la Rose*¹⁴ » : *C'est dou saint dent nostre Seigneur*. Enfin, Michel Zink a montré la présence de l'assonance dans les chansons de toile¹⁵. Le problème générique atteint son comble avec quelques exemples, à commencer par le fameux « sermon rimé » de Guichard de Beaujeu, non rimé, et qui n'est pas sermon, mais un texte en laisses mono-asonancées :

Entendez vers mei, les petiz et les granz
 Un deduit vos dirai, bel est et avenanz
 A toz cela iert à joie qui Deu funt desiranz
 Et à cels iert à faus qui héent (a) ses cummanz
 Ço n'est controveure
 ne n'est fable ne chanz,
 En toz leus le puis dire, ja n'i ara tanz
 Jo lerai le latin, si dirai en roman¹⁶.

Le *Sermon de la Croix* (titre qu'il porte dans le manuscrit) est lui aussi en laisses monorimes, tout comme le *Sermon au Puille* de Bérenger. *L'Assomption* par Herman de Valenciennes est en laisses, de même que la *Passion du Christ* de Nicole de Vérone¹⁷. Même *Le Roman de Partenopeu*¹⁸ se sert pour certains

11 Alexandre de Paris, *Le Roman d'Alexandre*, éd. et trad. Laurence Harf-Lancner, avec le texte édité par Élisabeth Armstrong et al., Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche. Lettres Gothiques », 1994.

12 Pierre-Yves Badel, « La chanson de geste hors de la chanson de geste », dans Gisèle Mathieu-Castellani (dir.), *Plaisir de l'épopée*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2000, p. 155-172, p. 157.

13 Voir Philip E. Bennett, « La Chronique de Jordan Fantosme : épique et public lettré au XII^e siècle », *Cahiers de civilisation médiévale*, 40 40-157?, 1997, p. 37-56.

14 Alfred Jeanroy, « Miracles de Gautier de Coincy. Extraits du manuscrit de l'Ermitage par Arthur Långfors, 1937 [compte-rendu] », *Romania*, vol. 65 t. 65 num. 257, 1939, p. 118-120.

15 *Les Chansons de toile*, éd. Michel Zink, Paris, Champion, 1977.

16 *Le Sermon de Guichard de Beaulieu (XIII^e siècle), publié pour la première fois d'après le manuscrit de la Bibliothèque du Roi*, Paris, Techener et Silvestre, 1834.

17 Voir Jelle Koopmans, « Chacun prêche pour sa paroisse. Sermons de la joie et de la dissidence (XV^e-XVI^e siècles) », dans Marie Bouhaïk-Gironès et Marie Anne Polo de Beaulieu (dir.), *Prédication et performance du XII^e au XVI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 149-168, p. 152-153.

18 *Le Roman de Partenopeu*, éd. et trad. Olivier Collet et Pierre-Marie Joris, LGF, coll. « Le Livre de poche. Lettres gothiques », 2005.

passages de la laisse, ce que fait aussi le grand mystère de la *Destruction de Troie la grant*¹⁹ de Jacques Millet.

Cette liste apparaît comme un peu saugrenue, si on part de l'idée selon laquelle la chanson de geste recouvre avant tout le domaine épique. Les textes qu'elle contient adoptent pourtant une forme commune, qui relève sans doute d'une pratique commune, mais qu'on peine à situer dans les cadres anciens voire obsolètes de l'histoire littéraire. Tout ce qu'on peut affirmer, c'est que, d'une part, il existe une masse critique de textes composés en laisses mono-asonancées ou monorimes, de nature très variée, qui n'a encore jamais été considérée d'après son unité formelle; et d'autre part, qu'une nouvelle histoire de ce « genre » pourrait être d'une grande utilité au sens où elle nous permettrait d'éviter les assertions gratuites, comme l'homologie entre chanson de geste et épopée.

Une vue en amont

Prenons maintenant les choses par une vue en amont. Il est tout à fait curieux de constater qu'en 1607, deux troupes jouent, avec alternance des journées, *Valentin et Ourson* à l'Hôtel de Bourgogne²⁰. Il est de même intéressant de voir que les Confrères de la Passion, en 1555, soit sept ans après la fameuse interdiction par le parlement de Paris de jouer des mystères à sujet religieux, jouent *Huon de Bordeaux*²¹. À partir de ce moment, la matière « épique » du Moyen Âge va occuper les devants de la scène de l'opéra, de la tragédie, de la comédie; notons simplement que la possible continuité d'un matériau narratif médiéval a systématiquement été escamotée puisqu'il fallait faire

- 19 Olivier Halévy, « La vie d'une forme : l'alexandrin renaissant (1452-1573) », *L'Information littéraire*, 56, 2004/2, p. 38-43.
- 20 Wilma Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, Nizet, t. 1, 1548-1635, 1968, p. 47, p. 54; Geoffrey Brereton, *French Tragic Drama in the XVIth and XVIIth Centuries*, London, Methuen, 1973, p. 62. Voir aussi *El nacimiento de Ursón y Valentin* de Lope de Vega (1603-1604) et Jakob Ayrer, *Opus theatricum* (1618). Pour 1600, le Hollandais Isaac Beeckman note dans son *Journal*: « Quand j'avais onze ans je composais plusieurs poésies, et aussi j'embellissais par mémoire une des histoires que j'avais beaucoup lues, comme *Valentin et Ourson* [...], et j'en tirais une comédie de quatre personnages d'environ 500 vers, tous rimés, qui fut jouée... en présence d'amis et de voisins » (*Journal tenu par Isaac Beeckman de 1604 à 1634*, éd. Cornelis de Waard, La Haye, M. Nijhoff, t. 1, 1604-1619, 1939, p. IV).
- 21 « Les confrères de la Passion d'après les registres manuscrits du parlement de Paris », *Revue rétrospective ou Bibliothèque historique contenant des mémoires et documents authentiques, inédits ou originaux*, 4, 1834, p. 336-361. Voir aussi Jelle Koopmans, « L'effectivité de la législation sur le théâtre : le Parlement de Paris a-t-il interdit les mystères (en 1548) ? », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 23, « Pour une poétique de l'exemplum courtois », 2012, p. 141-149. *Huon* est également joué en Angleterre : voir Cyrus Mulready, « "Asia of the One Side, Africa of the Other": Sidney's Unities and the Staging of Romance », dans Valerie Wayne et Mary Ellen Lamb (dir.), *Staging Early Modern Romance: Prose Fiction, Dramatic Romance, and Shakespeare*, London, Routledge, 2008, p. 47-71, not. p. 50.

renaître les nouvelles formes des genres de la Renaissance italienne, et non du Moyen Âge français²².

Autrement dit, entre la « chanson de geste » classique et sa survie aux XVI^e et XVII^e siècles, la chanson de geste a continué à être pratiquée, mais elle est délaissée, insuffisamment documentée, alors qu'elle est peut-être tout aussi représentative du « genre » que ses témoins antérieurs. Trois types de documents retiendront ici l'attention : les sources historiques et normatives évoquant la pratique, les sources administratives qui documentent la vie culturelle et son institutionnalisation et, finalement, les sources administratives qui permettent d'entrevoir qui ont pu être ces chanteurs en place et ces chanteurs de geste aux XIV^e et XV^e siècles.

EXPLOITER LES SOURCES

Sources historiques et normatives

94

Dans les sources historiques et normatives, quelques éléments surtout retiennent l'attention.

D'abord, on peut constater que, vers la fin du XIII^e siècle, Jean de Grouchy est déjà proche de l'hypothèse formelle proposée ci-dessus quand il explique ainsi la chanson de geste :

Cantum vero gestualem dicimus in quo gesta heroum et antiquorum patrum opera recitantur sicut vita et martyria sanctorum et adversitates quas antiqui viri pro fide et veritate passi sunt, sicut vita beati Stephani protomartyris et historia regis Karoli²³.

Aucune distinction, donc, selon lui, entre l'épopée carolingienne et l'hagiographie.

Dans son *Doctrinal de seconde rhétorique* de 1432, Baudet Herenc signale parmi les « rimes en ESTE » : « chanter de geste »²⁴. Il est tout à fait intéressant, étant donné la date de ce traité et l'histoire traditionnellement acquise du genre de la chanson de geste, de s'interroger sur ce que Baudet Herenc veut précisément dire par l'expression « chanter de geste ». Le roman n'avait-il pas, dès le XIII^e siècle, supplanté l'ancienne épopée ? Apparemment, la chanson de geste vivait encore.

22 Le premier drame entièrement chanté est sans doute la *Rappresentazione di Anima e di Corpo* d'Emilio de' Cavalieri (1600, enregistrement Naxos 8.554096-97) ; mais, entre octobre 1600 et février 1601, trois *drammi posti in musica per representar cantando* ont vu le jour.

23 Christopher Page, « Johannes de Grocheio on secular music: a corrected text and a new translation », *Plainsong and Medieval Music*, 2, 1993/1, p. 17-41, p. 22-23.

24 Ernest Langlois, *Recueil d'arts de seconde rhétorique* [1902], Genève, Slatkine, 1974, p. 143.

Dans la préface à l'édition de Térence qu'il offre en 1502, Josse Bade évoque « ceux qui jouent en chambre le sort de rois et princes, comme on peut en voir partout en Flandre et dans les pays avoisinants²⁵ ». On ignore, pour le moment, ce que « jouer en chambre » veut dire²⁶, mais on pense au *Thérence en françois*, qui établit une distinction essentielle entre la comédie *togée*, où ceux qui narrent « portent costumes convenant aux personnages », et la comédie *tabernaire*, de « ceux qui racomptent quelque joyeuseté »²⁷.

Selon une traduction anonyme de Boèce, imprimée en 1485, « on avait fait des places où l'on lisait de telles histoires, comme on le fait encore chez nous avec les gestes de Roland et Olivier et d'autres de ce genre, ce qui plaît beaucoup au peuple et ce qu'il goûte plus que la lumière des livres religieux²⁸ ». Et dans une traduction française anonyme de Gui de Colonne, il est dit que « la furent trouvéz les rimeurs et chanteurs de geste et faiseurs de motéz et de chansons, combien que aucuns dient que li premier chanteur en place vindrent de Cecille²⁹ ». Cette origine sicilienne est très intéressante, surtout si est prise en compte la survie des gestes des paladins de Charlemagne dans le théâtre des *Puppi*, documenté surtout depuis le *Risorgimento*³⁰. Dans le *Triomphe des neuf preux*, nous apprenons que l'un d'eux « aux clerks fist jouer les tragedies devant le peuple, affin de ouÿ raconter les gestes et avenues passees³¹ ». Et Froissart avait déjà accusé les chanteurs de geste de déformer la « vraie histoire » : « Pluseur gongleour et enchanteour en place ont chanté et rimét les guerres de Bretagne et corromput par les chançons et rimes controuvées le just et vraie histoire³² ».

En somme, il existe bien une documentation inattendue sur la chanson de geste aux XIV^e et XV^e siècles : reste à accomplir le travail pour l'exploiter.

Sources administratives : l'organisation de la vie culturelle

La même chose vaut pour l'apport des sources administratives. Ce que celles-ci nous apprennent au sujet de l'organisation des chansons de geste constitue pour le moment une collection disparate. Quelques éléments méritent toutefois d'être signalés, ne serait-ce que pour orienter la perspective. À Abbeville, c'est

25 Herman Brinkman, « Spelen om den brode. Het vroegste beroepstoneel in de Nederlanden », *Literatuur*, 17, 2000, p. 98-10, cit. p. 102.

26 Quelques renseignements figureront dans Jelle Koopmans, « Les joueurs de chambre aux XV^e et XVI^e siècles », dans Anne Surgers et Pierre Pasquier (dir.), *La Salle de spectacle rectangulaire en France et en Europe (XVI^e-XVII^e siècles)*, actes du colloque de Tours, 27-30 juin 2012, à paraître.

27 *Thérence en françois*, Paris, Anthoine Vêrard, entre 1499 et 1503, f^o A.iii. r^o.

28 Herman Brinkman, « Spelen om den brode », art. cit., p. 102.

29 Anne Rochebouet et Anne Salomon, « Les échecs et la cité de Troie », *Questes*, 18, 2010, p. 30-43, cit. p. 38.

30 Ettore Li Gotti, *Il Teatro degli Pupi*, Firenze, Sansoni, 1959.

31 Anne Rochebouet et Anne Salomon, « Les échecs et la cité de Troie », art. cit., p. 40.

32 Jean Froissart, *Chroniques*, éd. Siméon Luce, Paris, Renouard, t. II, 1870, p. 265.

la « fosse aux ballades » qui retient l'attention³³, cet endroit où est célébrée la Mi-Carême, avec compétitions poétiques, jeux et chansons de geste, à en croire les registres de l'argentier. Ainsi, la municipalité paie :

A Mahieu Siffait chanteur en place qui paieiz lui ont este par courtoisie a lui faicte des graces de le ville pour avoir chante de giche de son roumant au bos le jour de micaresme (V s. *Registre des argentiers*, 1409-1410)³⁴.

A Villaume le Barbier, canteur en place qui paieiz lui ont este par don a lui fait par les dits maieurs et eschevins pour se paine et travail davoit cante au bos d'Abbeville le jour des Karemiaux en attendant tous les officiers du roy comme les officiers bourgeois et habitans de la dite ville d'Abbeville pour estre a le chole qui le dit jour se fist au bos dicelle comme on a accoustume de faire chacun an. (Pour ce.....V s. *Registre des argentiers*, 1417)³⁵.

96

Cocheris spécifie qu'il existait, dans le *Registre des argentiers*, des indications semblables pour 1417, 1426, 1428, 1432 et 1436. Il ne les a pas transcrites, ce qui est dommage, car depuis lors les archives d'Abbeville ont été détruites. Les quelques indications encore à disposition sont cependant riches et instructives. On chante « au bos », selon une tradition annuelle, et on le fait en guise de prélude à la « chole » – au match, en quelque sorte. Spécifions que « roumant » veut probablement dire « livre », et « au bos », « aux bois » et non « à sa voix », comme l'a voulu le musicologue Howard Mayer Brown³⁶, quoique cette pratique du chant « aux bois » revête un caractère hautement suggestif dès lors qu'on prend en considération les prêches clandestins du xvi^e siècle. En même temps, la combinaison de chanson de geste et de la « chole », « choule » ou « souïle » est hautement instructive au sens où elle montre que les « genres » littéraires n'étaient point isolés, mais entraient tous dans le programme de la fête, formant ensemble une sorte de scénario, d'où l'on aurait tort de les isoler trop facilement.

Deuxième exemple : à Amiens³⁷, en 1449, un présent de vin est fait aux joueurs qui ont joué devant le bailli et le majeur dans l'Hôtel de ville, dit Hôtel des Cloquiers ; l'année suivante, on précise qu'ils ont joué, pour Mardi Gras, le jeu d'*Audengier*. Pour l'archiviste Ledieu, il s'agissait d'« une sorte de poème

33 Hippolyte Cocheris, « Extraits des registres des argentiers d'Abbeville, concernant le Puy d'Amour, les ménestrels de cette ville, etc. », *Mémoires de la Société des antiquaires de Picardie*, 3, 1854, p. 654-660, cit. p. 654.

34 *Ibid.*, p. 656.

35 *Ibid.*, p. 658.

36 Howard Mayer Brown, « Minstrels and their Repertory in Fifteenth-Century France: Music in an Urban Environment », dans Susan Zimmerman et Ronald F.E. Weissman (dir.), *Urban Life in the Renaissance*, Newark, University of Delaware Press, 1989, p. 142-164, cit. p.152.

37 Pour les références suivantes, voir Alcius Ledieu, « Vieilles coutumes amiénoises disparues (suite et fin) », *Annales de l'Est et du Nord*, 5, 1909, p. 215-254.

héroï-comique ». En 1454, c'est le jeu de *Lodengier*; en 1468 on donne « un jeu » aux Cloquiers, sans plus de précision, mais en 1469 il est encore une fois indiqué qu'il s'agit d'*Audengier*. En 1473, *Audengier* est joué à la mi-Carême; en janvier 1474, c'est toujours *Audengier*, les comptes de 1475, à la mi-Carême, n'évoquant à nouveau qu'« un jeu »; puis on retrouve encore *Audengier* en 1478, 1479, 1480, 1482, 1484, 1486, 1488, 1490, 1491, 1492, 1532 – et en 1542, c'est encore *Lodenger*. Il y a pourtant plus, toujours à Amiens. En 1476, Jean Ostren, « maître des farces » de la ville, a chanté devant les magistrats pour célébrer la victoire du duc de Lorraine sur les Bourguignons.

Un troisième exemple vient de Beauvais, le fief de la jonglerie. Celui-ci est bien documenté, avec des documents de 1330, 1377, 1454, 1464 et 1584³⁸. Le détenteur de ce fief est responsable des chansons de geste – il a l'obligation formelle de chanter des gestes à Pâques, Noël et la Pentecôte si personne d'autre ne s'en charge; en revanche, il perçoit une taxe sur tous les jongleurs (et les prostituées): au demeurant, si des jongleurs refusent de payer, il peut prendre leur livre ou leur vielle. Et, en effet, le chapitre de la cathédrale décrit leurs activités, en 1401 et 1402, comme « *ludere cum viola veteri capitulo historias de gestis* ». Ce système a dû fonctionner pendant assez longtemps, quoiqu'en 1584 les documents mentionnent clairement que l'on ne chante plus de gestes. Une institution analogue a dû exister à Châtillon-sur-Seine, où le héraut de la ville peut percevoir, selon la coutume de 1371, quatre deniers des prostituées tout comme des menestriers qui viennent « pour jouer en place et pour chanter en place³⁹ ». Une telle organisation de la vie culturelle a dû exister dans bien des villes, et il faudrait certainement s'aventurer dans la fortune des chanteurs de geste de Mimizan ou de Fécamp!

Un dernier exemple de la place de la chanson de geste dans l'infrastructure culturelle vient de Namur. En 1451, pour organiser la Passion, on s'adresse au « chanteur de geste » Aimery; en 1456, il refuse de donner les rôles de la Passion, mais, une fois payé, il distribue les rôles et dirige les répétitions; il réapparaît en 1457⁴⁰.

Ces quatre esquisses de cas locaux, de la « fosse aux ballades » d'Abbeville à la tradition d'*Audengier* à Amiens, en passant par la jonglerie de Beauvais et le

38 Pour plus de précisions, voir Ernest Charvet, « Recherches sur les anciens théâtres de Beauvais », *Mémoires de la société académique d'archéologie, sciences et arts du département de l'Oise*, 11, 1880, p. 449-556, not. p. 459 sq.; Gustave Desjardins, *Histoire de la cathédrale de Beauvais*, Beauvais, Pineau, 1865; Michel Rousse, *La Scène et les tréteaux. Le théâtre de la farce au Moyen Âge*, Orléans, Paradigme, 2004, not. p. 197-202.

39 Charles Giraud, *Essais sur l'histoire du droit français au Moyen Âge*, Paris, Videcoq, t. II, 1846, p. 348.

40 Jules Borgnet, « Recherches sur les anciennes fêtes namuroises », *Mémoires couronnés par l'Académie royale des sciences et belles-lettres de Belgique*, 27, 1855-1856, p. 1-65.

chanteur de geste de Namur, ont bien montré à quel point une pratique est ancrée dans la vie culturelle de la ville. On aurait certes tort de négliger de tels témoignages qui, pour être historiques, n'en parlent pas moins d'une pratique de la littérature.

Sources administratives : les hommes

Le dernier volet de cette enquête – rapide, insuffisante, partielle et partielle – se concentre sur ces hommes qui « chantent de geste ». Qui sont-ils donc ? Les documents administratifs fournissent des clés intéressantes.

En avril 1446, à Tournai, il est disposé que les « canteurs de geste en place ne puissent canter ne lire la Passion Nostre Seigneur⁴¹ » : même si le document reste plus ou moins isolé, il montre une fois encore que la *Passion* appartient au répertoire des chanteurs de geste et qu'il s'agit d'une pratique de chanter ou lire, ce qui est suggestif. En effet, la pratique des chanteurs de geste peut avoir des conséquences inattendues, ce que montre un document daté de 1465 :

98

M[esseigneu]rs ont accordé au chanteur en place qu'il chante au Prayel de la Malemaison ou au Marché si bon luy semble, et ne chantera plus en la Hale ce que par cy devant on luy a souffert chanter, la Hale en estoit tout empiré, et ont esté les estaux rompus et despechiés, et sy y faisoient les gens qui y aloient plusieurs oultrages et delys au préjudice de la ville [...] ledit chantre n'y chantera plus⁴².

Avouons un faible pour ce document, qui paraît témoigner d'une pratique inédite de la chanson de geste et surtout d'un dérèglement inattendu (pour nous !) de l'ordre public à cette occasion. De là découle une question essentielle, par rapport à nos prétendues connaissances au sujet de la chanson de geste : qu'a-t-il bien pu se passer à cette occasion ? Qu'est-ce que cela pourrait signifier s'agissant de la pratique des chansons de geste et, partant, de leur nature ?

Plus généralement, quand on procède à un dépouillement des comptes, on voit que les chanteurs de geste sont souvent présents. Ainsi, l'argentier de Philippe le Bon a « payé 18 sous parisis à un chanteur en place qui chanta devant mondit seigneur atout sa vièle une chançon nouvelle de la belle journée par mondit seigneur obtenue à l'encontre de ses ennemis à Mons en Vimeux⁴³ ». Et une fois établi le paradigme lexical qui unit le « chanteur de geste » et le

41 *Mémoires de la Société historique et archéologique de Tournai*, 23-24, 1893, p. 122.

42 Laure Gauthier et Mélanie Traversier (dir.), *Mémoires urbaines. La musique dans les villes d'Europe (xvi^e-xix^e siècles)*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2008, p. 41.

43 Vallet de Viriville, *Histoire de Charles VII, roi de France et de son époque*, Paris, Renouard, 1862, p. 296.

« chanteur en place », un champ large et riche s'ouvre à l'investigation. De tels chanteurs, il y en a, les archives en parlent. Même si beaucoup de documents sont sommaires, et se contentent, comme les comptes, de ne mentionner qu'un paiement, il serait urgent de les reconsidérer, de les voir dans toute leur étendue, et d'en examiner le contexte. Il est tout à fait significatif que, au moment où il rédige sa chronique des troubles en Flandre entre 1487 et 1490, Jean Surquet, dit Hoccalus, signe comme « Moy Jehan Surquet dit Hoccalus, chanteur de gestes, demourant à Lille et natif de Béthune⁴⁴ ». Ainsi, de toute évidence, être chanteur de geste à la fin du xv^e siècle signifie bien « être quelqu'un » dans la vie de la ville. Et à la fin du xv^e siècle, les chansons de geste sont encore partout, comme en témoigne aussi l'entrée de Lewis dans le *Middle English Dictionary*: « c.1475 *Body Pol.* 114/18 *Ther wer brought befor him syngers and sayers of auncient gestis*⁴⁵ ».

De là, une question simple – ou bien une « expérience critique » : que fait-on, précisément, lorsqu'on écrit l'histoire de la chanson de geste en France?

99

VERS UNE CONCLUSION – OU VERS UN PROGRAMME DE RECHERCHES ?

La présentation de la problématique et les quelques exercices d'application destinés à l'illustrer montrent plusieurs choses. D'une part, ils soulignent la nécessité de changer d'approche, et d'adopter une perspective à proprement parler historienne de la chanson de geste. En d'autres mots, l'histoire littéraire est, et se doit d'être aussi, une discipline historique, plutôt qu'un savoir concentrique basé sur des *a priori* esthétiques. L'objectif serait alors d'évaluer la documentation disponible, au lieu de limiter l'étude à celle des textes conservés, sinon à un très petit nombre de ceux-ci. Cela impliquerait également de cesser de juger les textes et les pratiques à partir de critères impropres pour essayer de les comprendre dans les conditions qui ont été celles de leur création et de leur diffusion. Personne à ce jour n'a osé s'attaquer à une bonne monographie sur les chansons de geste dites « tardives », et on commence à comprendre pourquoi ! Un point central de la réflexion reste la définition du « genre », si genre il y eut. Que, d'une part, il existe de nombreux textes en laisses mono-asonancés ou qui ne semblent pas faire part de l'histoire de la chanson de geste, et que, d'autre part, les documents administratifs assimilent la chanson héroïque à des pratiques hagiographique ou bibliques : voilà qui donne matière à réflexion.

44 Émile Gachet, « Rapport sur mes recherches dans plusieurs dépôts littéraires de France (suite) », *Compte rendu des séances de la Commission royale d'Histoire*, 5, 1853, p. 5-244, cit. p. 92.

45 Robert Lewis (dir.), *Middle English Dictionary*, Ann Arbor [Mich.], University of Michigan Press, quel tome ??? et donc vérifier la date (1988=S.6, S.7, S.8?) 1988, p. 922.

Et, pour un recueil consacré à la notion des *expériences critiques*, avoir donné à réfléchir est peut-être aussi avoir rempli sa mission, ce qui ne débarrasse nullement d'un devoir : au travail, maintenant!

Reconsidérer l'homme et l'œuvre

PHILIPPE DE THAON LE *COADUNATOR*

Vladimir Agrigoroaei

Université de Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale

La plupart des études qui lui sont consacrées résumant la biographie de Philippe de Thaon en quelques lignes. On dit qu'il est né en Angleterre, dans une famille originaire de Caen, et qu'il se trouvait probablement à la cour d'Henri I^{er} Beauclerc au début du XII^e siècle. On affirme qu'il était un auteur médiocre, « même si ses ouvrages ont plu au public¹ ». Médiocrité qu'on lui pardonne, puisqu'il était un pionnier de la littérature scientifique en langue vernaculaire. Faute d'une renommée contemporaine, quoique ses œuvres aient été populaires au XII^e siècle, très peu d'études lui ont été dédiées².

La rareté et le caractère négatif des approches fournissent au moins deux raisons pour dresser le bilan prosopographique d'un pionnier de la littérature française médiévale, et pour tenter de pousser un peu plus loin l'investigation concernant cet auteur. Nous proposerons deux directions de recherche : d'une part, une biographie de l'auteur, accompagnée d'une analyse globale de ses

- 1 Anne-Françoise Labié-Leurquin, « Philippe de Thaon », dans *Dictionnaire des Lettres françaises. Le Moyen Âge*, éd. dir. Geneviève Hasenohr et Michel Zink, Paris, Fayard, 1992, p. 1149.
- 2 Voir les études introductives aux éditions suivantes : Philippe de Thaon, *Comput*, éd. Ian Short (Ms BL Cotton Nero A.V.), London, Anglo-Norman Text Society, 1984, p. 1-3 ; Philippe de Thaün, *Le Bestiaire*, éd. Emmanuel Walberg, Genève, Slatkine Reprints, 1970 (fac-sim. de l'édition Lund/Paris, H. Müller/H. Welter, 1900), p. I-CXIV ; « Il *Bestiaire* di Philippe de Thaün », dans *Bestiari medievali*, éd. Luigina Morini, Torino, Einaudi, 1996, p. 105 sq. Le *Bestiaire* a fait l'objet d'une étude et d'une réédition récente : voir Shannon Hogan Cottin-Bizonne, « Une nouvelle édition du *Bestiaire* de Philippe de Thaon », *Positions des thèses soutenues par les élèves de la promotion de 2005 pour obtenir le diplôme d'archiviste paléographe*, Paris, École des chartes, 2005, p. 109-118 (voir aussi *ead.*, *Une nouvelle édition du Bestiaire de Philippe de Thaon*, Ph.D., Chapel Hill, University of North Carolina, 2003) ; de même que Philippe de Thaon, *Le Livre de Sibile*, éd. Hugh Shields, London, Anglo-Norman Text Society, 1979. Voir aussi Alexander H. Krappe, « The Historical Background of Philippe de Thaün's *Bestiaire* », *Modern Language Notes*, 59, 1944/5, p. 325-327 ; Rupert T. Pickens, « The Literary Activity of Philippe de Thaün », *Romance Notes*, 12, 1970/1, p. 208-212 ; Hugh Shields, « More Poems by Philippe de Thaon? », dans Ian Short (dir.), *Anglo-Norman Anniversary Essays*, London, Anglo-Norman Text Society, 1993, p. 337-359 ; *id.*, « Oral Techniques in Written Verse: Philippe de Thaon's *Livre de Sibile* », *Medium Aevum*, 49, 1980/2, p. 194-206 ; et Luigina Morini, « A proposito del *Livre de Sibile* di Philippe de Thaün », *Medioevo romanzo*, 8, 1983/2, p. 259-269.

œuvres ; d'autre part, une étude consacrée à la manière dont il traite ses sources et a rédigé son premier texte, le *Comput*.

Signalons pour commencer que ce *Comput*³ est le premier texte scientifique en langue française. C'était un manuel de calcul de la fête de Pâques, et un calendrier. Philippe l'a conçu comme un traité scientifique en vers, et c'est ainsi qu'il a entamé sa carrière littéraire, en 1113 ou en 1119⁴. Plus tard, Philippe a traduit un autre texte latin, le *Physiologus* ; puis son *Bestiaire* a rencontré un certain succès au XII^e siècle, et ouvert la voie à d'autres bestiaires. Hugh Shields a également montré que Philippe de Thaon était le traducteur de la *Sibylla Tiburtina*, avançant qu'il avait traduit ce texte vers 1135-1139. Enfin, Philippe serait l'auteur de deux lapidaires, alphabétique et apocalyptique⁵. L'attribution d'une *Desputeison del cors e de l'arme* demeure encore problématique⁶.

104

Or, à l'exception des œuvres de Philippe et de deux autres lapidaires⁷, il faut constater qu'il ne reste aucun texte purement scientifique daté du XII^e siècle. Tous les autres cas sont périphériques, à commencer par deux recueils en prose anglo-normande du XII^e siècle qui témoignent d'un intérêt pour la dimension pratique de la science. Le premier contient des recettes médicales⁸, le second des recettes pour la fabrication des couleurs⁹. Le latin et le français y sont mélangés ; on ne les distingue pas. On peut alors supposer que leurs auteurs n'ont pas encore eu le courage de renoncer au latin, langue de la science, au profit de la langue du peuple, le français. C'est ce qu'indique d'ailleurs un autre recueil du XII^e siècle : dans un manuscrit conservé à Dresde, qui contient des textes de médecine et de botanique, un lecteur a intégré des gloses en vieil-anglais

3 La première édition de ce texte est interventionniste : *Li Cumpoz Philipe de Thaün. Der Computus des Philipp von Thaun*, éd. Eduard Mall, Strasbourg, Trübner, 1873. Nous utilisons l'édition de Ian Short (voir *supra*, note 2).

4 Voir *infra* la discussion sur la datation du *Comput* proposée par R.T. Pickens, en rapport avec celle des œuvres de Gerland et de Turkill.

5 Le lapidaire alphabétique se compose de 1710 hexasyllabes et se trouve dans deux manuscrits (Cambridge, Jesus College, Q. D. 2, ca 1200 et Cambridge, Pembroke College 87, fin du XIII^e siècle ; *Anglo-Norman Lapidaries*, éd. Paul Studer et Joan Evans, Paris, Champion, 1924, p. 200-259). Le lapidaire apocalyptique est fragmentaire ; il est conservé dans l'un des deux manuscrits du lapidaire alphabétique (Cambridge, Pembroke College 87) et ne compte que 304 octosyllabes (p. 260-276).

6 *Ibid.*, p. 200-259, 260-276.

7 C'est toujours du premier tiers du XII^e siècle que date un autre lapidaire en vers, cette fois anonyme, dont le manuscrit de base est anglo-normand (*ibid.*, p. 19-69). Le dernier lapidaire qui nous intéresse est le premier en prose. Il date probablement du milieu du XII^e siècle (p. 94-91).

8 Tony Hunt, « Early Anglo-Norman recipes in ms. London B.L. Royal 12 c XIX », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 97, 1987, p. 246-254.

9 Tony Hunt, « Early Anglo-Norman receipts for colours », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 58, 1995, p. 203-209.

et en anglo-normand¹⁰. Philippe de Thaon apparaît alors comme un pionnier du genre dans la littérature française médiévale, bien qu'il soit pratiquement resté anonyme.

En effet, son lignage demeure en très grande partie inconnu. Ainsi, on a avancé qu'il était peut-être de la famille du Robert de Thaon mentionné dans le *Domesday Book*. Ce dernier est en réalité un certain Robert de Tham/Than, tenant un fief dans le Buckinghamshire, et qui avait pour seigneur Eudes de Bayeux, frère du Conquérant¹¹. Néanmoins, nous ne croyons pas que Philippe « ait été le petit-fils de ce Robert de Thaon, l'un des compagnons de Guillaume le Conquérant lors de la conquête normande de l'Angleterre en 1066¹² ». En effet, la participation dudit Robert à la bataille de Hastings n'est attestée que par une liste douteuse des compagnons du Conquérant que l'on peut lire sur une plaque commémorative à Dives-sur-Mer¹³. On peut donc seulement affirmer que Philippe était issu d'une famille normande de la basse noblesse.

Dans ce cas, il faut rejeter l'idée que Philippe ait débuté sa carrière littéraire par une commande royale. Les dédicaces du *Bestiaire* et du *Livre de Sibille* ont mené certains chercheurs à envisager un patronage royal pour toutes ses œuvres. Ainsi, pour Alexander H. Krappe, le *Comput* témoigne d'une relation entre Philippe de Thaon et la cour du roi Henri I^{er} établie bien avant, et poursuivie durant la rédaction du *Bestiaire*¹⁴. Nous croyons cependant qu'il n'existe aucune raison d'affirmer le patronage royal du *Comput*, et la critique s'est accordée pour privilégier la piste d'un autre commanditaire, oncle de l'auteur, Honfroi de Thaon :

Philippe de Thaün
ad fait une raisun

- 10 Max Manitius, « Angelsächsische Glossen in Dresdener Handschriften », *Anglia*, 24, 1901, p. 428-435.
- 11 Robert de Tham/Than tenait deux autres fiefs dans l'Oxfordshire et dans le Kent. Il était le fils de Guillaume de Thaon, qui tenait un fief dans le Kent. Voir Katherine S. B. Keats-Rohan, *Domesday People: A Prosopography of Persons Occurring in English Documents (1066-1166)*, Woodbridge, Boydell Press, t. 1, *Domesday Book*, 1999, p. 380.
- 12 Shannon Hogan Cottin-Bizonne, « Une nouvelle édition du *Bestiaire* de Philippe de Thaon », art. cit., p. 109-110.
- 13 Cette liste a été créée en 1862 par Léopold Delisle (« Liste des compagnons de Guillaume le Conquérant à la conquête de l'Angleterre », *Bulletin monumental*, 8, 1862/28, p. 474). Delisle s'est inspiré des chartes anglaises du règne de Guillaume le Conquérant et du *Domesday Book*. On arrive ainsi au même Robert de Tham du Buckinghamshire dans un argument circulaire. Par ailleurs, la conjecture selon laquelle Robert et Philippe de Thaon seraient grand-père et petit-fils s'appuie seulement sur une coïncidence de noms. Nous ne savons pas si Robert de Thaon était vraiment de Thaon ; il n'était peut-être que « de Than ». Voir Katherine S. B. Keats-Rohan, *Domesday Book*, op. cit., p. 380.
- 14 Alexander H. Krappe : « *His true patron seems to have been the king rather than the queen* », dans « The historical background of Philippe de Thaün's *Bestiaire* », art. cit., p. 325.

pur pruveires guarnir
de la lei maintenir.

A sun unclè l'enveiet,
quë amender la deiet
si rien i ad mesdit
ne en fait ne en escrit,
a Unfrei de Thaün,
le chapelein Yhun
e seneschal lu rei.
Icho vus di par mei :
Salus ad Patrem! (v. 1-13¹⁵)

106

Sur Honfroi, on n'en sait guère davantage, sinon qu'il était le chapelain d'Eudes Dapifer. Cette information a été d'ailleurs extraite du poème de Philippe, et non pas d'une charte de l'époque¹⁶.

Rupert T. Pickens s'est concentré sur le texte du *Comput* et a supposé, au terme d'une analyse convaincante, que le poème daterait de 1113 ou 1119¹⁷. Avec lui, nous découvrons un autre détail important : Gerland et Thurkill, sources du *Comput* de Philippe, ont rédigé leurs œuvres toujours au début du XII^e siècle¹⁸. Or, ces deux auteurs sont cités par Philippe de Thaon avec une acribie scientifique digne du positivisme moderne, signalant précisément les livres et les chapitres. Aussi Philippe ne faisait-il pas de la littérature, mais bien

15 Philippe de Thaon, *Comput*, éd. cit., p. 5.

16 Il se peut évidemment que l'*Yhun* du texte ne soit pas Eudes Dapifer, grand personnage politique du début du XII^e siècle ; et quand bien même il s'agirait de lui, on ne sait pas si Eudes Dapifer a joué un rôle dans la production du texte du *Comput*. On doit s'appuyer seulement sur le texte de ce dernier, et non pas sur d'autres sources. Eudes Dapifer était l'une des figures les plus importantes de l'Angleterre au tournant des XI^e-XII^e siècles. Au temps d'Henri I^{er} Beauclerc, Eudes gardait encore les vastes domaines gagnés du temps de la Conquête de 1066, ainsi que d'autres propriétés, récemment acquises. Il a également été sénéchal du roi, mais sa vie et son rôle politique ne peuvent pas être invoqués comme témoins d'un programme littéraire de la cour royale. Pour davantage de détails concernant la vie et la carrière politique d'Eudes Dapifer, voir J. Horace Round, « The Legend of « Eudo Dapifer » », *The English Historical Review*, vol. 37, n^o 145, 1922, p. 1-34.

17 Rupert T. Pickens, « The Literary Activity of Philippe de Thaün », art. cit., p. 209-210.

18 Gerland était un chanoine de Saint-Paul de Besançon, auteur de deux ouvrages : le *Candela*, une encyclopédie de théologie et de droit canon, et le *Tractatus de abaco*. Son *floruit* remonte probablement à la première moitié du XII^e siècle. Voir Alfred Cordoliani, « Notes sur un auteur peu connu : Gerland de Besançon (avant 1100-après 1148) », *Revue du Moyen Âge latin*, 1, 1945, p. 411-419. Pickens quant à lui ne prend pas en compte Gerland, et ne s'intéresse qu'à l'œuvre de Thurkill. Auteur des *Regunculae super abacum*, Thurkill a écrit son ouvrage vers 1100. Il l'a dédié à un ami, Simon, qui travaillait peut-être pour l'échiquier du roi Henri I^{er} Beauclerc. Voir Rupert T. Pickens, « The Literary Activity of Philippe de Thaün », art. cit., p. 210.

de la recherche avant la lettre ; sa bibliographie devait donc être mise à jour : et il citait les dernières nouveautés.

Dans ce contexte, le fait qu'il ne dédie pas son ouvrage au roi ou à Eudes Dapifer mais à son oncle, un chapelain, témoigne de l'intérêt scientifique de sa démarche. Il voulait faire œuvre utile. Un comput pour calculer la fête de Pâques¹⁹ répond parfaitement à un tel objectif, après la Bible : n'est-il pas le noyau du rythme social qu'étudie Jean-Claude Schmitt²⁰ ? Le choix de la première traduction de Philippe de Thaon n'est alors pas étonnant, mais prévisible, et surtout justifié. Un tel outil s'avérait nécessaire, et Philippe en était conscient²¹. Pour toutes ces raisons, son *Comput* a connu un certain succès. On peut noter que, des six manuscrits qui le conservent, quatre datent du XII^e siècle, chose rare pour un texte composé seulement quelques décennies auparavant²².

En s'appuyant sur cette notoriété, Philippe a poursuivi son projet de traduction scientifique. Entre 1121 et 1135, il s'est lancé dans une traduction du *Physiologus*, ouvrage pour lequel il montrait déjà un certain intérêt dans plusieurs parties de son *Comput*²³. Et son poème suivant, le *Bestiaire*, a été dédié à Adelaïde, nouvelle reine d'Angleterre, peut-être en raison d'un certain goût pour les animaux exotiques qui caractérisait alors la cour normande²⁴. Cela permet de supposer que la reine aimait à la fois le sujet et la langue française²⁵. Par ailleurs, ce n'est qu'à partir de ce moment que Philippe a fait partie de la cour du roi Henri I^{er}.

Le prologue du *Bestiaire* offre de nombreux renseignements au sujet de l'auteur, de sa relation avec la reine Adelaïde, mais également de son évolution

- 19 Il est fait allusion à la fête de Pâques, l'objectif même du *Comput*, dès la fin du prologue, que Philippe achève par un *Salus ad Patrem* qui fait écho à l'*ego vado ad Patrem* de l'Ascension.
- 20 Voir entre autres Jean-Claude Schmitt, « Rythmes et médialité », dans Pascale Goetschel, François Jost et Myriam Tsikounas (dir.), *Lire, voir, entendre. La réception des objets médiatiques*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010, p. 316-332.
- 21 Philippe de Thaon, *Comput*, éd. cit. (I. Short), p. 5, v. 27-30 : « Char mult est necessarie / cel'ovre que voil faire, / e mult plusurs clers sunt / chi grant busuin en unt ».
- 22 *Ibid.*, p. 1. Voici la liste des manuscrits : Cambridge, University Library, Additional 4166/9 (début du XII^e siècle) ; Lincoln, Lincoln Cathedral, 199 (C.3.3) (fin du XII^e siècle) ; Londres, British Library, Arundel 230 (seconde moitié du XII^e siècle, fragment) ; Londres, British Library, Cotton Nero A.V. (troisième quart du XII^e siècle) ; Londres, British Library, Sloane 1580 (début du XIII^e siècle) ; Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Reg. lat. 1244 (troisième tiers du XII^e siècle).
- 23 Rupert T. Pickens, « The Literary Activity of Philippe de Thaun », art. cit., p. 210.
- 24 Le roi Henri avait créé une ménagerie à Caen au début du XII^e siècle. Voir Xenia Muratova, « The Decorated Manuscripts of the *Bestiary* of Philippe de Thaon (the Ms. 3466 from the Royal Library in Copenhagen, and the Ms. 249 in the Merton College Library, Oxford) and the Problem of the Illustrations of the Medieval Poetical *Bestiary* », dans Jan Goossens et Timothy Sodmann (dir.), *Third International Beast Epic, Fable and Fabliau Colloquium, Münster 1979: Proceedings*, Köln, Böhlau, 1981, p. 219, qui met en relation le poème de Philippe avec la ménagerie de Caen.
- 25 C'est encore à la reine Adelaïde que Benedeit avait dédié son *Voyage de saint Brendan*.

littéraire. Néanmoins, il est impossible de tirer quelque conclusion que ce soit sans citer au moins deux de ses trois versions. Son prologue se fonde sur le mélange de deux traditions littéraires, médio-latine et française, la première étant souvent négligée dans les éditions successives.

Ainsi, Emmanuel Walberg citait le texte latin dans son étude introductive; Luigina Morini édite pour sa part le texte entier, mais n'offre que la version fragmentaire donnée par le manuscrit *L*, enrichie, d'après la méthode de Walberg justement, par des leçons empruntées aux autres manuscrits²⁶. Cependant, à nos yeux, la version du manuscrit *C* est beaucoup plus importante, parce qu'elle contient une série de vers latins (un hexamètre libre suivi de cinq distiques élégiaques) que l'on retrouvera dans le prologue du manuscrit *O*. Par ailleurs, il ne faut pas tenter de restituer le prologue en latin et en français de l'œuvre, car nous disposons de trois versions discordantes. Nous avons donc décidé de comparer les prologues des manuscrits *C* et *L*, rejetant celui du manuscrit *O*, réécrit par un scribe à une date ultérieure – nous y reviendrons.

108

C = Copenhague, Kongelige Bibliothek,
GL. Kgl. S. 4366 8°

¶^{f. 1^r} *In nomine Sancte et Individue Trinitatis,
Bestiarius incipit, quem Philippus Caomensis fecit
in laude et in memoria regine Anglie Melidis. Est
nomen vere quod recte convenit ex re, scilicet Ebraice
dictum est. Melidis laux Dei est. Et quia laux dicitur, a
Philippo laudetur.*

Ecce Philippus adest cui talia dicere fas est :

*versus regine, que moribus, arte, colore,
Iuno, Minerva, Venus sola vedetur. Ave!
Moribus es Iuno, forma Venus, arte
His tribus equaris; his tribus equivalet.
Vix illas dotes Naso describere posset
Quas tibi nature larga manus tribuit.
Nunc te laudare dimittam, regia proles;
Dicere qualis sis sub brevitate volo!
Nestor, Cato, Plato, meditari, scribere, fari
Qualis sis nequeunt corde, manu, labiis.*

L = Londres, British Library Cotton Nero A. v.
(manuscrit de base de l'édition de L. Morini)

¶^{f. 4^{1r}} *Bestiarius incipit quem Philippus Taonensis fecit in
laude et memoria regine Anglie Aelidis. Est nomen vere
quod recte cumvenit ex re Ebraice dictum est. Et quia
laus dicitur, a Philippo laudatur.*

26 Le choix opéré par Luigina Morini est raisonnable, dans la mesure où elle s'intéresse au texte français (*Bestiari medievali*, éd. cit., p. 110-111). Ian Short a retenu le même manuscrit pour établir son édition du *Comput*. Nous croyons que ce manuscrit mérite d'ailleurs une édition qui lui soit entièrement consacrée; les œuvres qui y ont été transcrites témoignent d'une compilation très soignée. Il n'est pas improbable que cette compilation puisse refléter le choix d'autres compilations, antérieures, dont la première a pu être assemblée par Philippe de Thaon lui-même.

Liber iste Bestiarius dicitur, quia in primis de bestiis loquitur, et secundario de avibus, et de lapidibus. Sunt animalia que ¶^f ^{iv} natura finxit obedientia, et in hoc denotatur puericia. Sunt etiam volucres in altum volantes delinquent homines, celestia meditant. Est natura lapidis quod per se est immobilis. Ita nobis cum superis sit Deus ineffabilis, ut in sua presentia eius misericordia. Et cum sanctorum gloria decantemus Alleluia!

Phelippe de Thaon
 en françoise reson
 estret Bestiaire,
 in livre de gramaire,
 5 par eneur d'une dame
 qui est mult bele fame,
 et est cortoise et sage,
 de bones meurs et large.
 Aaliz est nomee,
 10 reine est coronee,
 reine d'Engleterre,
 d'une pleniere terre;
 et oiez de son non
 q'en ebrieu trouon :
 15 ¶^f ²⁷ Aaliz si nons est,
 loënge de Deu est.
 En ebrieu por verté
 Aaliz laus de Deu.
 N'en os fere loënge
 20 q'ennie ne me repraigne,
 mes qe le soit remembree,
 et toz jorz mais loe,
 cest livre en voil trattier :
 Dex seit al comencier.

[L]iber^a iste Bestiarius dicitur quia in primis de bestiis loquitur, et secundario de avibus, ad ultimum autem de lapidibus. Itaque tripharie, spargitur, et alegorice subintelligitur. Sunt autem animalia que natura [finxit] a Christo prona atque ventri obedientia, et in hoc denotatur puericia. Sunt et volucres in altum vol(ē)antes^b (que designant homines, celestia meditante(s))^c. Et natura est (est) lapidis quod per se est immobilis. Ita ¶^f ^{4iv} nobiscum superis sit Deus ineffabilis, ut in sua presentia eius misericordia. Et cum sanctorum gloria decantemus Alleluia!

Philippe de Taun
 en françoise naisun
 ad estrait Bestiaire,
 un livere de gramaire,
 5 por l'onur d'une gême
 ki mult est bele femme.
 Aliz est numez,
 reine est corunee,
 reine est d'Engleterre,
 10 sa ame nait ja guere.
 En ebreu en verté
 est Aliz laud de Dé.
 Un livere voil traiter :
 Deus sait al cumencier

^a [...] – La lettrine n'a pas été ajoutée.

^b ⟨...⟩ – Le scribe a écrit d'abord *volentes*; le *a* a été ajouté au dessus du mot.

^c (...) – Ajout en glose marginale. Le *s* final n'a pas eu de place dans la marge du manuscrit.

On le constate : les textes latins se complètent, ce qui laisse penser à un prologue original simplifié par la suite. Cette conclusion ne permet pas pour autant de tenter une restitution de ce prologue-source, comme s'y est essayé Walberg²⁷, parce que les deux versions diffèrent en plusieurs endroits, et que d'autres fragments, voire un distique supplémentaire, se retrouvent dans le prologue du manuscrit *O*.

Aussi, tout ce que nous pouvons affirmer, c'est que Philippe de Thaon, longtemps critiqué pour la monotonie de ses vers, n'était pas uniquement un auteur français. Pionnier de la grande vague des traducteurs français du XII^e siècle, Philippe faisait des vers latins et français; il se situait aux confins des deux langues et ses vers latins étaient bien écrits, quoique la prosodie n'en fût pas toujours parfaite. Hugh Shields était parvenu aux mêmes conclusions dans

27 Philippe de Thaün, *Le Bestiaire*, éd. cit. (E. Walberg), note 2, p. CI-CIII.

une étude consacrée à la composition de la *Sibile*; et, pour lui, une grande partie des choix faits par Philippe étaient dûs à son éducation latine²⁸.

Nous nous accordons également avec Xenia Muratova pour considérer que le style répétitif qui le caractérise n'était pas chez Philippe le témoignage d'un manque de talent. Philippe écrivait dans un style et pour un public différents de ceux des auteurs de la fin du XII^e siècle et du siècle suivant²⁹. Ses allusions aux personnages antiques, déesses et grands écrivains, suivent le style des textes médio-latins de son époque, de même que celle que nous allons discuter.

Notons d'abord que le nom de la reine Adélaïde, mentionné par Philippe dans ce prologue, est d'origine germanique. Il apparaît dans les actes latins sous des formes différentes, dont deux, les plus révélatrices (*Aleliza* et *Adelicia*), ne correspondent à aucun mot hébraïque³⁰, mais à un terme employé dans le prologue de Philippe. Anglo-normand, l'auteur rapprochait le nom de la reine *Aelis* de l'« Alléluia ».

110

Dans les œuvres des écrivains médio-latins, « Alléluia » veut dire *laus Dei*, explication courante pour l'époque où écrivait Philippe de Thaon³¹. Il se peut également que l'auteur anglo-normand s'inspire d'une tradition plus ancienne³². Grâce à ce détail, nous expliquons le dernier énoncé latin, qui apparaît sous une forme identique dans les trois prologues (*et cum sanctorum gloria decantemus Alleluia*), et l'erreur du copiste du manuscrit C (*Melis* au lieu d'*Aelis*), qui serait une *lectio facilior*³³. La comparaison rapproche le nom de la reine de l'ovation liturgique et donne une dimension sacrée au rapport de l'auteur et de sa commanditaire. Philippe n'écrivait plus pour son oncle, un

28 Hugh Shields, « Oral Techniques in Written Verse: Philippe de Thaon's *Livre de Sibile* », art. cit., p. 198-199, 202-203.

29 Xenia Muratova, « The Decorated Manuscripts of the *Bestiary* of Philippe de Thaon », art. cit., p. 227.

30 L'origine germanique du nom fait penser plutôt à la famille lexicale de l'« ovation » ou de la « noblesse ». Cela exclut toute origine hébraïque. Pour les graphies médio-latines du nom de la reine, citons les nominatifs *Aeliza* (*Chronique de Robert de Torigni, abbé de Mont-Saint-Michel*) et *Adelicia* (*Ex Obituario Lirensis monasterii*), les génitifs *Aleidis* (*Continuatio Chronici Afflegemiensis*) et *Adelidis* (*Annales de Margan*), et l'accusatif *Atheleidem* (*Florentii Wigorniensis Monachi Chronicon*).

31 Voir à titre d'exemple une phrase de Rupert de Deutz (ca. 1075-1129; *Ruperti abbas Tuitiensis, De divinis officiis*, IV, 4, dans *Patrologia Latina*, vol. 170, 1854, col. 89) : « *Nunc illud primitus dicendum videtur, cur de ore Ecclesiae diebus istis alleluia, quod est laus Dei, tollatur.* » Voir aussi l'énoncé *id est laus Dei*, qui explique dans beaucoup d'autres exemples le même Alléluia.

32 Grégoire le Grand avait déjà comparé des mots anglo-saxons à des termes sacrés ou latins : le roi Ælle à Alléluia ; le pays Deira à *de ira* ; et les Angles aux *angeli*. Voir Robert Stanton, *The Culture of Translation in Anglo-Saxon England*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2002, p. 65.

33 Nous croyons que le copiste n'avait pas compris l'allusion du poète ; et nous supposons qu'il a voulu donner un sens au mot inconnu, pensant probablement au miel (lat. *mel*, dont le génitif est *mellis*). Une autre *lectio facilior* est la confusion de T et C majuscules, comme pour *Caomensis*.

inconnu, mais pour une reine : il devait donc changer de registre. Il compare la reine Adélaïde de Louvain à l'Alléluia, la royauté étant plus proche du divin que la noblesse.

Par conséquent, le changement de commanditaire a produit un changement de style. Cela n'a pas empêché l'auteur de reprendre certaines idées ou vers de sa première œuvre³⁴, mais dans la deuxième Philippe cite ses sources : le *Physiologus*, un bestiaire inconnu et les *Étymologies* d'Isidore de Séville, sans toutefois faire de renvois aux chapitres ni aux livres³⁵. Il renonce à une partie de sa méthode scientifique et accentue partout les moralisations³⁶. Si l'on compare le prologue du *Comput* à celui du *Bestiaire*, on observera pareillement des différences majeures. L'ancienne *raison*, celle du *Comput*, était : « Pur pruveires guarnir / de la lei maintenir » ; la nouvelle *raison* est : « Pur l'onur d'une gema / ki mult est bele feme ». La démarche n'est plus scientifique. L'accent n'est pas mis sur l'utilité du texte, comme dans le cas du *Comput*, qui devait être un *accessus* aux sources latines, mais sur son rôle récréatif et sur les louanges quasiment divines qu'on adresse au commanditaire³⁷.

Après avoir rédigé le *Bestiaire*, Philippe a probablement commencé la rédaction d'un *Livre de Sibile*. Cette fois, le texte n'est pas signé. Il est conservé dans un seul manuscrit, daté du XIII^e siècle, et l'attribution à Philippe de Thaon est acceptée par la plupart des chercheurs en raison de l'étude de Hugh Shields, qui a comparé la langue et la versification de la *Sibile* à la langue et à la versification du *Comput* et du *Bestiaire*³⁸.

Si ce texte a été écrit par Philippe de Thaon, l'auteur normand n'écrivait plus pour un chapelain, ni pour une reine. Cette fois, son commanditaire était une impératrice ; l'honneur était beaucoup plus grand et son objectif était séculier : la récupération d'un héritage. L'épilogue porte la dédicace :

- 34 Max Friedrich Mann, « Zu Philipp's von Thaün Werken », *Romanische Forschungen*, 6, 1891/2, p. 399-413, ici p. 410-413, qui observe la reprise de plusieurs vers ou idées du *Comput* dans le *Bestiaire*. Pour des vers du *Comput* et du *Bestiaire* repris dans la *Sibile*, voir Hugh Shields, « Oral Techniques in Written Verse: Philippe de Thaon's *Livre de Sibile* », art. cit., p. 200-201.
- 35 Max Friedrich Mann, « Zu Philipp's von Thaün Werken », art. cit., p. 407-410, qui identifie les sources de certains passages du *Bestiaire*. Cf. *id.*, « Der Physiologus des Philipp von Thaün und seine Quellen », *Anglia*, 7, 1884, p. 420-468. Cet article a été consacré à l'identification des sources du *Bestiaire* ; l'auteur compare plusieurs sources latines. Voir également l'inventaire partiel des sources éventuelles du *Comput* de Philippe, p. 421.
- 36 Shannon Hogan Cottin-Bizonne, « Une nouvelle édition du *Bestiaire* de Philippe de Thaon », art. cit., p. 111-112.
- 37 Alexander H. Krappé fait le portrait d'un Henri I^{er} amateur d'histoire naturelle, pour le considérer par la suite comme le vrai commanditaire de Philippe de Thaon. Rien n'empêche pourtant que la reine soit elle aussi intéressée par l'histoire naturelle (« The Historical Background of Philippe de Thaün's *Bestiaire* », art. cit., p. 326-327).
- 38 Philippe de Thaon, *Le Livre de Sibile*, éd. cit. (H. Shields), note 2, p. 16-24, 33-47 ; et Hugh Shields, « Oral Techniques in Written Verse: Philippe de Thaon's *Livre de Sibile* », art. cit.

Le Livre de Sibyle,
 la roïne nobile,
 issi [ai] translaté
 od l'aïe de Dé
 e pur l'empereïs,
 ki soit en paraïs.
 Deus m'en otroit sun dun,
 s'amur, sun guer[c]dun,
 e ki sun grant barnage
 me rende m'éritage,
 dunt sui desherité
 e a mut tort mené.
 Deus nus otroit voir sen,
 vie sanz fin. Amen. (v. 1207-1220³⁹)

112

L'impératrice (ou plutôt l'ex-impératrice) était Mathilde, fille du roi Henri I^{er}⁴⁰. Shields suppose que le choix du sujet de la *Sibyle* a été déterminé par des raisons historiques précises : l'impératrice Mathilde avait une demi-sœur, Sibylle d'Écosse, fille illégitime d'Henri I^{er} Beauclerc, morte en 1122, ce qui permet de conjecturer que la *Sibyle* de Philippe pouvait être inspirée par cette dernière⁴¹.

Ce texte clôt, pour nous, la carrière du poète. Néanmoins, selon certaines hypothèses critiques, Philippe aurait atteint un âge mathusalémique ! Il aurait été vivant encore en 1154 (date du couronnement d'Henri II), puisque le

³⁹ Philippe de Thaon, *Le Livre de Sibyle*, éd. cit. (H. Shields), p. 89-90.

⁴⁰ Sur le rôle politique de cette Mathilde, impératrice qui voulait récupérer le trône d'Angleterre au temps de l'« Anarchie », voir la monographie de Marjorie Chibnall, *The Empress Matilda: Queen Consort, Queen Mother and Lady of the English*, Cambridge [Mass.], Blackwell, 1993.

⁴¹ Philippe de Thaon, *Le Livre de Sibyle*, éd. cit. (H. Shields), p. 23. D'autres preuves renforcent son interprétation. La reine Sibylle d'Écosse a été également mécène, encourageant la traduction en vers latins d'une vie de saint Colomban (Robert Lindsay Graeme, *Chrétien de Troyes and Scotland. The Zaharoff Lecture for 1952*, London, Oxford University Press, p. 5). Pour une brève présentation de la reine Sibylle, voir Robert Lindsay Graeme, *The Normans in Scotland*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1954, p. 135-136. Elle était plus que la sœur de l'impératrice Mathilde : Sibylle était l'épouse du roi Alexandre I^{er} d'Écosse, dont la sœur Mathilde (ou Édith) était la première épouse d'Henri I^{er} Beauclerc. Mathilde « l'Écossaise » était ainsi la mère de l'impératrice Mathilde. Si nous regardons attentivement cet entrelacement matrimonial, il se peut que le poète anglo-normand ait également pensé à la reine Sibylle d'Écosse. La Sibylle de son poème est souvent caractérisée comme « roïne nobile » (v. 163, 331, 721 et 1208), ce qui peut témoigner non seulement d'un choix monotone des rimes, mais d'une allusion politique. Le texte latin de la *Sibylla Tiburtina* traite en fait des prophéties et des empereurs vainqueurs de l'Antéchrist, un sujet déjà politique. Mathilde, la fille d'Henri I^{er}, fut impératrice avant son mariage avec Geoffroi d'Anjou, et le poète la nommait dans son épilogue « l'empereïs ». Si son texte a été écrit au temps de la guerre civile sous le règne du roi Étienne, le choix du sujet est d'autant plus motivé.

prologue du manuscrit *O* du *Bestiaire* a été révisé lors de sa nouvelle publication pour une autre reine : Aliénor d'Aquitaine. Le nouveau prologue témoigne à la fois d'un but similaire à celui annoncé dans l'épilogue de la *Sibille* et d'un style propre à Philippe de Thaon : le poète adorait se répéter.

En s'appuyant sur ce prologue, Shields a calculé un *floruit* plus ample pour notre auteur. Selon son opinion, le poète a continué son activité au-delà de la guerre civile, sous le règne d'Henri II⁴². Néanmoins, en essayant d'expliquer le prologue du manuscrit d'Oxford, Walberg et Pickens ont montré que les vingt-quatre octosyllabes dédiés à la reine Aliénor pouvaient y avoir été intégrés par un autre copiste⁴³. En nous fondant sur les hypothèses des deux chercheurs, nous supposons que Philippe de Thaon n'est pas l'auteur du prologue de 1154. Ce prologue ressemble par plusieurs aspects au prologue de la *Sibille*, mais il est impossible de déterminer avec certitude quelle est leur parenté.

Pour résumer, Philippe de Thaon a entamé sa carrière littéraire en tant qu'auteur d'un *comput*. Le succès rencontré par sa première œuvre lui a valu une commande de la part de la reine d'Angleterre : celle du *Bestiaire*. Une fois devenu écrivain à la cour, Philippe a peut-être composé un *Livre de Sibille*, adressé à un autre membre de la famille royale. Dans ce cas, il aurait fait un choix politique contre le roi Étienne. Néanmoins, ce choix politique peut être renvoyé à une invention de l'époque contemporaine.

Le πρόσωπον d'un auteur ne se résume pas pour autant à ses relations politiques et à son statut social. Sachant que les reflets de sa personnalité transgressent la limite des relations humaines et sont immortalisés parfois dans ses œuvres, il convient d'admettre que, dans le cas particulier de Philippe de Thaon, ses reflets sont les œuvres qu'il a lues ou connues. Ainsi, le premier texte en langue française procédant à une évaluation critique de ses sources latines est précisément ce *Comput*. Il s'agit d'une *raison*, selon les mots mêmes

42 « [He] lived and wrote in England from perhaps as early as 1113 down to 1154, in which year he had neither brother nor sister » (Philippe de Thaon, *Le Livre de Sibille*, éd. cit. [H. Shields], p. 21). Shields était convaincu par le prologue de 1154, de sorte qu'il concluait que Philippe « did not obtain justice on two occasions in the matter of a family inheritance on his mother's side, who apparently originated at the village of Thaon near Caen (Calvados), with which however he gives no indication of having any direct association » (*ibid.*, p. 21). Cette hypothèse a été acceptée par Shannon Hogan Cottin-Bizonne (« Une nouvelle édition du *Bestiaire* de Philippe de Thaon », art. cit., p. 109).

43 Philippe de Thaon, *Le Bestiaire*, éd. cit. (E. Walberg), p. vii. Cela ne veut pas du tout dire qu'il y a eu un deuxième copiste. Un bref regard sur le feuillet en question montre qu'il n'y a qu'une seule main. Le manuscrit de Merton College date pourtant du XIII^e siècle ; il est certainement la copie d'un manuscrit du XII^e siècle. Voir Rupert T. Pickens, « The Literary Activity of Philippe de Thaon », art. cit., p. 211 : « *The author of the Livre de Sibille had actually been deprived of his inheritance, while the man who rededicated the Bestiaire was merely threatened with disinheritance.* »

de l'auteur, qui peut être mise en relation avec la *ratio* de Bède, selon le mot qui se trouve dans le titre d'un comput rédigé par ce dernier⁴⁴. Observons en premier lieu que cet emprunt témoigne d'un autre détail significatif: la dépendance du poète médiéval envers son modèle l'oblige à citer les *auctoritates* pour affirmer la qualité de son œuvre. Le poète se percevait comme un érudit et un encyclopédiste.

Il convient de commencer par un inventaire général des sources de Philippe, essayant graduellement d'observer la façon dont il a suivi ces sources et amplifié son récit. Cet inventaire ne présente guère de difficulté, car Philippe cite ses sources dans le texte même du poème, et non dans un épilogue ou dans un prologue.

Dans une première catégorie on trouve les computs latins. Le poète a consulté cinq sources principales, dont les auteurs étaient Heleric d'Auxerre (« Helpri »/« Elperi »), Bède le Vénérable (« Bede »), Gerland de Besançon (« Gerlant »), le *Pseudo-Nimrod* (« Nebroz »/« Nebrot ») et *Thurkillus comptista* (« Turkil »/« Turchil »)⁴⁵. Les nombreux renvois aux œuvres de ces auteurs permettent de mieux observer l'articulation du poème. Philippe cite ses sources de manière groupée, ce qui signifie qu'il n'a pas « traduit », selon l'acception la plus courante de ce terme, mais qu'il vulgarisait une vérité générale au sujet de laquelle toutes ses sources s'accordaient :

114

Ceo dit Bede e Garlant
e Nebrot le vaillant,
e Elperi le dit
par veir en sun escrit. (v. 2495-2498⁴⁶)

Dans d'autres fragments, Philippe cite certains auteurs individuellement. Les sources les moins importantes, qu'il a utilisées rarement, sont le *Pseudo-*

44 Pour une interprétation différente, voir Peter Damian-Grint, « Translation as Enarratio and Hermeneutic Theory in Twelfth Century Vernacular Learned Literature », *Neophilologus*, 83, 1999/3, p. 349-367, p. 359, qui ignore *raisun* afin d'insister sur le verbe (« extrait »). À nos yeux, « extraire une raisun » signifie que Philippe n'opère pas un transfert, mais une synthèse.

45 Pour un autre bilan des *auctoritates* citées par Philippe de Thaon dans son *Comput*, voir *ibid.*, p. 361, note 7. Selon Martin Blake, l'œuvre d'Ælfric a été lue par Philippe. Cet auteur ne se trouve pas pour autant parmi les sources citées par Philippe de Thaon. Voir *Ælfric's De Temporibus Anni*, éd. Martin Blake, Woodbridge, D. S. Brewer, coll. « Anglo Saxon Texts » 2009, p. 66-67.

46 Voir Philippe de Thaon, *Comput*, éd. cit. (l. Short), pour tous les fragments cités ici et *infra*. Voir aussi les fragments suivants pour d'autres citations du même type faites par Philippe de Thaon: v. 1249-1252 (Helpri, Bede, Gerlanz, Nebroz), v. 2079-2080 (Bede, Gerland, Turkil), v. 2359-2363 (Bede, Gerland, Turkil, Elperi, Nebrot), v. 2359-2363 (Bede, Gerland, Turkil, Elperi, Nebrot), v. 3340-3341 (Gerlant, Nebrot).

Nimrod et les deux textes de Bède le Vénérable, le *De ratione temporum* et le *De temporibus* :

Mais si cume l'ai truvé,
Bede *De Tempore*... (v. 751-753⁴⁷)

Or, le *De temporibus* de Bède (ca. 703) se fonde sur les *Étymologies* d'Isidore de Séville, et sur une chronologie du monde inspirée d'Eusèbe ; l'auteur y montre les principes de calcul de la date de Pâques. Le *De ratione temporum* (ca. 725) suit une logique similaire, mais contient plusieurs parties introductives qui ressemblent au *Comput* de Philippe : plusieurs textes patristiques y sont cités, comme beaucoup de *computs* médiévaux et une longue liste d'auteurs antiques⁴⁸. Si l'on admet que Philippe s'est inspiré de Bède, il est impossible de préciser dans quelle mesure les deux œuvres du moine saxon ont été reprises dans le *Comput* anglo-normand. Il est également impossible de créer une concordance du texte de Philippe face à ses sources. Une autre citation, tirée de Denys le Petit, montre qu'elle peut dériver du traité computationnel de Gerland de Besançon, du *De ratione temporum* de Bède, ou de bien d'autres sources⁴⁹. Philippe pouvait s'inspirer de plusieurs ouvrages, sans jamais les citer dans ses vers.

Néanmoins, ses sources préférées sont identifiables. Un grand nombre de citations mentionnent les traités d'Helperic d'Auxerre et de Gerland de Besançon. Sachant que l'œuvre d'Helperic est arrivée en Angleterre aux ^x^e-^{xi}^e siècles⁵⁰ et qu'elle a connu un grand succès, inspirant plusieurs traités analogues en latin ou en vieil-anglais, nous croyons que Philippe cite Helperic pour faire fructifier le prestige de ce dernier, afin de montrer sa « clergie » devant les lecteurs⁵¹. Gerlant, autre source récurrente, était un contemporain

47 Voir d'autres vers, qui appartiennent au même type de citation : v. 1345-1346 (Nebroz), v. 1892-1893 (Bede), v. 2639-2640 (Bede).

48 Bede: *The Reckoning of Time*, éd. Faith Wallis, Liverpool, Liverpool University Press, 1999, p. LXIII-XCVI.

49 Philippe de Thaon, *Comput*, éd. cit. (I. Short), p. 7, v. 209-210 : « De la table raisun / Dionisie veium ». Pour Gerland de Besançon, voir Alfred Cordoliani, « Abbon de Fleury, Hériger de Lobbes et Gerland de Besançon sur l'ère de l'Incarnation de Denys le Petit », *Revue d'histoire ecclésiastique*, 44, 1949, p. 463-487. Pour Bède, voir Faith Wallis, *Bede: The Reckoning of Time*, op. cit., p. LIII-LV.

50 Patrick McGurk, « *Computus Helperici*: Its Transmission in England in the Eleventh and Twelfth Centuries », *Medium Aevum*, 43, 1974, p. 1-5. Pour l'influence d'Helperic sur le *Comput* de Philippe de Thaon et sur les autres traités latins insulaires qui traitent du même sujet, voir également Florence Tessier, *La Tradition manuscrite du traité de Comput d'Helperic d'Auxerre*, thèse pour le diplôme d'archiviste paléographe, École nationale des Chartes, soutenue en 1994.

51 Sous la forme « Helpri », voir les v. 1263-1266, 1365-1366, 1397-1400, 1409-1414, 1463-1464 ; et v. 2110-2112, sous la forme « Elperi ».

de Philippe. Il a écrit son *Computus* en s'inspirant de Bède, d'Helperic, de Denys le Petit⁵² et d'autres auteurs. Philippe connaît d'ailleurs ces détails :

De la table raisun
210 Dionisie veium ;
de la table Gerlant
al prude clerc vaillant.
Ore finet li capitles
Si cumencet li livres⁵³.

116

En raison du nombre de citations de Gerland et d'Helperic, nous supposons que ces deux auteurs ont été parmi les sources favorites de Philippe de Thaon, mais il est impossible, voire contre-indiqué d'affirmer qu'ils étaient ses uniques inspireurs. S'agissant des citations, le *Comput* témoigne d'un pêle-mêle d'idées, que Philippe a trouvées également chez d'autres auteurs. Il se peut qu'il les ait lues dans une collection, puisque les computs étaient souvent groupés thématiquement dans un seul manuscrit⁵⁴.

Dans plusieurs fragments également, Philippe cite l'œuvre de Gerland au livre et au chapitre près. Il mentionne jusqu'aux divisions du texte, ce qui signifie que le but de son œuvre est aussi de fournir un *accessus ad auctoritates*. Cette pratique, qui ressemble beaucoup aux bas de pages d'une étude contemporaine, est inattendue quand on écrit en vers :

Mais or veüm raisun
pur quei nus le guardum
plus el mais de feverer
quë el mais de jenver :
pur ceo que est plus petit,
si cum Gerland le dit
enz el nofme capitele
qu'il a fait de sun livre. (v. 2125-2132⁵⁵)

52 Il est improbable que Philippe de Thaon ait lu ou utilisé l'œuvre de Denys le Petit. Voir Peter Verbist, *Duelling with the Past: Medieval Authors and the Problem of the Christian Era*, c. 990-1135, Turnhout, Brepols, coll. « Studies in the Early Middle Ages », 2010, qui étudie les corrections que les savants du Moyen Âge ont apportées au système de Denys le Petit.

53 Voir les autres citations du même type consacrées à Gerland : v. 1363-1366, 1385-1386, 2862-2866, 2909-2910, 3119-3120, 3323-3326.

54 Voir la présentation de la table des matières de l'un de ces manuscrits dans une étude de Peter S. Baker, « Byrhtferth's *Enchiridion* and the *Computus* in Oxford, St John's College 17 », *Anglo-Saxon England*, 10, 1982, p. 125-127.

55 Voir les citations du même type : « De iceo trai a guarant / le vaillant clerc Gerlant, / qu'il enz en sun livre / e enz el terz capitele / en demustret raisun » (v. 2950-2955) ; et « Eissi cum Gerland dit / par veir en sun escrit / dedenz le quint capitele / qu'il fait de sun livre » (v. 3109-3112).

Deux autres citations montrent que l'un des auteurs-inspireurs, peu cité, est cependant une autre source certaine du *Comput* anglo-normand : il s'agit ici de Thurkill⁵⁶.

Les sources directes du *Comput* de Philippe étaient vraisemblablement les *computs* de Gerland de Besançon et de Thurkill, voire le *De computo* d'Helperic d'Auxerre, quoique Philippe ne le cite pas textuellement. Les références à Bède et au *Pseudo-Nimrod* sont probablement des citations qu'il a indirectement tirées d'autres sources. L'œuvre de Philippe se veut une exégèse qui devait ouvrir la voie à des textes scientifiques vernaculaires, son but est également clair : Philippe n'a pas réalisé une traduction, il a rédigé une « *raisun* ».

Après avoir identifié les sources fondamentales du *Comput*, nous avons observé que plusieurs citations ne renvoient pas aux *Computs*. Ainsi, saint Augustin est cité, quoique toutes les citations qui le concernent dérivent peut-être du *De ratione temporum* de Bède⁵⁷. De même, Philippe cite beaucoup Pline l'Ancien et Macrobe. Il est possible de penser que ces citations dérivent également de Bède, qui connaissait Pline l'Ancien et nombre d'autres auteurs classiques. Bède les mentionnait souvent, mais Philippe ne les met jamais en relation avec Gerland ou Helperic, les sources qui lui ont fourni certaines des citations de Bède :

Il veent quant est plenere
de tute sa lumere
quant ele ad. xv. jurs
e nent plus en sun curs,
si cum Pliniūs dit
par veir en sun escrit. (v. 2757-2762⁵⁸)

Philippe ne s'est pas inspiré de Pline, car son *Comput* ne contient que très peu de termes issus du récit de ce dernier. Il affirmait d'ailleurs qu'il avait trouvé la même idée chez Pythagore⁵⁹. Or il n'a pas eu accès aux œuvres de Pythagore, mais rien n'empêche qu'il se soit considéré (et qu'il ait été perçu) comme un clerc de valeur, sans connaître pour autant toutes les sources antiques.

56 Voir : « E la vigile jur, / mais iloc ert guardee / la feste e celebree, / issi cum Turkil dit / par veir en sun escrit / e el primer capitele / qu'il fait del secund livre » (v. 2224, 2217, 2218, 2214, 2214a, 2215, 2216) ; et : « E si vus requérez / coment il sunt furmez, / Gerland le vus dirat / ki ben espruvé l'at / enz el quint capitele / qu'il ad fait de sun livere, / e Turkil el terz livere / e el nome capitele » (v. 2393-2400).

57 Voir les v. 2776-2780 (graphie « saint Aüstin ») et les v. 33-38, 61-66, 241-246 (graphie « sainz Augustins »).

58 Voir les citations du même type : v. 785-790 (« Servius »), v. 1189-1194 (« Macrobe »), « *Songe Scipiun* », v. 1515-1520 (« Macrobe »), v. 2693-2700 (« Pliniūs »), v. 2715-2724 (« Pliniūs », « Macrobe »).

59 Philippe de Thaon, *Comput*, éd. cit. (I. Short), p. 36, v. 2687-2692 (« Pitagoras »).

On ne sait pas si Philippe a lu Macrobe. Servius, au vers 785, est un personnage des *Saturnales*, mais on n'y affirme pas que Romulus, roi de Rome, ait fixé les anciens noms des mois. Macrobe dit : « *sicut Numa constituit*⁶⁰ », et Philippe connaissait bien le nom du roi Numa Pompilius, car il l'a mentionné dans son *Comput*. L'*Archetypum* qu'il cite est attesté dans les livres v et vii des *Saturnales*; *mundum* (« l'univers ») apparaît également dans les *Saturnales*, mais les deux n'apparaissent jamais ensemble⁶¹.

Poursuivons. « El *Sunge Scipiun* » est le *Somnium Scipionis*, sixième livre de la *République* de Cicéron. Grâce à un « iloec », Philippe indique qu'il le connaissait des *Commentarii in Somnium Scipionis* de Macrobe, mais il ne fait pas de différence entre le Macrobe des *Commentaires* et celui des *Saturnales*. Pour lui, il n'existe qu'un seul Macrobe.

118

Ainsi, Philippe s'est peut-être inspiré d'un autre livre, qui lui était contemporain et qui citait tous ces auteurs. Les écrivains du xii^e siècle citaient plus ou moins directement les œuvres de Pline, de Macrobe et d'Ovide ; et n'oublions pas que la source de Philippe de Thaon évoquait également le nom d'Ovide⁶².

C'est à partir d'Ovide et de Pline que Philippe est arrivé au pythagorisme. Ovide parle du chaos originel, de la différenciation des éléments, de l'organisation de la surface du globe, de la création de l'homme, des quatre âges et du déluge. Pour un auteur médiéval, le premier livre des *Métamorphoses* et le livre xv, où Ovide exposait les mystères du monde comme venant de Pythagore, font figure de vérités bibliques⁶³. Des vérités inscrites aussi dans la *Genèse*, que Philippe cite abondamment, de même que Moïse⁶⁴.

À nos yeux, la méthode de composition du *Comput* de Philippe est laborieuse. Elle implique la consultation répétée de deux ou trois ouvrages fondamentaux, ses sources principales : ceux de Gerland de Besançon et Thurkill, voire d'Helperic d'Auxerre. Pour ne pas reprendre textuellement les idées de ses sources, Philippe devait varier. Il s'inspirait de temps à autre d'un texte qui mentionnait Pline l'Ancien, Macrobe, Ovide, voire Pythagore. Ces derniers auteurs n'étaient pas connus de lui, ils n'étaient que des noms dont il s'est servi pour prouver sa « clergie ». Mais cette dernière ne pouvait pas s'appuyer

60 Voir Macrobe, *Saturnalia*, I, xiv, 8 (*Les Saturnales*, éd. Henri Bornecque et François Richard, Paris, Garnier frères, 1938, t. I, p. 136).

61 *Mundum archetypum* est cependant un syntagme récurrent dans la philosophie médiévale, qui se veut une expression issue du *Timée* de Platon.

62 Voir les v. 393-398, 1291-1294, 2803-2804 (« Ovide »).

63 Simone Viarre, *La Survie d'Ovide dans la littérature scientifique des xii^e et xiii^e siècles*, thèse pour le doctorat ès Lettres, présentée à la faculté des Lettres et sciences humaines de l'Université de Paris, Poitiers, publié pour le CESCO, 1966, p. 119-130.

64 Voir les autres citations du même type : v. 215-220, 319-322, 499-504 (graphie « Genesim ») ; v. 1999-2000, 2577-2582 (graphie « Genesin ») ; v. 333-336 (« Moïses »).

seulement sur la sagesse des Antiques. Il devait évoquer un autre livre, le Livre par excellence : la Bible.

Philippe de Thaon est alors un chercheur avant la lettre. Ce n'est pas son style que nous devons apprécier, mais sa méthode. Elle a été d'ailleurs continuée par d'autres traducteurs, tel Gaimar dans la première moitié du XI^e siècle, ou Wace dans ses œuvres hagiographiques. Gaimar mentionne ses sources, qu'il cite dans son épilogue, mais Wace ne les nomme plus. Il se peut que vers le milieu du XII^e siècle, l'œuvre en langue vernaculaire ait gagné plus d'*auctoritas*, d'où le fait que le rapport constant aux sources soit devenu moins important. On peut expliquer ainsi l'absence du nom de Virgile dans le *Roman d'Énéas* ou l'unique citation de Stace dans le *Roman de Thèbes*.

Cependant, pour comprendre la méthode et le style de Philippe il est nécessaire de s'intéresser aux différents modèles latins dont il a pu s'inspirer. Ainsi, il faut insister sur un détail important : il existe une mouvance qui unit certains écrivains à Philippe de Thaon, savant par excellence. Dans ce groupe, Philippe est le seul à affirmer son nom dès le premier vers de son œuvre, le seul à protester contre les préjugés des savants médio-latins et certainement le seul écrivain français du XII^e siècle à citer les autorités en mentionnant ses sources aussi précisément qu'il le fait⁶⁵. Il faut observer aussi qu'il est le premier écrivain français qui s'intéresse à la littérature du savoir. On serait alors tenté de le considérer comme un auteur véritable. C'est à partir de lui, en tous les cas, que l'histoire de la traduction en langue vulgaire doit commencer.

Néanmoins, loin du *Comput* de Philippe de Thaon, l'écriture en français au XII^e siècle se positionne généralement à la limite de la glose, s'inspirant, comme on le dit souvent, de la sentence « *non nova, sed nove* ». Dans cette logique, l'écrivain ne serait plus un auteur. Son travail témoignerait d'une création collective, dans laquelle le copiste et l'écrivain partagent la même célébrité ou bien sont tous les deux anonymes. Ainsi, ceux qu'on appelait les *auctores* n'étaient que les auteurs des textes religieux fondamentaux, les auteurs de l'Antiquité et les Pères de l'Église. L'auteur, tel que nous le concevons aujourd'hui, était bien plutôt un *actor*. Venaient ensuite les compilateurs et les commentateurs, et la série se terminait avec le traducteur, menacé d'occuper la place la moins importante dans

65 Cf. Peter Damian-Grint : « *Philippe de Thaon's lengthy protestations in his early scientific work, the Comput (1113 or 1119), as to the necessity of the computus in general, and his vernacular version in particular, suggests considerable unease about the status of his work and particularly of its "franchesche raisun", as opposed to the "latine raisun" of the originals. Philippe's answer to the problem of lack of vernacular auctoritas in both this and his later scientific work, the Bestiaire (1121–1135), is to present himself as working within the learned tradition of latinitas and validating his vernacular texts by constant and reiterated reference to his authoritative Latin sources* » (« Translation as Enarratio and Hermeneutic Theory in Twelfth Century Vernacular Learned Literature », art. cit., p. 349).

la hiérarchie d'autorité du texte médiéval. Dans cette interprétation, Philippe de Thaon deviendrait un simple traducteur-compileur, comme Wace, Gaimar et beaucoup d'autres. Néanmoins, un élément échappe à cette classification : Philippe était très fier de son travail, et il s'incluait dans la catégorie des savants latins de son époque. Notons également que beaucoup d'auteurs du XII^e siècle soulignaient, eux aussi, l'effort considérable accompli pour la rédaction de leurs œuvres⁶⁶. C'est probablement la raison pour laquelle ils se considéraient comme des « maîtres », quoiqu'ils aient uniquement donné des *interpretationes*⁶⁷. Dans ce cas, l'œuvre de Philippe doit être reconsidérée, et nous croyons qu'il doit être inclus dans une autre catégorie d'écrivains.

Constantin l'Africain se considérait comme un « *coadunator ex multorum libris* », et c'est dans cette direction que nous nous orientons quand nous pensons à Philippe. *Coadunator* désigne, selon les recherches consacrées à Constantin l'Africain, un écrivain qui est à l'origine un traducteur, mais qui finit par s'approprier la paternité entière du livre⁶⁸. Pénible, son travail est d'abord celui d'un compileur, puisqu'il va dépouiller plusieurs sources afin de les collationner. La fin du travail n'est pourtant pas une œuvre hétérogène, où les fragments empruntés aux œuvres sources demeurent autonomes. L'ouvrage fini est unifié ; sa forme et son sens sont distincts de ceux de ses sources. Réévaluer le travail de Philippe signifie donc mieux comprendre sa révolte contre les préjugés des clercs médio-latins. Son œuvre est véritablement pionnière, en ce que sa rédaction témoigne de plusieurs étapes : compilation, collation et enfin *coadunatio*⁶⁹. L'autre nécessité, celle de citer les sources latines, sert formellement de faire-valoir à une *clergie*, afin de montrer que l'on peut faire en *romanz* ce que seule la *grammatica* était censée accomplir. Autrement

66 Emmanuèle Baumgartner, « Sur quelques constantes et variations de l'image de l'écrivain (XII^e-XIII^e siècles) », dans Michel Zimmermann (dir.), *Auctor et Auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale*, actes du colloque tenu à l'université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines (14-16 juin 1999), Paris, École nationale des chartes, coll. « Mémoires et documents de l'École des chartes », 2001, p. 391-400. Voir également Claude Buridant, « Esquisse d'une traductologie au Moyen Âge », dans Claudio Galderisi (dir.), *Traductions médiévales, op. cit.*, 2011, p. 335, qui considère que beaucoup de ces témoignages servent en réalité à mettre en œuvre une *captatio benevolentiae*.

67 Voir Peter Damian-Grint : « *The balance of evidence is, then, that the historiographers were scholars, at least to the extent that they were literate in Latin and familiar with the standard Latin grammatical and rhetorical auctoritates of the twelfth century* » (« Translation as Enarratio and Hermeneutic Theory in Twelfth Century Vernacular Learned Literature », art. cit., p. 350-351).

68 Danielle Jacquart, « Le sens donné par Constantin l'Africain à son œuvre : les chapitres introductifs en arabe et en latin », dans Charles Burnett et Danielle Jacquart (dir.), *Constantine the African and 'Alī ibn al-'Abbās al-Mağūsī: the Pantegni and Related Texts*, Leiden/New York, E.J. Brill, 1994, p. 79.

69 Dans le poème de Philippe de Thaon, le verbe utilisé est « extraire ». Voir Peter Damian-Grint, « Translation as Enarratio and Hermeneutic Theory in Twelfth Century Vernacular Learned Literature », art. cit., p. 359.

dit, la citation des sources permet d'indiquer qu'elle est une *coadunatio*, et non pas une simple traduction ou compilation.

La lecture des autres savants français du XII^e siècle montre que cette *coadunatio* semble se diluer progressivement dans la seconde moitié du siècle. Gaimar cite ses quatre sources rigoureusement, comme Philippe, mais non à l'intérieur du texte. Plus tard, Wace et Évrart ne les mentionnent plus, quoique les chercheurs parviennent occasionnellement à les identifier. Cela signifie que tous ces auteurs emploient la même méthode, sans devoir la justifier, parce qu'elle était pratiquée et connue de tous. Si cette *coadunatio* ressemble à la « conjointure » de Chrétien de Troyes, mélange harmonieux de plusieurs traditions, c'est parce qu'elle correspond à une réalité médiévale. Toute la littérature du XII^e siècle peut être considérée comme une « conjointure », et l'impression que les œuvres littéraires de l'époque seraient des compilations porte, à nos yeux, sur l'ensemble dont ces œuvres font partie⁷⁰.

À l'issue de ce bilan, nous croyons que la *translatio* littéraire française commence avec le *Comput* de Philippe de Thaon, qui témoigne d'une volonté d'auteur ; voire que la *translatio* est mise en marche par cette dernière. L'auteur se situe à mi-chemin entre la langue latine et la langue vulgaire, le français. Il devient *coadunator* et compose une *ratio*, qu'il traduit par un mot nouveau dans la langue d'arrivée : *raisun*. Philippe est un véritable savant ; il fait des vers français et latins, il compare la reine anglaise à l'Alléluia. Il réclame son autorité à partir de ses sources et il est fier d'être le premier à le faire. Il le dit d'une manière voilée dans ses deux premiers vers – des vers qui ont d'ailleurs la longueur et le rythme de son propre nom :

Philippe de Thaün
ad fait une raisun...

70 Notons pourtant qu'il existe des textes qui semblent être des *coadunationes*, et qui ne le sont pas. Le cas soumis par Guillaume de Saint-Pair, qui traduit un manuscrit contenant plusieurs œuvres latines, en est l'exemple idéal. Voir Catherine Bougy et Stéphane Laine, « Le *Roman du Mont Saint-Michel* de Guillaume de Saint-Pair et ses sources latines », dans Pierre Bouet, Giorgio Otranto et André Vauchez (dir.), *Cultes et pèlerinages à Saint-Michel en Occident : les trois monts dédiés à l'Archange*, Rome, École française de Rome, 2003, p. 481-506.

ENTRE « CIL QUI L'ESCRIST » ET « CIL QUI FIST » :
DE L'INFLUENCE DE GUIOT SUR CHRÉTIEN DE TROYES
DANS *LE CHEVALIER AU LION*

Anne Rochebouet
Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines

Guiot se révèle à plusieurs titres « exceptionnel », selon l'expression de Mario Roques : il s'est non seulement nommé, fait somme toute assez rare, alors qu'il remplit une fonction qui reste le plus souvent anonyme, mais les derniers vers qu'il inscrit en clôture du *Chevalier au lion* dans le manuscrit BnF, fr. 794 précisent aussi « son adresse, logis, boutique et atelier », qu'on a pu situer à Provins, devant l'église Notre-Dame du Val¹ : « Explicit li Chevaliers au Lyeon. / Cil qui l'escrist Guioz a non ; / devant Nostre Dame del Val / est ses ostex tot a estal » (fol. 105r, v. 6809-6812²).

Ce n'est bien évidemment pas le seul copiste à s'être identifié au détour d'un colophon, mais cet *explicit* aux accents légèrement publicitaires n'est pas sans faire écho à la signature qu'appose très régulièrement à ses œuvres l'auteur qu'il copie alors. Chrétien de Troyes place en effet toujours très nettement ses récits sous son instance auctoriale³, s'opposant dès son premier roman au dépeçage que pourraient lui faire subir les « conteurs » (« li contes / Que devant rois et devant contes / Depecier et corrompre suellent / Cil qui de conter vivre vuelent », *Erec et Enide*, v. 19-22⁴), et allant jusqu'à fournir une liste aux allures de catalogue de ce qu'il a déjà composé au début de *Cligès*.

Le positionnement appuyé de Chrétien face à son œuvre explique aussi en partie l'importance que la critique moderne a accordée à la copie de Guiot, qui

- 1 Mario Roques, « Le manuscrit BnF, fr. 794 et le scribe Guiot », *Romania*, 73, 1952, p. 177-190, not. p. 189-190 et 186.
- 2 *Les Romans de Chrétien de Troyes édités d'après la copie de Guiot (Bibl. nat. fr. 794)*, t. IV, *Le Chevalier au lion (Yvain)*, éd. Mario Roques, Paris, H. Champion, coll. « Les classiques français du Moyen Âge », 1960.
- 3 Il a donné son prénom dans les prologues de *Cligès*, *Lancelot*, *Yvain* et du *Conte du graal*, et s'est nommé « Crestiens de Troies » au v. 9 d'*Erec et Enide*.
- 4 *Erec et Enide*, éd. Jean-Marie Fritz, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1992 (repris dans Chrétien de Troyes, *Romans, suivis des Chansons, avec, en appendice, Philomena*, éd. dir. Michel Zink, Paris, LGF, coll. « La pochothèque. Classiques modernes », 1994).

réunit l'intégralité des romans connus de l'auteur champenois⁵. Même si la réalité manuscrite est plus complexe, car le recueil est composé de trois parties qui auraient pu ne pas avoir été conçues à l'origine pour former un seul *codex* et que d'autres textes s'ajoutent à l'ensemble (le *Brut*, le *Roman de Troie*, *Athis et Prophilias*, les *Empereurs de Rome*), le manuscrit BnF, fr. 794 se rapproche à nos yeux d'une anthologie d'auteur, tout en éliminant même l'anonymat de l'intermédiaire qu'est le copiste. L'homogénéité graphique et dialectale de la langue de ce témoin, de coloration champenoise, qui aurait été aussi celle, selon la plupart des critiques, du texte originel de Chrétien, a conforté la place de cette copie en tête de la tradition manuscrite⁶. Guiot est ainsi, comme l'indique Brian Woledge dès la première page de son commentaire sur le *Chevalier au lion*, le « copiste du manuscrit le plus célèbre⁷ ».

Mais l'affirmation – la revendication ? – de ces deux identités, celle de l'auteur et du copiste, n'a-t-elle pas orienté notre appréhension des textes de Chrétien ? David Hult, dans son édition du *Chevalier au lion*, basée sur un autre manuscrit que celui du scribe champenois, l'affirme fortement : « On le sait bien, une des conséquences très nette des éditions CFMA des romans de Chrétien de Troyes a été l'oubli presque total de tout manuscrit autre que celui de Guiot⁸ ». La nécessaire distinction entre le copiste et l'auteur est également rappelée par Michel Zink, dans l'avertissement au volume où il réunit pour la Pochothèque les cinq romans de Chrétien⁹, comme par Stewart Gregory et Claude Luttrell dans l'introduction à leur édition de *Cligès*¹⁰.

- 5 C'est aussi le cas de F, mais ce dernier comporte une grosse lacune pour *Yvain*, voir *infra*.
- 6 Pour Gilles Roques, c'est cette habitude bien établie depuis les éditions de Wendelin Foerster de lire Chrétien dans une graphie champenoise qui explique la faveur du ms. Guiot chez les éditeurs (« Chrétien de Troyes. Des manuscrits aux éditions », *Medioevo Romanzo*, 33, 2009, p. 5-28, not. p. 11). Voir aussi ses remarques sur la provenance de Chrétien et les termes que l'on peut faire remonter à l'auteur dans quelques passages de *Cligès*.
- 7 Brian Woledge, *Commentaire sur Yvain (Le Chevalier au lion) de Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, t. 1, 1986, p. 1 ; sur le scribe Guiot, voir en dernier lieu Keith Busby, *Codex and Context: Reading Old French Verse Narrative in Manuscript*, Amsterdam, Rodopi, 2002, t. 1, p. 93-108.
- 8 *Le Chevalier au lion ou le Roman d'Yvain*, éd. David F. Hult, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1994, p. 27.
- 9 Le manuscrit « du copiste Guiot [est] déjà très connu, bien édité, constamment reproduit, au point que l'on confond souvent le texte de Chrétien avec les leçons de ce scribe remarquable, mais dont la copie, fautive peut-être d'un bon modèle, est pour certains des romans, défectueuse » (Chrétien de Troyes, *Romans, suivis des Chansons, avec, en appendice, Philomena*, éd. cit., p. 6).
- 10 Cette dernière est basée sur le ms. fr. 794 : « Owing to the state of the manuscript tradition, Chrétien's text could not be fully reconstructed; our modest aim is to offer the reader a text closer to Chrétien's than to the copyist's Guiot » (Chrétien de Troyes, *Cligès*, Cambridge, D. S. Brewer, 1993, p. XXXI).

Sans prendre part aux débats éditoriaux¹¹, on aimerait interroger ici l'influence qu'a pu avoir le texte de Guiot sur notre lecture de Chrétien en le mettant systématiquement en regard du reste de la tradition manuscrite que les travaux menés depuis quelques années, à l'université d'Ottawa notamment, rendent désormais aisément accessible¹². Nous avons choisi pour cette microlecture de nous intéresser au *Chevalier au lion*, à la fin duquel Guiot s'est justement nommé¹³, car la tradition manuscrite, variable selon les romans mais toujours complexe, montre dans ce cas précis des traces de contamination à tous les niveaux, et dessine donc un texte à la mouvance difficilement délimitable. Après une rapide présentation des différents témoins pour situer le texte de Guiot au sein de la tradition manuscrite, notre analyse se concentrera sur un passage d'*Yvain* choisi pour son importance en termes de cohérence narrative comme pour les jugements contrastés auxquels il a donné lieu : le retournement complet des sentiments de la dame de Landuc à l'égard d'Yvain, meurtrier de son mari, qu'elle acceptera contre toute attente d'épouser, poussée entre autres par l'astucieuse Lunete (éd. Roques, v. 1593-2171 ; éd. Hult, v. 1589-2171 ; éd. Meyer, v. 1593-2173)¹⁴.

Le Chevalier au lion nous a été transmis dans sept manuscrits complets¹⁵, produits entre le début du XIII^e et le XIV^e siècle, présentant majoritairement des traits champenois ou picards¹⁶. Les sigles

- 11 Pour une synthèse, on se reportera à Peter F. Dembowski, « Editing Chrétien », dans Norris J. Lacy et Joan Tasker Grimbert (dir.), *A Companion to Chrétien de Troyes*, Cambridge, D.S. Brewer, 2005, p. 76-83.
- 12 Aux travaux de l'équipe de Pierre Kunstmann s'ajoutent les matériaux fournis par Kajsa Meyer (en ligne : <http://www.uottawa.ca/academic/arts/lfa/activites/textes/kmeyer/kpres.html>, consulté le 11 juill. 2019), qui complètent son édition diplomatique d'*Yvain* dans la copie Guiot (*La Copie de Guiot, fol. 79v-105r du manuscrit f.fr.794 de la Bibliothèque nationale : « Li chevaliers au lyon » de Crestien de Troyes*, éd. Kajsa Meyer, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1995).
- 13 Pour Brian Woledge, c'est une considération matérielle qui motive l'emplacement de ce colophon. Le fol. 105 marque aussi la fin de la première partie du ms. BnF, fr. 794 et aurait donc constitué un premier arrêt, qui allait se révéler temporaire, au travail de copie (*Commentaire sur Yvain, op. cit.*, t. II, 1988, p. 175).
- 14 Sur le plan narratif, le passage commence avec le début des « machinations » de Lunete : celles-ci entraîneront chez Laudine le processus de réflexion qui aboutira au mariage ; sur le plan codicologique, il est marqué par une lettrine dans 6 des 8 manuscrits complets (HFGASR), ainsi que dans An. La limite finale a été plus difficile à adopter puisqu'aucune rupture n'est marquée entre le mariage et l'arrivée d'Arthur ; on s'est arrêté après l'indication nette du remplacement complet d'Esclados par Yvain. Nous citerons dans la suite de cet article, sauf mention contraire, le texte établi par David Hult, lorsqu'il ne présente que des différences d'ordre graphique avec le texte des autres éditions.
- 15 *Yvain* a aussi été copié au XIX^e siècle : Albi, BM, Rochegude 3 (voir section romane, IRHT).
- 16 Pour les localisations et les datations, voir en premier lieu Keith Busby, Terry Nixon, Alison Stones et Lori Walters (dir.), *Les Manuscrits de Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1993, t. II, p. 18-85.

sont ceux proposés en premier lieu par Wendelin Foerster, premier éditeur du texte en 1887¹⁷ :

A, Chantilly, bibl. du château (musée Condé) 472 (626), picard-wallon, milieu du XIII^e siècle (datation basée sur l'écriture et la décoration) ;

H, Paris, BnF, fr. 794¹⁸, champenois (colophon, langue, décoration), 1230-1235, ms. de base de l'éd. Roques ;

P, Paris, BnF, fr. 1433, picard, premier quart du XIV^e siècle (d'après l'écriture principalement), ms. de base de l'éd. Hult ;

G, Paris, BnF, fr. 12560, champenois, 1240-1250 (écriture, décoration) ;

S, Paris, BnF, fr. 12603, picard (langue, décoration¹⁹), fin du XIII^e-début du XIV^e siècle (écriture et surtout décoration) ;

R, Princeton, Univ. Lib., Garrett 125, picard (langue, iconographie), fin du XIII^e siècle (décoration, mise en page) ;

126 V, Vatican, Bibl. apostolique vaticane, Reg. lat. 1725, Nord de la France avec des éléments picards, fin du XIII^e-début du XIV^e siècle (écriture, mise en page et décoration).

S'y ajoutent cinq manuscrits fragmentaires dont l'un, Lyon, BM 743, ne contient que dix vers du roman (v. 1-10). On lit dans les quatre autres des passages plus conséquents :

Mod, Modène, Archivio di Stato, Archivio d'Este, Ministero Affari Esteri, Atti segreti, F. 6 Miscellanea, seconde moitié du XIII^e siècle (?), 2 fol., 240 vers ;

An, Annonay²⁰ (localisation actuellement inconnue), champenois (langue et décoration), premier quart du XIII^e siècle, 8 fol., 1348 vers ;

M, Montpellier, bibl. interuniv., Médecine, H 252, milieu du XIV^e siècle (écriture, décoration), 12 fol., 1878 vers ;

F, Paris, BnF, fr 1450, deuxième quart du XIII^e siècle (écriture), francien avec traits picards, décoration présentant des ressemblances avec des manuscrits anglais ; contient les cinq romans de Chrétien, auxquels manquent deux cahiers qui contenaient la fin d'*Yvain* et le début du *Lancelot*.

Les différents critiques qui se sont penchés sur la tradition manuscrite d'*Yvain* sont d'accord sur deux points. Trois familles de témoins se laissent dessiner : d'un côté PH, auxquels s'ajoute le fragment d'Annonay, de l'autre GASR (+ F), tandis que V présente une version individuelle, « abrégée » pour Brian Woledge,

17 Christian von Troyes, *Sämtliche Werke*, t. II, *Der Löwenritter (Yvain)*, éd. Wendelin Foerster, Halle, Niemeyer, 1887 ; l'édition sera révisée à plusieurs reprises.

18 Pour une synthèse des derniers travaux sur le ms., voir également Stewart Gregory et Claude Luttrell, *Cligès*, éd. cit.

19 Alison Stones localise les initiales à Arras (*Les Manuscrits de Chrétien de Troyes*, op. cit., t. II, p. 70).

20 Chrétien de Troyes, *Le Manuscrit d'Annonay*, éd. Albert Pauphilet, Paris, Droz, 1934.

mais selon une optique de lecture précise pour Kajsa Meyer²¹. Cette vision d'ensemble se complique cependant dès que l'on entre dans le détail du texte, les manuscrits présentant tous des signes qui témoignent de contaminations plus ou moins importantes entre les trois familles, créant au fil des vers des regroupements variables entre les témoins.

Cette mobilité mise à jour par l'analyse de la tradition manuscrite a entraîné les éditeurs successifs du texte à porter des jugements contrastés, tout particulièrement pour *Yvain*, sur la copie Guiot, mise résolument de côté ou au contraire utilisée de préférence, voire quasi exclusivement, face aux autres témoins. Après les travaux reconstructionnistes de Wendelin Foerster qui se fondent d'abord sur V, puis sur P, mais dont la graphie et la langue, homogénéisées, prennent pour base le manuscrit de Guiot, la plupart des critiques s'appuieront avant tout sur le texte copié par ce dernier. C'est le cas d'Alexandre Micha²² puis de Pierre Jonin²³ dans leur étude de la tradition manuscrite, et enfin de Mario Roques, suivi par William Kibler et Karl Uitti²⁴.

David Hult rejette au contraire le manuscrit, écrivant que « même si Guiot est un copiste adroit (peu de lacunes, peu de leçons incompréhensibles, graphies soignées, ...), il se signale également par des leçons originales qui semblent être du Guiot plus que du Chrétien²⁵ ». Thomas Reid lui avait adressé le même reproche dans sa reprise en 1942 de la dernière édition de Wendelin Foerster, augmentée d'abondantes notes²⁶.

La question est résumée par Brian Woledge qui considère « le texte d'*Yvain* contenu dans BN 794 [...] comme l'un des meilleurs qui existent, sinon le meilleur ; il contient néanmoins d'assez nombreuses erreurs qui le distinguent de toutes les autres copies²⁷ ». C'est cependant à cette lecture, souvent personnelle, que propose Guiot que nous avons majoritairement accès aujourd'hui. Le scribe champenois nous entraîne-t-il de ce fait vers une interprétation particulière du texte de Chrétien ? On se propose d'en faire ici l'expérience dans le passage que nous avons déterminé.

21 *La Copie de Guiot, fol. 79v-105r du manuscrit f.fr.794 de la Bibliothèque nationale*, éd. cit., p. 321.

22 À partir de l'analyse du nombre de leçons individuelles présentées par les témoins, Micha conclut que le fr. 794 est le « moins retouché » de tous les manuscrits d'*Yvain* (Alexandre Micha, *La Tradition manuscrite des romans de Chrétien de Troyes*, Paris, Droz, 1939).

23 Pierre Jonin, *Prolégomènes à une édition d'Yvain*, Gap, Ophrys, 1958.

24 Chrétien de Troyes, *The Knight with the Lion, or Yvain (Le Chevalier au lion)*, éd. et trad. William Kibler, New York/London, Garland, 1985 ; *Œuvres complètes*, éd. dir. Daniel Poirion, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.

25 Dans Chrétien de Troyes, *Romans, suivis des Chansons, avec, en appendice, Philomena*, éd. cit., p. 708.

26 Chrestien de Troyes, *Yvain (Le Chevalier au lion). The Critical Text of Wendelin Foerster*, éd. Thomas B.W. Reid, Manchester, Manchester University Press, 1942.

27 Brian Woledge, *Commentaire sur Yvain*, op. cit., t. I, 1986, p. 3, voir aussi p. 14.

Rappelons qu'Yvain, dans son acharnement à poursuivre Esclados le Roux, parvenu à s'enfuir malgré la blessure mortelle qu'il a reçue, se retrouve pris au piège entre deux portes du château. Il est alors aidé par Lunete, une suivante, qui se souvient de la courtoisie dont il a fait preuve à son égard lors d'une des visites de la demoiselle à la cour d'Arthur : elle le cache tandis que se déroulent les funérailles d'Esclados. Yvain aperçoit, par la fenêtre, l'épouse du chevalier qui manifeste son désespoir ; il en tombe fou amoureux. C'est alors que commence l'épisode que nous avons délimité : Lunete décide d'intervenir pour favoriser l'amour d'Yvain auprès de sa maîtresse. Une fois cette dernière convaincue de l'opportunité politique du mariage proposé, Lunete lui présente Yvain qu'elle prétend avoir fait venir. Le chevalier et la dame arrivent à un accord, qu'ils présentent aux barons de Laudine par l'intermédiaire d'un discours du sénéchal. Trop heureux de voir quelqu'un prendre en charge le maintien de la coutume de la fontaine, ils donnent également leur accord et le mariage est célébré sans tarder.

128

Ce revirement, étape nécessaire du roman puisqu'il rend possible le mariage des deux protagonistes, a été analysé diversement par la critique. Certains, comme Jean Frappier puis Brian Woledge²⁸, ont insisté sur la vraisemblance psychologique qui le sous-tendait : le retournement, qui connaît différents paliers, est en accord avec le caractère impétueux de la dame de Landuc, soumis de plus au poids des circonstances ; seule la rapidité de l'évolution serait de nature à surprendre. D'autres, comme David Hult²⁹, opposent au contraire le caractère avant tout politique de l'accord aux sentiments des personnages et remarquent que la violence du meurtre commis par Yvain, comme celle du désespoir de la dame, semblent limiter la possibilité d'une véritable réciprocité amoureuse. Notons que si Chrétien introduit très nettement l'amour dans les facteurs qui entraînent le retournement (c'est parce qu'Yvain tombe fou amoureux de Laudine que Lunete entreprend de convertir sa maîtresse), le narrateur n'évoquera la force du sentiment amoureux chez Laudine qu'en clôture de l'épisode (« que Amours a faire li commande », v. 2141) ; seules les raisons politiques sont évoquées auparavant. Ce sont donc avant tout les circonstances, et au-delà le fonctionnement de la société arthurienne, qui expliquent le comportement de Laudine, que celui-ci débouche ou non sur de véritables sentiments³⁰. Dans tous les cas, l'épisode, dont on a pu souligner le

28 Jean Frappier, *Étude sur Yvain ou le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes*, Paris, SEDES, 1969, p. 152 ; Brian Woledge, *Commentaire sur Yvain*, op. cit., t. 1, 1986, p. 117-18.

29 *Le Chevalier au lion ou le Roman d'Yvain*, éd. cit., p. 13.

30 Voir notamment René Girard, « Love and hate in *Yvain* », dans Brigitte Cazelles et Charles Méla (dir.), *Modernité au Moyen Âge. Le défi du passé*, Genève, Droz, 1990, p. 249-262, not. p. 253.

lien avec des scénarios féeriques qui mettent en scène, habituellement, un viol³¹, transcrit sans doute aucun des rapports de force et de pouvoir très forts³². Or la copie de Guiot, par de petits changements ou de menues lacunes, infléchit la présentation de ces rapports de force.

Guiot adoucit d'abord la dureté qui affleure dans les rapports entre Lunete et sa maîtresse. Si leur relation est suffisamment intime pour que Lunete ne craigne pas de lui dire ce qu'elle pense (« La damoisele estoit si bien / De sa dame, que nule rien / A dire ne li redoutast / A quoi que la chose montast », v. 1589-92), elle reste modelée par la différence sociale entre les deux femmes, qui confère à Laudine un pouvoir absolu sur sa suivante – qu'elle n'hésitera pas ensuite à utiliser, la condamnant à mort.

Derrière l'attitude irrévérencieuse de Lunete, qui joue du caractère impétueux de sa maîtresse pour mieux la manipuler, se laisse donc deviner le poids de la hiérarchie entre les deux femmes. L'astucieuse Lunete construit par exemple sa stratégie argumentative en fonction de cette relation dissymétrique : non seulement elle ne se laisse pas intimider par les décisions péremptoires de sa maîtresse, mais son discours les nourrit même à dessein : sachant qu'elle sera renvoyée chaque fois qu'elle abordera un point dont Laudine ne veut pas entendre parler, la suivante intègre ces interruptions à la progression de son exposé, le structurant par paliers avec pour délimitations les interventions attendues de Laudine qui la renvoie ; l'habileté de Lunete consiste à donner ainsi du temps à Laudine pour soupeser les arguments proposés et progressivement, dans une phase de réappropriation personnelle, les accepter.

Cette stratégie argumentative réfléchie est d'ailleurs soulignée dans le texte par l'emploi insistant de verbes débutant par le préfixe itératif *re-* : après la première intervention de la suivante, Laudine se « rapens[e] » (v. 1654) et attend que Lunete « revi[egne] » (v. 1663). La suivante lui « redit » alors sa pensée (v. 1665), lui demandant notamment de se « resouv[enir] » de son honneur (v. 1672). Elle fait promettre à Laudine de ne pas la « remaneche[r] » (v. 1684), et quand cette promesse est rompue, comme elle s'y attendait, elle « retourne » dans la pièce où est caché Yvain (v. 1727).

Les verbes en *re-* disparaissent ensuite en deux temps. Avec Laudine pour sujet, ils cessent d'être employés dès le moment où celle-ci prend à sa charge les arguments de Lunete au point de se les réapproprier au discours direct : elle s'imagine en effet face à Yvain pour pouvoir mieux développer, par sa propre voix cette fois-ci, les idées que Lunete défendait jusqu'à présent (à partir du v. 1759).

31 Emmanuèle Baumgartner, *Chrétien de Troyes, Yvain, Lancelot, la charrette et le lion*, Paris, PUF, coll. « Études littéraires », 1992, p. 50-51 ; Laurence Harf, « *Le Chevalier au lion*, un conte morganien ? », *Bien dire et bien apprendre*, 7, 1989, p. 107-116.

32 Marc Glasser, « Marriage and the Use of Force in *Yvain* », *Romania*, 108, 1987, p. 484-502.

Lorsqu'ils ont Lunete pour sujet, leur utilisation se prolonge davantage: celle-ci n'a pas encore pu constater le changement de sa maîtresse vers qui elle « rev[e]nt » donc pour « recommence[r] » ses plaidoiries (v. 1785-1786). Signe de l'inflexion de la pensée de Laudine, ils ne sont plus utilisés ensuite.

Ces paliers argumentatifs, qui structurent fortement le texte, sont l'un des lieux où le rapport de force entre les deux femmes transparaît le mieux: Laudine y intervient de manière plus ou moins sèche, voire violente. Lorsque Lunete revient après un premier renvoi et développe l'idée qu'il n'y a pas de meilleur choix, pour remplacer un vaincu, que de prendre son vainqueur, la réaction de Laudine est ainsi virulente, et va jusqu'à l'injure: « Fui, plaine de mal esperite! / Fui, garce fole et anuiouse! Ne dire jamez telle oyseuse, / Ne devant moi jamez n'en viengnes... » (v. 1712-1715). Or le manuscrit de Guiot supprime, sans raison apparente, le couple de vers médians, alors qu'ils figurent bien dans tous les autres manuscrits. Impétueuse³³ et entraînée par ses sentiments à proférer de dures paroles chez Guiot, Laudine est dans les autres témoins beaucoup plus impérieuse et volontairement injurieuse.

130

Cette suppression de vers n'est pas isolée, mais s'inscrit dans un ensemble de menus ajustements. Avant que Laudine, ayant chassé une première fois Lunete, ne l'écoute à nouveau, elle s'exclame: « Se tu **me** mens Dix **te** confonde³⁴! » Mais dans H, suivi uniquement par V, on lit au contraire: « Se tu **ne** manz, Dex **me** confonde³⁵! » Le changement des pronoms personnels modifie en profondeur le vers: dans la majorité des témoins, on a une menace de Laudine conditionnée à la véracité des propos échangés³⁶, alors qu'on est chez Guiot comme dans V du côté d'une simple exclamation. Ce rapport à la vérité est pourtant fondamental dans la mécanique narrative du texte. C'est en effet un jeu sur la vérité qui permettra à Lunete d'accorder d'abord Yvain et sa dame, puis de les réconcilier. Les personnages le reconnaîtront explicitement dans la scène finale où Laudine s'exclame, après avoir été forcée par Lunete de pardonner à Yvain: « Se Damedex me saut / Bien m'as or au **hoquerel** prise » (HVSG, Meyer, v. 6762-6763³⁷). Elle pressent déjà dans notre passage le piège que peut constituer une vérité qui se révélera trompeuse en disant à Lunete: « Il m'est avis que tu m'agaites / Si me

33 C'est son principal trait de caractère, avec l'« orgueil » pour Jean Frappier (*Étude sur Yvain, op. cit.*).

34 Il s'agit de la leçon de PFM; on lit une version très proche dans SGR: « se tu en mens [...] te » (éd. Meyer, v. 1682; éd. Hult, v. 1678).

35 Leçon de H; V: « Se tu n'en mens Dex me confonde. »

36 Voir aussi v. 1703; l'idée est reprise lors de la scène miroir à la fin du roman, v. 6733 et 6737.

37 Le *hoquerel* est une « sorte de piège » (DEAF, s.v. « hoquelet » et « hoquerel »). Si le terme ne se retrouve pas dans tous les manuscrits, tous présentent une leçon très nettement dérivée de *hoquerel*, mot rare même s'il est bien attesté et qui a dû être mal compris; on lit par ailleurs dans P: « Bien m'as a tes paroles prise ».

veuz a parole prendre » (v. 1700-1701). Guiot supprime donc l'un des exemples de cette reconnaissance précoce.

Ce n'est pas le seul endroit où le copiste champenois gomme la mise au jour par le texte de la stratégie de Lunete. Celle-ci travestit la vérité en n'en dévoilant qu'une partie, couvrant ce qui sera l'objet du problème, et se base avant tout sur l'insinuation : sa rhétorique convainc moins qu'elle ne contraint son interlocutrice, qui finit par reprendre à son compte les arguments qu'on lui a présentés. Ce faisant, la suivante ménage bien sûr la fierté de sa maîtresse, mais le mécanisme semble aussi plus profondément souligner une des raisons qui expliquent le retournement de la dame de Landuc : ce sont des circonstances extérieures qui s'imposent à elle.

C'est ainsi seule (« a li meïsmes », v. 1735) que Laudine se persuade ; à l'issue de ce débat intérieur, le narrateur note d'ailleurs sans ambiguïté qu'elle est « changiee » (v. 1749). Le participe passé rime dans tous les manuscrits avec « ledangiee³⁸ », et le texte fait ainsi affleurer le sentiment de culpabilité qui participe de la stratégie de Lunete : si Laudine repense aux arguments de sa suivante, c'est parce qu'elle a honte de l'avoir injustement accusée. La rhétorique de Lunete, fondée sur l'insinuation, peut alors fonctionner à plein, et le processus est souligné ensuite grâce au réemploi inconscient par Laudine de termes auparavant utilisés par sa suivante.

Or là encore, cette belle mécanique se grippe par endroits chez Guiot. Lunete, qui a réussi à convaincre sa maîtresse du bien-fondé d'un mariage avec le vainqueur de la fontaine, lui dévoile alors l'identité de ce dernier (éd. Meyer, v. 1816-1818 ; éd. Roques, v. 1815 ; éd. Hult, v. 1813) :

H: Seignor avroiz le plus gentil, / Et le plus **gent** et le plus bel / Qui onques fust
del ling Abel.

Leçon des autres témoins, sauf P qui omet le second vers (graphie de An):

Seignor avroiz lo plus gentil / Et lo plus **franc** et lo plus bel / Qui onques fust
del lin Abel.

L'adjectif *franc*, que présentent tous les manuscrits sauf H, est repris par Laudine, cette fois-ci selon tous les témoins, trois vers plus loin : « Einz est molt **frans** je le sai bien » (éd. Meyer, v. 1821 ; éd. Roques, v. 1819, éd. Hult, v. 1817). La répétition n'est évidemment pas un hasard. De plus, la deuxième partie du vers souligne le passage d'une instance locutrice à l'autre avec l'emploi par Laudine du pronom personnel de la P1 qui prend ainsi à son compte la perception de Lunete. L'appropriation est notée – ironiquement ? – par la suivante qui répond : « Par foi, dame, **vous** dites voir » (v. 1819). Si, chez Guiot, le remplacement de la

38 P: « ledangie ».

première occurrence de *franc* par *gent* s'explique facilement, du point de vue de l'acte mécanique de copie, par la présence juste auparavant de l'adjectif « gentil », il gomme malheureusement un indice du pouvoir aliénant de la rhétorique.

C'est d'autant plus gênant que Laudine n'est pas le seul personnage à être, en quelque sorte, manipulé, et le texte, par des jeux de miroir et d'enchâssement, laisse voir que ce qui contraint Laudine à se rendre aux arguments de Lunete modèle aussi le comportement des autres personnages. Il ne s'agit donc pas d'une simple caractéristique de la rhétorique de la suivante, mais cela traduit de manière plus générale les rapports de force à l'intérieur de la société arthurienne : si Lunete convainc Laudine, celle-ci impose de la même façon sa volonté à ses barons, mais chacun semble persuadé d'être responsable de sa propre décision. Sur un autre plan, Lunete manipule également Yvain, que Laudine croit à son tour manipuler mais dont nous verrons qu'il est en fait pour le narrateur maître du jeu, derrière Amour.

132

Le langage de Chrétien transcrit donc des rapports de force très nets entre tous les personnages, interprétation que Guiot continue d'atténuer. Il modifie par exemple la description du sénéchal, par la voix duquel Yvain et Laudine emportent l'adhésion des barons de Landuc. Si ce dernier est caractérisé dans tous les manuscrits par son aptitude au langage, cela a disparu chez Guiot (éd. Meyer, v. 2083-2084 ; éd. Roques et Hult, v. 2081-2082) :

H: Lors comanca li seneschax / Qui n'estoit ne **estolz** ne **chax**

P: Lors commence li ceneschaz / Qui n'estoit ne **restis** ne **faulz**

V: Lors comenca li seneschaus / Qui n'estoit ne **restis** ne **baus**³⁹

(*version de tous les témoins*)

La transcription des rapports de force se voit également par une insistance sur le lien féodal par le prisme duquel sont décrites les relations qu'entretiennent tous les personnages entre eux, y compris bien sûr celles d'Yvain et Laudine, le premier se déclarant au service d'amour de la seconde. Guiot procède là encore à quelques substitutions. Au tout début de la scène, on nous apprend que Lunete est motivée entre autres par sa loyauté envers sa dame (éd. Meyer, v. 1598 ; éd. Hult, v. 1594-1596 ; éd. Roques, v. 1597-1600) :

H: Et por coi fust ele coarde / De sa dame reconforter / Et de son **bien** amonester ?

P: Mais pour quoi fust chele couarde / De sa dame reconforter / Et de s'**onnour** amounester ?

39 Brian Woledge note (*Commentaire sur Yvain, op. cit.*, t. I, p. 133) que *restis* veut dire « hésitant, indécis » et *baus*, « bègue ». Claude Buridant et Jean Troitin, dans leur traduction parue aux CFMA (Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au lion [Yvain]*, Paris, Champion, 1982), traduisent la copie Guiot par « ni fou ni écervelé ».

Guiot déplace ici la question sur le plan moral avec le terme *bien*, plus général qu'*onnour* qui s'inscrit, lui, dans le vocabulaire féodal⁴⁰.

De même, à la fin de la scène, lorsque Laudine accepte formellement le conseil de ses barons, Guiot fait disparaître l'indication de la nécessité qui motive sa décision (éd. Meyer, v. 2042 ; éd. Hult, v. 2040-2047 ; éd. Roques, v. 2040-2046) :

H: Et la dame ot son parlemant / Devant tenu a ses barons / Et dit: « De ci nos en irons / An cele sale ou **ces** genz sont / Qui loé et conseiliié m'ont / Por le besoning que il i voient / Que mari a prendre m'otroient / [*omission*]. »

P: Et la dame out son parlement / Devant tenu a ses baronz / Et dist: « De ci nous en alonz / En celle sale ou **mes** genz sont / Qui loué et conseiliié m'ont / Por le besoning que il y voient / Que a mari prendre m'otroient / **Et jel feray por lor besoning**⁴¹. »

Notons au passage que Guiot n'est pas le seul à aller dans ce sens. On retrouve cette pratique dans V, qui fait par exemple disparaître le geste final des barons qui apparentait leur accord à une cérémonie d'hommage et renforçait le parallèle avec la scène précédente où Yvain occupait vis-à-vis de la dame la même position : « A cest mot d'ient tuit ensamble / Que bien a faire lor resamble, / **Et trestuit jusqu'au pié li viennent** / De son voloir engrant la tienent. » (v. 2107-2110 ; voir éd. Meyer, v. 2109-2117 ; ce qui est en gras est supprimé dans V.)

Le texte de Chrétien nous paraît donc très nettement souligner les rapports de pouvoir, souvent violents, toujours coercitifs, entre les personnages. L'utilisation conjointe de trois verbes, *mesfaire*, *amender* et *commander*, semble déterminer, dans notre extrait, ces rapports : si l'un est dans une position où il a *mesfait*, commis un tort, il doit l'*amender*, et il est alors à la merci de celui qui *comande*. Les trois verbes notent ainsi le retournement du rapport entre Lunete et Laudine lorsque cette dernière se met à reprendre à son compte les arguments de la première. Au moment où la dame s'excuse auprès de Lunete de son éclat, le narrateur note : « Et cele tint le chief bessié, / Qui a **mesfaite** ce savoit / De ce que laydie l'avoit. / Mez or li voudra **amender** [...] » (v. 1788). La dame perd donc très tôt la position de *commande* face à Lunete, même si elle continue, en surface, à donner les ordres.

Elle n'est pas non plus en position supérieure face à Yvain lorsqu'elle le rencontre, contrairement à ce qu'on pourrait croire, et à ce qu'elle croit.

40 Les autres témoins suivent P, et quatre manuscrits donnent à lire une version qui en est dérivée (FGS : « s'amor », et M : « seigneur »).

41 Les autres manuscrits ont la même leçon que P avec deux variations (V : « Si com gel face par b. » ; R : « Et jo l'otroi por le b. »).

Observons les paroles du chevalier (éd. Meyer, v. 1990-1998; éd. Roques et Hult, v. 1988-1996) :

H: « Dame nule force si forz / N'est come cele sanz mantir / Qui me **comande** a consantir / Vostre vouloir del tot an tot / Rien nule a feire ne redot / Que moi vos pleise a **comander** / Et se je pooie **amander** / *La mort don j'ai vers vos mesfet* / Je l'**amanderoie** sanz plet. »

P: « Dame nule force si fors / N'est comme celle sanz mentir / Qui me commande a consentir / Vostre vouloir de tout en tout / Rienz nulle ne redout / Que il vous plaise a commander / Et ce je vous poie amender / *La mort dont je n'ai rienz mesfait* / Je l'amanderoie sanz plaît. »

V (=F): La mort dont ge n'ai riens forsfet

G: La mort ou je nul tort n'e fet

A (=SRM): La mort u je n'ai rien forfet

134

Éliminons d'abord la leçon unique de Guiot, qui fait avouer une part de culpabilité à Yvain, en complète contradiction avec le raisonnement conforme au droit mené par l'ensemble des personnages tout au long de l'épisode. Le « mesfait » et l'« amende » restent sinon du côté d'Yvain, et la « comande » du côté de la dame. Cette position est cependant toute relative, car la force qui est véritablement aux commandes du chevalier et dont il se réclame juste auparavant est l'amour. De plus, Yvain propose de suivre le « vouloir » de la dame; or le terme renvoie toujours dans l'épisode à une volonté illusoire qui est en désaccord avec la réalité, et ne se réalisera pas. Le syntagme « mien veul » n'est ainsi employé qu'en lien avec des tournures au conditionnel. Le tiroir verbal souligne ainsi l'impossibilité du « vouloir » en question, lorsque Laudine demande à Lunete de faire venir Yvain le plus rapidement possible (v. 1822) ou lorsqu'elle refuse de modérer son chagrin (« mien veul seroie je morte d'anui », v. 1602⁴²).

Ainsi, si Laudine par sa position semble pouvoir imposer sa volonté, elle est en fait dépendante des circonstances et de la société, et c'est la correspondance de sa volonté avec celle d'Amour qui explique que son désir soit satisfait à la fin de l'épisode⁴³. Le texte indique d'ailleurs, lors du parlement avec les barons, qu'elle obtient son « talent » et non son « vouloir » (v. 2147), et la scène nous montre plus généralement un retournement complet de position (éd. Meyer, v. 2141-2149; éd. Hult et Roques, v. 2139-2147) :

42 Les manuscrits P et V ajoutent un exemple au v. 1662 (éd. Hult), sans conditionnel, mais qui suit le même principe.

43 Laudine le dit elle-même, v. 2011-13.

An: Tant li proient qu'ele l'otroie / Ce qu'ele feïst totevoie / Qu'Amors a faire
li **conmente** / Ce dont los et conceil demande. / Mais a plus grant honor lo
prant / Quant ele a lo lox de sa gent / Et les proieres rien n'i grievent / Ainz l'an
esmuevent et soulievent/ Lou cuer a faire son talant.

HS FN: [...] Qant congié en a de sa gent [...]

C'est finalement Yvain, par le biais d'amour, qui dirige la situation, ce que souligne la répétition « messire / sire » en clôture de la scène : « Mes or est mesire Yvains sire » (v. 2166). Cette formulation, qui souligne également le caractère complet du remplacement d'Esclados, apparaissait déjà un peu plus haut, mais avait été modifiée par Guiot (éd. Meyer, v. 2055-2056 ; éd. Roques, v. 2051-2052 ; éd. Hult, v. 2053-2054) :

H: Mes sire Yvains n'en ot pas **ire** / Ce vos puis bien conter et dire.

P: Et mesire Yvain est plus **sire** / que il n'osast penser ne dire. (=A)

V: Et missire Yvains est plus **sire** / Qu'en ne porroit conter ne dire. (=FGSRM)

L'indication de la position de force qu'occupe Yvain, symbolisée par l'emploi du vocabulaire féodal, passe ici à une indication sur la psychologie du personnage.

À l'issue de cette modeste microlecture, on voit que le texte écrit par Guiot infléchit donc bien notre lecture d'*Yvain*. On a rappelé qu'à l'origine du roman de Chrétien se trouve un mythe celtique, celui du rapt de la femme ou de la fée à la fontaine. La lecture subjective de Guiot revient à dessaisir la force de la trace du féérique chez Chrétien qui avait désamorcé le schéma de la fontaine en substituant au rapt l'amour né au premier regard chez Yvain. Mais il avait laissé affleurer la violence des rapports entre les personnages dans un monde dont les règles s'imposent à leur vouloir, et où ils ne réalisent que leur *talent*. Dans un roman dont l'une des premières rimes (*coste / pentecoste*) insiste sur la dimension sociale encadrante, limitante du monde arthurien, une lecture autre que celle de Guiot mérite d'être réactivée.

LE *JE* DES TROUVÈRES
ET LES INTERPRÉTATIONS BIOGRAPHIQUES :
LES EXEMPLES CONTRASTÉS
DE GACE BRULÉ ET THIBAUT DE CHAMPAGNE

Marie-Geneviève Grossel

Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis – CALHISTE

Le conte [Thibaut] regarda la royne qui tant estoit sage et tant belle que de la grant biauté d'elle, il fu tout esbahi. Si ly respondi : « Par ma foy, ma dame, mon cuer et mon cors et toute ma terre est en vostre commandement, ne n'est riens qui vous peust plaire que je ne feisse volentiers ; ne jamais, se Dieu plaist, contre vous ne contre les vos je n'irai. » D'ilec se parti tout pensis et ly venoit souvent en remembrance du dous regard la royne et de sa belle contenance ; lors si entroit en son cuer une pensee douce et amoureuse. Mais quant il ly souvenoit qu'elle estoit si haute dame, de si bonne vie et de si nete qu'il n'en pourroit ja joïr, si muoit sa douce pensee amoureuse en grant tristesse.

Et pour ce que parfondes pensees engendrent melancolie, ly fu il loé d'aucuns sages hommes qu'il s'estudiasit en biax sons de vielle et en doux chans delitables. Si fist entre luy et Gace Brulé les plus belles chansons et les plus delitables et melodieuses qui onques fussent oïes en chançons ne en vielle; et les fist escripre en sa sale a Provins et en celle de Troyes et sont appellees « Les Chansons au roy de Navarre »¹.

Ces lignes magnifiques méritent de figurer en exergue à toute recherche sur les trouvères : elles pointent de façon précise la tentation de lire dans les chansons l'évocation sincère d'un sentiment éprouvé – une démarche unanimement rejetée aujourd'hui comme trace d'un romantisme quelque peu naïf. Le moine, en son officine sandyonisienne, panégyriste de la lignée royale, semble nous suggérer ironiquement que la tentation romantique est plus ancienne qu'on pourrait le croire. Il vaut pourtant de se pencher sur l'affirmation inscrite dans les *Grandes Chroniques de France* : certes, comment ne pas y voir une propagande en pleine activité, récupérant pour la cause royale un trouvère mort depuis plus

1 Jules Viard, *Les Grandes Chroniques de France*, Paris, Champion, coll. « Société de l'histoire de France », 1932, p. 67-68.

de vingt ans et dont les relations avec la couronne avaient été assez houleuses ? À l'heure où disparaît saint Louis, la cour royale va s'ouvrir à la littérature, fût-elle aussi profane que la chanson d'amour. On voit avec plaisir le moine avouer ici son goût pour le poète défunt : les termes choisis le sont avec un soin extrême, ils proviennent des chansons de Thibaut ; on aura reconnu « esbahi », la formule « mon cuer et mon cors », mais subtilement variée quand « et toute ma terre » remplace « et toute ma pensée », la rime attendue « contenance » / « remembrance », l'image enfin du poète, s'abîmant en son « oubli », symbole de cet art, comme l'a si bien dramatisé le personnage de Lancelot.

L'ambiguïté d'un texte qui, sans la moindre confidence, ne cesse de proclamer sa sincérité est donc ici niée au profit d'une conviction feinte que le *moi* du poète et le *je* du chant se confondent. Et le vieux chroniqueur nous est un témoin précieux de ce que peut une propagande, mais non moins une théorie, lorsque le sujet devient objet, identifié à ce qu'il a composé.

138

De Thibaut de Champagne, nous savons tout, ou presque. Inscrite dans les faits d'une époque bien documentée, l'œuvre du trouvère n'a pas beaucoup de chances d'échapper à des explications tout extérieures qui prétendent l'éclairer, tel le caractère versatile qui lui est imputé ou son incapacité à se montrer meneur d'hommes – remarques qui accompagnent régulièrement les commentaires de ses chansons de croisade –, ou encore son rang qui lui permettrait une certaine hauteur dans la stratégie amoureuse, en grand seigneur qui connaît le poids réel de sa puissance.

L'autre mérite du chroniqueur royal est le rapprochement qu'il opère avec l'œuvre de Gace Brulé. Car de Gace Brulé, à l'inverse de Thibaut, nous ne savons rien, ou presque. L'art austère dont il s'est fait le maître n'est pas d'une grande aide pour nous guider. Or c'est presque toujours lorsque les critiques se penchent sur Gace Brulé que les fameuses assertions du moine de Saint-Denis sont citées. Assurément, Gace n'est pas présenté comme le prisonnier de sa passion pour une reine déjà mûre. L'œuvre de Gace n'est cependant pas moins utilisée par les historiens et les historiens de la littérature : en grappillant dans ses vers les quelques maigres affirmations utilisables, en fondant sur ses envois toute une chronologie, on a fini par faire des chansons de ce petit seigneur à l'existence obscure les fondements de tout chapitre de manuel sur l'art des trouvères ; on ne sait donc rien, mais on est sûr qu'il a été l'un des premiers, l'un des plus grands, le modèle inégalable et d'ailleurs vite secrètement décrié. La vie du comte-roi sert d'introduction à la « Fine Amor » ; les renseignements sur Gace nous permettent de situer chronologiquement le « trouver » en langue d'oïl. C'est ce paradoxe, déjà manifeste dans le texte des *Grandes Chroniques*, que je vais tenter de mieux cerner.

En réalité, à force de scruter chartes et documents, on a fini par constituer un petit dossier sur le trouvère. En voici un bref récapitulatif, derrière les avis autorisés de Paul Guilhaumez, Robert Fawtier, Petersen Dyggve et John Baldwin, dans l'ordre des études parues.

C'est bien du texte des chansons que l'on part pour avoir une idée des origines de Gace. Certains trouvères, en effet, proclament leur identité, tels les seigneurs de Craon². Pour d'autres, ce sont les envois qui nous renseignent, comme Thibaut, envoyant sa chanson saluer « nostre gent de Champagne³ » ou se disant prêt à échanger sa comté contre une nuit auprès de certaine demoiselle dont il brigua en vain la main⁴. Pour Gace, c'est dans l'*incipit* d'une chanson que l'information nous est transmise :

Les oiseillons de mon païs
 Ait oïs en Bretagne.
 A lor chant m'est il bien avis
 Q'en la douce Champagne
 Les oï jadis⁵...

On a pris ces vers comme base pour faire de notre trouvère un champenois même si la première preuve historique de l'existence du trouvère nous l'a découvert fieffé où on ne l'attendait pas, sur les confins du Perche et du Druguesin⁶.

En seigneur qu'il est, il appose son sceau au bas d'une charte qui le voit doter la commanderie templière de Villedieu de deux arpents de terre échangés contre une rente de trois setiers de blé offerts par l'un des serfs de Gace. Il y évoque ses héritiers, mais ne les nomme pas. Ne seraient-ils pas encore nés ? Nous sommes en 1212... Mais restons prudents.

La deuxième découverte n'encourageait pas davantage les partisans de la patrie champenoise du poète. Il s'agit d'une quittance indiquant qu'entre décembre 1212 et février 1213, « Gatho Bruslez » a reçu en don à Mantes-la-Jolie la somme de 10 *lb* de la part du futur Louis VIII⁷. Il semble clair que Gace

2 *Les Chansons attribuées aux seigneurs de Craon*, éd. Arthur Långfors, Mémoires de la Société néophilologique d'Helsingfors, Helsingfors, Impr. centrale, 1917, n° II, exorde.

3 *Les Chansons de Thibaut de Champagne, roi de Navarre*, éd. Axel Wallensköld, Paris, Champion, coll. « Publications de la Société des anciens textes français », 1925, n° V, envoi VIII.

4 *Ibid.*, n° L, envoi V.

5 *Gace Brulé, trouvère champenois. Édition des chansons et étude historique*, éd. Holger Petersen Dyggve, Helsinki, Impr. de la Société de littérature finnoise, 1951, n° I, exorde.

6 Charles Metais, *Les Templiers en Eure-et-Loir. Histoire et cartulaire*, Whitefish [Mont.], Kessinger Legacy Reprints, 2010, charte provenant de la Villedieu-en-Druguesin, n° LIX, p. 71.

7 Robert Fawtier, « Thibaut de Champagne et Gace Brulé », *Romania*, 59, 1933, p. 83-92.

est venu chanter à la petite cour qu'entretenait autour de lui le couple royal; Blanche de Castille en était sans doute l'âme, si l'on considère la brillante cour de Castille dont elle venait et la suite de la courte vie de Louis VIII.

La troisième découverte, la plus récente, est due à John Baldwin qui a relevé dans les comptes de Philippe Auguste, entre 1205 et 1212, la présence de Gace Brulé auquel le roi avait accordé un fief-rente de 24 *lb*⁸. John Baldwin ajoute que dans la série suivante, qui va jusqu'à 1220, Gace n'a pas été barré, ce qui laisse entendre qu'il était probablement encore vivant.

Enfin Eleanor Roach a édité un fragment de texte qui est une tenson entre deux seigneurs dont l'un est appelé par l'autre « Brulez ami »⁹: la médiéviste identifie à Gace ce partisan de la cause royale, en des circonstances qui sont celles de la bataille de Bouvines, 1214 donc.

L'origine champenoise de Gace continue ainsi de reposer sur la confiance accordée à ce que ses vers laissent entendre d'une façon très implicite. Heureusement, on trouve aussi, dans l'envoi d'une chanson, un autre renseignement, que le poète nous concède de la même façon très allusive :

Bochart, ce me fait pensant
Que n'est pas dou mal grevee
Dont je sopir a Nanteuil¹⁰.

Il ne restait dès lors qu'à chercher les Nanteuil champenois. On en compte huit. On sait que Petersen Dyggve, chercheur inlassable, avait tracé un parallélogramme englobant tous les lieux où Gace cite un ami et situé le Nanteuil recherché au plus près, il s'avéra que c'était Nanteuilles-Meaux¹¹.

Il faut reconnaître qu'ici Petersen Dyggve semble être tombé juste. En effet, les documents féodaux de la Champagne présentent quatre seigneurs¹² surnommés « Brullé » / « Bruslez »¹³: Bovo Bruslez, témoin dans un acte de 1165; Henricus et Hugo Brullé, dans les *Rôles* de 1172, sans aucun détail si ce n'est qu'ils se

8 John Baldwin, « The Image of the Jongleur in northern France around 1200 », *Speculum*, 72, 1997/3, p. 635-663.

9 Eleanor Roach, « *Bruslez amis* and the battle of Bouvines », *Zeitschrift für romanische Philologie*, 95, 1979, p. 21-37.

10 *Gace Brulé, trouvère champenois*, éd. cit., n°LXII, envoi VII.

11 *Ibid.*, p. 13-15.

12 Voir les annexes au présent article, document 1.

13 Pour Petersen Dyggve, le surnom *Brullé* renvoie aux armes de ces petits seigneurs. L'écu de Gace se voit sur la vignette ouvrant ses chansons dans le ms. Vatic. Reine Christine 1490: « *burelé de gueules et d'argent de huit pièces* » (*Gace Brulé, trouvère champenois*, éd. cit., p. 12). Cependant le terme *burelé* semble réservé aux armes dont le nombre de pièces ne saurait être inférieur à dix; en dessous de dix, on emploie *fascé*, en raison de l'épaisseur de la « fasce », que la multiplication des pièces ne permet plus.

trouvent dans une liste de vassaux du Provinois ; et Robert Brulez en 1274, pour sa part fieffé à Bézu, près de Château-Thierry. Aucun Gace, donc.

La piste « Brulé » restant peu satisfaisante, on peut aussi orienter l'enquête du côté du prénom¹⁴. Par chance, les documents champenois n'indiquent que peu de seigneurs prénommés Gace (Vaço/Gaço/Waşço), parmi lesquels un seul se trouve en relation avec un lieu nommé Nanteuil : c'est Vaço de Trie (-le-Port). On trouve un Gace de Trie *ca.* 1172 et un autre, *ca.* 1250. Il s'agit donc d'une lignée où le prénom se transmet ; enfin, en 1265, est cité « Petrus de Trie, fils feu Gace ». Ce Pierre est possessionné à Trie « et à Nanteuil (-les-Meaux) ». Ici les hypothèses, non pas la certitude, se renforcent nettement.

Mais si les vers peuvent parfois donner un renseignement, cela n'implique nullement qu'ils soient confidentiels. Il est en effet singulier de constater qu'historiquement le poète Gace n'a existé que durant ses vieux jours, entre 1205 et 1214-1220. Car le « Vaço de Trie » de 1172, « lige » et probablement majeur, a dû naître *ca.* 1150-1155. Un trouvère ne serait-il pas doté d'un bel aplomb en venant chanter ses amours devant Blanche de Castille alors qu'il frise les soixante-trois ans ? On ne retrouve guère, ici, la *convenance* dont Dragonetti a démontré l'importance essentielle dans le Grand Chant. Ce n'est probablement pas ce Gace, mais sans doute son fils, si l'on admet l'identification, qui serait le chanteur. Ce second Gace ne peut être né avant 1170-1175, d'autant que « Vaço de Trie », en 1172, semble bien le cadet de celui qui le précède immédiatement dans la liste, « Bertolomeus », qui n'est pas présenté comme le père de Gace, mais comme seigneur du fief de Trie. Durant le XIII^e siècle, la famille de Trie (-le-Port) semble s'enrichir, au rebours de bien d'autres. Le nombre de lieux où un Gace de Trie (Gace Brulé ?) est fieffé semble corroborer cette relative aisance. Le trouvère aux accents tragiques aurait ainsi coïncidé avec un seigneur capable de gérer rondement ses affaires.

Mais ces pistes, où il faut s'engager précautionneusement, rendent dans le même temps caduque l'interprétation historique d'autres vers. En effet, l'importance de la date de naissance de Gace tient au fait que, si on la fait remonter haut, on interprétera les vers suivants :

Més en Bretagne m'a loié
 Li cuens, cui j'aing tot mon aé,
 Et s'il m'a bon conseil doné,
 Ce verrai je prochainement¹⁵.

¹⁴ Voir les annexes au présent article, document 3.

¹⁵ *Gace Brulé, trouvère champenois*, éd. cit., n° XI, envoi VI.

comme une relation entre Gace et un comte de Bretagne, ce qui est déjà tirer à soi le texte qui n'affirme rien de tel. Puis, grâce à d'autres envois :

Ci puet ma chançon definer
D'Amours qui si m'a essayé.
Le conte Joiffroi ai proié
Que laist envie de fausser.
Mort seriom par son péchié¹⁶.

et

Li quens Giefrois, qui me doit conseilher,
Dit qu'il n'est pas amis entierement
Qui nulle fois pense a amors lessier¹⁷.

142

on additionnera le comte « en » Bretagne et le comte Geoffroi pour obtenir Geoffroi de Plantagenêt. Gace devient alors un trouvère très ancien (Geoffroi Plantagenêt est mort en 1186), et un féal des troubadours, Plantagenêt oblige. Pourtant Pierre Mauclerc prend le titre de comte de Bretagne en 1213, époque où Gace chante encore à Mantes ; et, fieffé près du Perche, le trouvère pourrait fort bien évoquer ici Geoffroi du Perche, lié aux Thibaudiens, qui mourut en 1202.

Or si Petersen Dyggve avait des intuitions remarquables, il lui arrive de tirer des conclusions un peu rapides des chansons. Ainsi, lisant la répartie fielleusement ironique de la dame à son soupirant :

Car, quant g'i veul muelz parler
Et a li merci crier,
Lors me dist par contralie :
« Cant ireis vos outre mer ? » (RS 1232 LV¹⁸)

il en tire ce raisonnement : *si* la dame lui dit cela, *c'est qu'* une croisade est proche ; *puisque* Gace est né vers 1150 (toujours Geoffroi de Plantagenêt...), *c'est donc* la troisième croisade et voilà la chanson datée avec une belle exactitude de 1189¹⁹.

Loin de moi l'idée de me moquer de la patiente érudition de Dyggve ! Nous lui devons beaucoup, mais aussi de savoir respecter la modestie avec laquelle il présentait ce qu'il désignait lui-même comme des hypothèses. S'il est assez passionnant de poursuivre dans les documents historiques les traces de l'existence réelle d'un trouvère, il faut admettre, et c'est particulièrement

16 *Ibid.*, n°XVI, envoi VII.

17 *Ibid.*, n°LIV, envoi VI.

18 *Ibid.*, n°LXV, v. 18-21.

19 *Ibid.*, introduction, p. 22 et p. 97-98.

vrai pour Gace Brulé, que fonder sur les thèmes et les motifs déployés dans le chant une sorte de témoignage véridique de ce que fut l'homme est à la fois une impossibilité et une erreur. Les allusions à des personnages ayant vraiment existé, que nous dispensent avec parcimonie les chansons dans leurs envois, nous échappent lorsqu'elles renvoient au quotidien des contemporains de la chanson. Les envois sont plus riches d'indications s'ils donnent le nom d'un autre trouvère. On peut alors entrevoir le milieu littéraire où les chansons s'échangeaient et se discutaient en se citant. La prudence reste de mise, car, pour un trouvère aussi universellement admiré que le fut Gace, les chansons sont plus mobiles que les hommes et peuvent leur survivre longtemps, ce qui rend particulièrement délicat l'établissement d'une filiation et, plus encore, de relations entre des poètes géographiquement ou chronologiquement distants.

La chanson est largement autobiographique, pourrait-on dire, puisqu'elle est autoréférentielle, mais le *je* qui s'y dessine, s'il est réellement à nul autre pareil, n'a d'existence que lyrique, à l'intérieur de la clôture enchantée où le choix entre les mots, entre les motifs obligés, entre les sonorités, entre les compas est la seule marque personnelle. Plus que tout autre, Gace en est le représentant parfait. Et c'est la raison pour laquelle tant que vécut en terre d'oïl le Grand Chant, il fut considéré comme un miroir et une somme. L'expression de l'amour du *je* de Gace pour le *elle* de sa Dame est ainsi la seule réalité que doit prendre en compte une étude de la poétique du trouvère.

THIBAUT DE CHAMPAGNE

Au rebours de Gace, Thibaut de Champagne a glissé dans ses vers un certain nombre d'allusions à ce que l'on peut penser avoir été son existence. Il est probable aussi que le poète, subtil et retors, utilise des événements personnels que son public connaît, pour les transformer dès lors qu'il les insère dans l'agencement rhétorique de sa chanson. Ces détails deviennent ainsi des motifs au même titre que les autres, que nous nommons *topoi*. Le cas de Thibaut est différent de celui de Gace pour des raisons qu'on appellera, par commodité, génériques. Gace n'a écrit que des chansons ou « sons » d'amour. Le manuscrit *j* lui prête bien une chanson pieuse, mais plus près de Gace, l'anonyme contrefacteur de RS 425 nous donnait une autre vérité :

Or me regart et voi trop bestorné
 Tout le siecle, ceus que fole amor maine.
 Je le vos di por Gace le Brullé :
 Assez chanta dont Dex ne li set gré.

Trestuit si chant sont de la fleur d'esté
 Ou de vert bois ou de ru de fontaine,
 Ou d'aucune a qui Dieus a presté
 En cest siecle un pou de biauté vaine.
 Bon sont si chant, por c'en ai g'enprunté.
 Més sachiés bien c'une autre amor me maine :
 C'est de la mere au Roi de vérité
 Qui tout cria et yver et esté²⁰.

144

Thibaut, en revanche, a composé des jeux-partis, des tensons, un serventois religieux, des chansons de croisade, des chansons pieuses, dont un lai. De tous ces chants, certains semblent être étrangers à toute lecture biographique. On ne se pose guère la question de la sincérité du poète pieux, qui compose pourtant sur un clavier topique tout aussi fixe que le poète qui chante l'amour. On estime qu'il s'agit là d'un véritable travail de subversion, les *topoi* du grand chant profane étant repris pour être orientés vers un autre ordre d'idées. On se réfère aux affirmations où s'illustre Bernard de Clairvaux, selon lequel il y a non différence essentielle, mais hiérarchie entre les sortes d'amour, conceptions que partageaient les hommes de ce temps ; on peut aussi postuler, outre l'idéologie, une sorte de jeu-parti, entre les clercs qui proclament que c'est dans l'amour de Dieu que se fonde le dire sur l'amour humain, et les poètes qui détachent les deux sentiments pour laisser entendre que leur formulation profane est autoréférentielle. Nous restons dans le domaine de la parole. Ainsi s'explique l'ambiguïté qui sert de fondement rhétorique au personnage de la dame : les mêmes termes, les mêmes *topoi* servent chez Thibaut, comme l'a montré Christopher Callahan²¹, pour décrire la dame aimée, la Dame du ciel, voire la jolie pastoure... Mais cette « confusion » (une notion bien moderne !) ne se retrouve-t-elle pas souvent dans les chansons à Marie ? On parle de « genre parasite », mais suivant que s'exprime Pierre Bec ou Étienne Gilson²², le parasite qui se nourrit de l'autre ne sera pas le même !

20 *Recueil de chansons pieuses du XIII^e siècle*, éd. Edward Järnström et Arthur Långfors, Helsinki, Suomalaisen tiedeakatemia toimituksia, 1927, t. II, n° CXVIII.

21 Christopher Callahan, « Dame polyvalente, glissement registral et contrafacture chez Thibaut de Champagne », *Le Moyen Âge*, 68, 2012/3, p. 581-594.

22 Étienne Gilson, *La Théologie mystique de saint Bernard*, Paris, Vrin, coll. « Études de philosophie médiévale », 1934, chap. « Saint Bernard et l'amour courtois », p. 201 sq. ; Pierre Bec, *La Lyrique française au Moyen Âge (XI^e-XIII^e siècles)*. Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux, Paris, A. et J. Picard, t. I, *Études*, 1977, chap. « Le registre pieux », p. 142-143.

Quant à déduire que Thibaut a une vision particulièrement sombre de son salut²³, ce n'est guère possible, tant les mots de son lai ont quelque chose de formulaire, on pourrait dire de rituel ; et une telle hypothèse se heurtera à une autre chanson où le poète compare amour divin et amour humain. Évidemment, l'amour divin est exalté au-dessus du domaine charnel de l'ici-bas, mais il était moins prévisible que Thibaut en profite pour se vanter de ses très nombreuses conquêtes amoureuses, et cela dans l'envoi encore ! Le trouvère a beaucoup d'humour, il faut s'en souvenir pour éviter de tirer des conclusions anachroniques sur l'esprit fort de notre poète. C'est en ce sens que s'interprète, semble-t-il, le second envoi :

Phelipe, lessiez vostre error !
 Je vos vi ja bon chanteor.
 Chantez et nos dirons desus
 Le chant *Te Deum laudamus*²⁴.

Philippe de Nanteuil-le-Haudouin, vieux compagnon de Thibaut, a souvent penché du côté de la Couronne. C'est le sens de cette « erreur » ici reprochée. Les chansons que nous avons conservées de Philippe sont des débats échangés avec Thibaut et une chanson de prisonnier datant des suites désastreuses de la bataille de Gaza, alors que Thibaut était chef des croisés. Plus que les hypothèses historiques que l'on pourrait avancer pour dater ce texte, nous arrêtera le programme poétique offert par Thibaut à son compère : il s'agit de composer un « son » d'amour et de le transformer en *contrefactum* pieux en changeant les paroles. Ainsi se dessine une sorte de mise en abyme de ce que vient de réaliser Thibaut, entant l'amour divin sur l'amour humain, deux réalités que seule sépare une saison, celle qui fait passer du fruit vert du jardin sentimental au fruit mûr du jardin retrouvé, ou encore, comme le dit une chanson de croisade, de faire succéder à la mort qui clôt la vie une seconde vie (et plus vraie)²⁵.

Ajoutons que cette interprétation du texte, qui n'est nullement exclusive, ne justifie pas de classer les chansons en une succession qui mènerait le poète de la jeunesse ardente à la sage vieillesse, ou de la dame à Notre Dame, comme Axel Wallensköld le fait, en homme de son époque. Rien ne nous autorise, dans l'ordre des chansons que donnent les chansonniers, à transformer la vie du comte-roi en une longue marche vers la conversion et le renoncement, choix existentiel que l'on appuie pourtant sur les textes. Toute une école d'études récentes incline

23 Françoise Ferrand, « Thibaut de Champagne, de l'obsession du mal à la mort du chant », dans Yvonne Bellenger et Danielle Quéruel (dir.), *Thibaut de Champagne. Prince et poète au XIII^e siècle*, Lyon, La Manufacture, coll. « Archives de Champagne », 1987, p. 77-87.

24 *Les Chansons de Thibaut de Champagne*, éd. cit., n° LVIII, envoi VII.

25 *Ibid.*, n° LIII, v. 2.

à penser qu'il y eut des « chansonniers de Thibaut », que le roi-poète lui-même les ait fait réaliser²⁶, ou que ce soient les copistes et leurs mécènes, toutes gens qui n'étaient pas des antiquaires attelés à un devoir mémoriel ou à un goût suranné. Ainsi la tentation biographique que nous rejetons, avec un sourire, lorsque nous la lisons dans les *Grandes Chroniques de France* reparaît, sournoise et inattendue, dans les choix éditoriaux des modernes...

À la décharge de Wallensköld, il n'a fait que suivre les traces d'un troubadour²⁷ qui, jugeant avoir été mal reçu à la cour de Navarre, exhala un chant vengeur contre un souverain dont il espérait une récompense. Selon lui, l'amant-poète s'était mué en vieillard rassis et confit dans sa dévotion. Mais doit-on accorder confiance à un pamphlet, d'autant plus amusant qu'il s'avérerait calomniateur, au moins en partie?

Ce n'est donc pas sa poésie pieuse qui nous aidera à tracer une biographie – ni même une biographie poétique – de Thibaut de Champagne.

146

Ce ne seraient pas davantage les jeux-partis. Là encore les travaux récents y voient un laboratoire poétique fascinant où il est vain de chercher quelque avis personnel alors qu'il s'agit bien plutôt d'un jeu sur l'art, pratiqué entre artistes, devant un public de connaisseurs.

Il ne reste guère, pour diriger l'œuvre du Prince-Poète du côté de l'Histoire, que ses chansons de croisade et le serventois. Mais le serventois n'est pas le *serventes* troubadouresque. Le terme d'oïl et le terme d'oc n'ont pas la même signification. Le serventois d'oïl peut très bien posséder une mélodie et des traits formels propres, il ne se greffe pas sur un poème préexistant, il ne pratique pas l'esthétique de la rupture; celui de Thibaut se range difficilement dans les trois catégories propres au *serventes* (personnel, moral, politique ou historique)²⁸, sauf autour de la très vague notion de « morale ». Il s'agit d'une de ces banales satires sur le temps présent, par définition décadent et épouvantable, avec la menace du courroux divin, le couplet anticlérical obligé et le rapprochement inédit, mais significatif, entre la prochaine arrivée de l'Antichrist et la bataille des deux dragons, sortie tout droit du *Roman de Brut*. Nous sommes bel et bien dans la littérature, et si l'on veut utiliser le texte littéraire comme objet de recherche, il convient d'abord de lui conserver sa spécificité.

26 Christopher Callahan, « Pour une historique de la notion de genre dans le lyrisme de langue d'oïl: le témoignage des chansonniers », dans Marie-Geneviève Grossel (dir.), *La Chanson de trouvères. Formes, registres, genres*, Presses universitaires de Valenciennes, 2012, p. 49-61.

27 Paul Meyer, « Les derniers troubadours de la Provence d'après le chansonnier donné à la Bibliothèque impériale par M. Ch. Giraud », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 1869, p. 276-279.

28 Suzanne Thiolier-Méjean, *La Poétique des troubadours. Trois études sur le serventes*, Paris, PUPS, 1994.

Les chansons de croisade, enfin, sont difficiles à dater puisque Thibaut prit la décision de se croiser longtemps avant de la réaliser. L'exhortation au départ mérite des compliments pour son ton énergique, la vigueur de ses accents, le bel enchaînement des arguments. Ce qu'on (re)découvre, c'est la valeur poétique du trouvère. Dans les autres chansons, Thibaut travaille sur l'opposition entre l'amour qui retient et le devoir qui éloigne, thématique parfaitement codifiée. Seul l'emploi du mot « escommenié », parce qu'il renvoie sans doute à l'empereur Frédéric II, peut permettre d'accrocher l'une des trois chansons de croisade au temps de la réalité. Encore est-ce un sous-entendu, un simple cadre lâchement temporel ; la réaction inattendue à tant de turpitude ambiante est la composition d'un chant :

Au tens plain de felonnie,
 D'envie et de traïson,
 De tort et de mesprison,
 Sanz bien et sanz cortoisie
 Et que entre nos baron
 Fesons le siecle empirier,
 Que je voi escommeniër
 Ceus qui plus offrent reson,
 Lors vueil dire une chanson²⁹.

Prêtons attention à ce qu'implique la rime « reson »/« chanson », raisondiscours et raison raisonnante assurément, si l'on n'oublie pas que Thibaut a placé son art sous le signe de l'« autre raison », celle du cœur³⁰, dont la vérité n'est pas celle de la réalité.

Nous ne pouvons non plus ignorer les conditions matérielles du chant, ainsi lorsque le trouvère fait une allusion à sa richesse que nous pouvons croire personnelle :

D'une chose ai au cuer grant soupeçon,
 Et c'est la riens qui plus me fet douter :
 Que tant de genz li vont tout environ.
 Je sai de voir que c'est por moi grever.
 Adés dient : « Dame, on vos veut guiler,
 Ja par amors n'amera riches hom ».
 Més il mentent, li losengier felon,
 Car qui plus a, melz doit amors garder³¹.

²⁹ *Les Chansons de Thibaut de Champagne*, éd. cit., n° LV, exorde.

³⁰ *Ibid.*, n° XXIII, v. 12.

³¹ *Ibid.*, n° XIX, st. 2.

Si Thibaut interprète son chant, on verra, l'espace d'un instant, coïncider le *je* et le *moi* du poète; mais on sait que Thibaut entretenait à sa cour des ménestrels, et les envoyait chanter ses chansons à ses amis ou à sa dame³². Le *je* devenait alors celui du chant, un être pur, débarrassé de tout lien, en qui tout un chacun puisse, le temps de l'exécution, se reconnaître. On peut estimer que ce *je* avait mille fois plus d'importance aux yeux des hommes de ce temps que le clin d'œil passager du « compositeur » à ceux qui le fréquentaient. Ainsi de Gace dont on ne savait rien, on a utilisé le texte pour découvrir qui il avait été; de Thibaut dont on connaissait tant, on a utilisé la vie pour décrypter le texte. Il semble pourtant que le second ait mieux résisté aux investigations des critiques.

148

En conclusion, on adressera un légitime salut au moine anonyme, rédacteur des lignes qui nous servirent d'exergue. Outre sa profonde compréhension du texte, outre son plaisir esthétique à se remémorer ces chansons, un plaisir encore sensible à qui les lit aujourd'hui, cet inconnu sut tracer entre Gace Brulé et Thibaut de Champagne un lien qui s'avère essentiel: c'est l'égale valeur de leur art et la connaissance – doublée d'une réflexion sans fin – que le second possède de l'œuvre du premier.

La date que le chroniqueur assigne aux événements (1236) a suscité chez les modernes des discussions souvent âpres. Cela souligne avec quelle prudence nous devons nous engager dans de telles voies: les « vérités » sont toujours à révéfier, voire à abandonner, comme le furent les datations de l'œuvre de Philippe de Remi, longtemps confondu avec son fils Beaumanoir; ou encore les datations de la « sottie chanson » reléguée à la fin extrême du XIII^e siècle et au XIV^e alors qu'un Robert de Reims, jongleur du début XIII^e siècle, la pratiquait déjà, telle qu'en elle-même nous la redécouvrons.

Gace, dont le chant fuit toute confession, fut l'objet d'une admiration fervente; tout naturellement, nous désirerions connaître l'homme quand, à notre tour, son art nous émerveille. Mais ce n'est pas dans ses strophes que nous trouverons un témoignage de la réalité, ce n'est pas davantage dans la vie de Thibaut que nous trouverons la raison de son art et l'explication de son fonctionnement. Ni le château de cartes des hypothèses qu'édifièrent les travaux anciens ni la croyance romantique en une confiance absolument sincère du *je* lyrique ne sauraient plus être retenus aujourd'hui pour l'étude d'une poétique qui demande au chercheur une longue initiation afin de l'apprécier à sa juste valeur.

32 *Ibid.*, n^oVI, envoi.

ANNEXES

Document 1

Le nom Bruslez/Brullé/Brulez dans les documents féodaux de Champagne :

- *Recueil des actes d'Henri le Libéral, comte de Champagne (1152-1181)*, commencé par John Benton, achevé par Michel Bur, t. I, Paris, de Boccard, 2005, p. 229-230, n° 175 [Troyes, avril 1161] :
[...] *Hujus rei testes sunt: Hatto major, Jacobus de Sancto Martino, Fulco, Oliverus, BOVO BRUSLEZ, Hugo Gerboudus, Hugo mesgicerius.*

Le statut de ce « Bruslez », non signalé par Holger Petersen Dyggve, n'est pas indiqué.

- *Rôle des Fiefs* [1172], § 20, châtellenie de PRUVINO :

n° 1624 *Hugo Brullé ligius*

n° 1625 *Henricus Brullé ligius*

- *Rôle de Blanche d'Artois* [1274-1275], n° 6854, châtellenie de Château-Thierry :

Roberz Brulez : c'est li fiez que Roberz Brulez de Besu tient de mon signor le roy de Navarre [...] de la chatelerie de Chatiau Thierr.

L'identification, par Petersen Dyggve, de ce « Besu » à Bessy (Seine-et-Marne, Tigeaux) est fautive, Bessy n'appartenant pas à la châtellenie de Château-Thierry. Auguste Longnon proposait Bézu-les-Fèves, Bézu-Saint-Germain et Bézu-le-Guerry.

Document 2

« NANTEUIL » dans Auguste Longnon, *Documents relatifs au comté de Champagne et de Brie*, t. I, *Les Fiefs (1172-1361)*, Paris, 1901 ; *Livre des vassaux du comté de Champagne et de Brie (1172-1122)*, Paris, 1869 ; *Rôle des fiefs du comté de Champagne sous le règne de Thibaut le Chansonnier (1249-1252)*, Paris, 1877 :

- 1) Nanteuil-le-Haudouin, dont les seigneurs prêtaient hommage pour certaines de leurs possessions.

Châtellenie de Châtillon-sur-Marne :

- 2) Nanteuil-la-Forêt (*N. vs. Remis*)

Canton de Rethel :

- 3) Nanteuil-sur-Aisne

Châtellenie d'Oulchy-le-Château :

- 4) Namptheuil-sous-Muret

- 5) Nanteuil-les-Coinci (aujourd'hui Nanteuil-Notre-Dame)

- 6) Nanteuil-sur-Ourcq (canton Neuilly-Saint-Front, aujourd'hui Vichel-Nanteuil)

Châtellenie de Meaux :

- 7) Nanteuil-les-Meaux
- 8) Nanteuil-sur-Marne

Document 3

GACE/Gaço/Gacius/Waces/Waço/Waşço dans les *Documents relatifs au comté de Champagne et de Brie* (*op. cit.*), présentés selon l'ordre de leur intérêt par rapport à Gace Brulé :

- 1 WAÇON CORDELLE, n° 1797 (*ca.* 1172 : « *heres Waçon Cordelle* »), un roturier ?
- 2 WASÇOZ de Waignori [Vignory], n° 174 (*ca.* 1172)
- 3 GASSES de SERNOY, n° 7472 dans les « *Fiefs de France* » (xiv^e siècle), près de Saint-Just-en-Chaussée.
- 4 WASÇOZ de LACHI, n° 1786 [Lachy] dans la baillie de Sézanne (*ca.* 1172) : « *Waço de Lachi, ligius. De hoc quod debet apud Lachi.* »
- 150 5 WASÇOZ, n° 2479 (*Feoda magna, ca.* 1201) : « *Petrus de Ermentieres et de eo quod tenet in potestate de Nuilli et de boscho quod fuit Wasco.* »
[Longnon situe Armentières dans la baillie d'Oulchy, près de Neuilly-Saint-Front].
- 6 WAÇON FARINIAU, n° 548 (*Rôle de Thibaut IV*) :
Vassal de Matthieu de Montmorency, *Waçon* possède un bois à *Malli*, lieu identifié tantôt Marly (-le-Roi), tantôt Mareuil-les-Meaux.
- 7 GAÇO de DANCI [Dancy près Trilport], n° 508 (*Rôle de Thibaut IV*) :
« [...] *armiger, tenet de ipso apud Danci [...]. Dominus Johannes de Coupevres tenet de ipso apud Charni [...]. Adans de Vileroi tenet de ipso apud Charni [...]. Gilez de Pressi apud Sanctum Fiacrum de ipso [...].* »
et Gaço de DANTIN, n° 5737 (*Hommage à Thibaut V* [ca. 1265], dans la rubrique Jehan de Charny [Saint-Fiacre, Villeroi, Coplevois *i.e.* Coupvray, près de Lagny]), au bailliage de Meaux. Ce « Dantin », non identifié par Longnon, est sans doute Dancy, si l'on compare n° 508 et n° 5737, l'environnement étant les mêmes Charny, Coupvres et Villeroi. Gace de Dancy (cité en 1250 et 1265) est probablement lié aux Trie, desquels son fief de Dancy est le voisin immédiat.
- 8 VAÇO de TRIE (-le-Port), aujourd'hui Trilport :
 - a) [*Rôles ca.* 1172]
n° 1139 : « *Bartholomeus de Trie ligius et custodiam. Quod habet apud Hermentieres et domus sua de Tria* » [Hermentières près Lizy-sur-Ourcq, voir n° 2479 l'anonyme *feu Wasçoz ca.* 1201 ?]
n° 1140 : « *Vaço de Trie ligius* »
Cf. n° 3424 : « *Bartolomeus de Tria* »

pour n° 3425 : « *Dominus prior de Nantoil* »

Cf. le *Rôle de Thibaut IV, Prioul apud Nantolium*, n° 512 : « *Johannes de Charni armiger, tenet domum que fuit Prioul apud Nantolium [...] Item tenet apud Nantolium magnam domum, de hereditate uxoris et terram des Hantes et usuarium de Medant [forêt du Mant]* »

- b) *Livre des Vassaux*, n° 859 et n° 918 : *Bertelemius de Trie* « liges et garde et ce qu'il a a *Hermentieres* et sa meson de Trie »
- c) *Rôle de Thibaut V* [bailliage de Meaux], n° 5745 : *Petrus de Trie* : « *Pierre de Trie fils feu Gace* est homs liges du segneur de Champagne de XII livres de terre an Nanteil seur Marne et de la moitie de la voerie de Trie le Port »
- d) *Rôle de Thibaut IV* :
n° 693, châellenie d'Oulchy : « *quicquid dominus Guillelmus de Mouteirs [Monthiers] tenet de ipso Guidone et feodum Johannis de Marci et feodum quod Henricus de Ulcheio tenet apud Pernant [...] et feodum domini Berneré de Sommellan et feodum domine de Hauteverne et feodum fratris domini Gaconis de Trie* »
n° 516 : *Dominus Gaco de Tria* « *tenet in pressoriis, gallinis, pratis, XII. libratis terre. Debet gardam per mensem* ».
n° 546, garant de Pierre de Lihou : « *Dominus Petrus de Luost [Lihou, Mareuil-les-Meaux] tenet de eschasura Domini Guillelmi de Marolio, fratris sui, domum Rooignon [La Haute Maison, Seine-et-Marne] cum appendiciis et medietatem nemoris de Luost. Dominus Gacius de Trie, Albericus de Montretost [aujourd'hui quartier de Saint-Cloud] dominus Symon de Sancto Suppleto, plegii sunt [...]* »
n° 549 : « *Relicta domini Guidonis de Raroi [près de Lizy-sur-Ourcq] tenet de haereditate sua apud Triam [Trilport] [...] et apud Lariniacum [...]* *Dominus Guillelemus patruus suus tenet de ipsa id quod habet apud Triam et dominus de Johannes de Pouancy [Poincy]. Dominus Gaço tenet de ipsa domum et nemus de Joogni [lieu non identifié]* »

SECONDE PARTIE

**« Expériences critiques » :
études de cas**

**Matière ou manière ?
Le roman arthurien**

LA RÉCEPTION DE LA MATIÈRE DE BRETAGNE
DANS LES ROMANS EN PROSE :
HISTOIRE(S) DE SOURCES ET CONSTRUCTION GÉNÉRIQUE

Hélène Bouget
Université de Bretagne Occidentale – CRBC

« Matière de Bretagne » : l'expression est transparente. Elle évoque à tous la cour d'Arthur, la quête du Graal, Merlin, les combats chevaleresques, la fontaine aventureuse... La liste est longue, et l'inventaire risque d'être désordonné. Pourtant cette transparence est trompeuse : l'expression est tellement simple qu'elle n'a quasiment fait l'objet d'aucune définition. Certes, on a cherché les sources de la « matière de Bretagne » et l'on étudie les œuvres que l'on y apparente, mais on trouve peu de choses dans l'histoire littéraire qui explicite véritablement ce que l'on nomme ainsi. On garde même ses distances avec cette formule : Gaston Paris, dans *Les Romans en vers du cycle de la Table Ronde*, la place la plupart du temps entre guillemets¹, comme si elle l'embarassait, et Gustave Lanson en use avec une extrême parcimonie dans la partie de son *Histoire de la littérature française* consacrée au Moyen Âge². L'expression « matière de Bretagne », empruntée au prologue de la *Chanson des Saisnes* de Jean Bodel, connaît pourtant un grand succès chez les médiévistes, mais c'est la critique moderne – celle qui remonte au XIX^e siècle – qui lui a donné sa substance et l'a partiellement assimilée à un genre littéraire.

Je voudrais ici l'aborder dans une perspective historique pour réfléchir aux relations que le roman arthurien en prose du XIII^e siècle entretient avec elle. La question peut sembler éculée, tant ces deux objets ont suscité d'études de la part des médiévistes. Mais à bien y regarder, depuis le regain d'intérêt pour les études médiévales au XIX^e siècle, la matière de Bretagne est toujours abordée en rapport avec les sources, le cadre et les thèmes des romans en vers du XII^e siècle. À l'heure des romans en prose, qui réécrivent et amplifient la *matière* des romans en vers tout en étant toujours considérés comme appartenant à la « matière

1 *Histoire littéraire de la France*, t. XXX, Gaston Paris, *Les Romans en vers du cycle de la Table Ronde*, Paris, Imprimerie nationale, 1888, p. 3, 5, 12, 13 sq.

2 Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française* [1895], Paris, Hachette, 1924.

de Bretagne », comment définir celle-ci et dans quelle mesure peut-elle être perçue comme un critère générique opérant pour le Moyen Âge ? Peut-on affirmer aujourd'hui, en regard des approches antérieures et d'une connaissance renouvelée des textes, que l'élément breton, en tant que « trait de matière », est constitutif du roman et permet d'appuyer une théorie des genres ? Faudrait-il au contraire chercher ailleurs une spécificité générique naissante et appréhender finalement la notion de matière comme un critère de plus en plus secondaire, au regard par exemple de la poétique des textes ? Sans prétendre achever ici la question, les exemples des cycles du Graal en prose et du *Perlesvaus* devraient permettre d'apporter quelques éléments de réponse.

MENTIONS TEXTUELLES ET APPROCHES CRITIQUES DE LA MATIÈRE DE BRETAGNE

158

Comment définir la matière de Bretagne à partir des textes médiévaux et des approches critiques dont elle a successivement fait l'objet ? En soi, la notion de *matière* a été bien étudiée : elle constitue un objet important des arts poétiques médiolatins et a été définie, théorisée et confrontée à la notion voisine de *genre*. Douglas Kelly a élaboré une mise au point très claire sur le traitement et la signification de la *materia* dans ces arts poétiques, en particulier dans la *Parisiana Poetria* de Jean de Garlande³. D'une manière générale, la *materia* relève du domaine de l'*inventio* et se rapproche du *thema*, sans pour autant s'y substituer entièrement. Les théoriciens du XII^e siècle distinguent en effet la *materia remota* – les sources – de la *materia propinqua* – la transformation et l'adaptation de la *materia remota* au projet de l'auteur⁴. Le terme procède donc d'un usage général et, comme l'a constaté Richard Trachsler, « la matière, pour les théoriciens latins, c'est le sujet, ce dont on parle, mais c'est aussi ce que l'on en fait. Du point de vue du contenu, cela peut être ce que l'on veut⁵ ».

La question des genres, que l'on associe fréquemment à celle de la matière, n'est pourtant pas inconnue des arts poétiques médiolatins⁶, mais si l'on se réfère à celui de Jean de Garlande, le seul d'ailleurs à proposer une théorie des genres, la notion de *materia* reste trop vague pour définir, dans ce contexte, un genre. Un critère important semble être en revanche celui du rapport à la vérité ou au

3 Douglas Kelly, *The Art of Medieval French Romance*, Madison, University of Wisconsin Press, 1992, p. 38-44.

4 *Ibid.*, p. 44.

5 Richard Trachsler, *Disjointures-Conjointures. Étude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Âge*, Tübingen/Basel, A. Francke, 2000, p. 15.

6 Voir Danièle James-Raoul, « La poétique des genres dans les arts poétiques médiolatins (XII^e-XIII^e siècles) », dans *ead.* (dir.), *Les Genres littéraires en question au Moyen Âge*, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « *Eidôlon* », 2012, p. 169-186 ; Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant. Essor et expansion du genre romanesque au Moyen Âge*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2011, p. 159-164.

vraisemblable, lequel permet de distinguer la narration selon qu'elle relève de la *fabula* (le récit d'événements fictifs), de l'*historia* (les hauts faits avérés) ou de l'*argumentum* (événements fictifs, mais vraisemblables ou réalistes)⁷. Analysant le classement de Jean de Garlande, Francis Gingras conclut que « le critère générique traditionnel de l'instance d'énonciation semble moins important que le rapport à la vérité et au vraisemblable qu'il associe aux différentes formes narratives⁸ ».

C'est là sans doute la clef qui permet d'établir un lien formel entre genre et matière et d'appréhender sous cet angle la fameuse classification des matières de Jean Bodel en langue vernaculaire au début de la *Chanson des Saisnes*:

N'en sont que trois materes a nul home vivant [var. antandant] :
 De France et de Bretagne et de Ronme la grant ;
 Ne de ces trois materes n'i a nule samblant.
 Li conte de Bretagne sont si vain et plaisant,
 Et cil de Ronme sage et de sens aprendant,
 Cil de France sont voir de chascun jour aparant⁹.

On a beaucoup commenté ces vers et je renverrai seulement à l'article de Robert Guiette, dont le titre reprend justement le vers « Li conte de Bretagne sont si vain et plaisant¹⁰ », pour m'interroger sur le sens des adjectifs qualifiant la matière de Bretagne. Guiette rappelle que l'on a souvent compris *vain* comme « faux » et qu'en caractérisant ainsi les contes de Bretagne, on a simplement considéré que ceux-ci n'étaient pas des histoires vraies, par opposition avec la matière de France. Mais, pour imaginaires qu'elles soient, elles n'en sont pas pour autant dépourvues de sens ; aussi faut-il, selon Guiette, comprendre *vain* au sens de « divertissant »¹¹. Si l'on retient cette interprétation, le critère discriminatoire de la vérité historique ou de la fiction – même s'il n'est pas incompatible avec la fonction de divertissement – n'opère plus fondamentalement pour distinguer

7 Danièle James-Raoul souligne toutefois que si cette triade paraît opératoire au plan générique, elle suscite un classement qui ne laisse pas d'étonner. La catégorie de l'*historia* comprend par exemple la bucolique, la géorgique, la lyrique, la satire, la tragédie, etc. qui semblent contradictoires avec le critère de la vérité. « L'aspect hégémonique de la catégorie de l'histoire vraie, montrée comme un genre englobant, s'accorde avec l'idée que, dans leur immense majorité, ce que nous considérons comme des fictions a cherché à se parer, à l'époque médiévale, sous des stratégies multiples, des couleurs de la vérité » (*ibid.*, p. 185).

8 Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant*, *op. cit.*, p. 163.

9 Jehan Bodel, *La Chanson des Saisnes*, éd. Annette Brasseur, Genève, Droz, 1989, ms. A, v. 6-11. La variante *antandant* mentionnée pour le v. 6 se trouve dans le ms. L'édité en regard du ms. A.

10 Robert Guiette, « *Li conte de Bretagne sont si vain et plaisant* », *Romania*, 88, 1967, p. 1-12, repris dans *Forme et Seneffiance*, études médiévales recueillies par Jean Dufournet, Marcel De Grève et Herman Braet, Genève, Droz, 1978, p. 3-43 [73-83].

11 *Ibid.*, p. 41.

les trois matières de Jean Bodel. Pourtant, du point de vue des détracteurs du roman au Moyen Âge, la matière de Bretagne prise dans ce cadre générique émergent est clairement, comme l'affirme Francis Gingras, « le véhicule privilégié de la fiction, au sens où l'entendaient les arts poétiques médiolatins¹² » et l'on peut citer avec lui le prologue de la *Vie de saint Grégoire le Grand*:

Les fables d'Artur de Bretagne
E les chançons de Charlemagne
Plus sont cheries e meins viles
Que ne soient les Evangiles. (v. 1-4)

160

En qualifiant les récits relatifs à Arthur de Bretagne de *fables*, l'auteur, quoique manifestement peu objectif, range cette matière du côté de la fiction, par opposition à la vérité des Évangiles. Les présupposés génériques sont toutefois flous, car s'il distingue comme Jean Bodel les matières de Bretagne et de France, la distinction entre les deux repose sur un système bancal, opposant ce qui est de l'ordre du (non) véridique (la fable) à ce qui est d'ordre formel (la chanson). Par ailleurs, si l'on cite souvent les vers de Jean Bodel, l'on ne fait pas grand cas d'une variante que signale Annette Brasseur dans son édition : « Li conte de Bretagne sont si vain et pesant¹³ ». Si l'on suit l'interprétation de Robert Guiette, la coordination de « vain et plaisant » est finalement redondante, de même qu'ici celle de « vain et pesant » dans un sens tout autre. *Pesant* revêt plusieurs acceptions dont celle de « fâcheux », « désagréable », « pénible ». Si l'on retient ce sens, on peut alors comprendre en contexte « vain » au sens de « vide », « sans valeur ». Acte manqué ou transformation délibérée, le copiste semble loin de considérer les contes de Bretagne comme un plaisant divertissement... Ceux-ci sont bien ramenés du côté de la fable, au sens du mensonge qui prive le récit de toute valeur et de tout intérêt. Comme on le voit, si la notion de « matière » peut se laisser approcher, elle résiste dans les faits à certains critères génériques opérant au Moyen Âge pour le latin, notamment celui de la véracité, dès qu'on la dit « de Bretagne » ou d'ailleurs.

Richard Trachsler, dans son étude des interférences des matières narratives, problématise et résout de façon stimulante le lien entre genre et matière. C'est selon lui le personnage qui est « la pierre angulaire de la matière¹⁴ » tandis que la notion de style (*stilus*) permet d'établir la continuité entre genre et matière. Il se réfère notamment à la *rota Vergilii* reproduite dans la *Poetria* de Jean de Garlande, chez qui « *materia* ne désigne pas seulement la source d'un texte

12 Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant*, op. cit., p. 171.

13 Jehan Bodel, *La Chanson des Saisnes*, éd. cit., ms. R., p. 2.

14 Richard Trachsler, *Disjointures-Conjointures*, op. cit., p. 14.

(*materia remota*) ou ce qui est issu de l'élaboration de cette source (*materia propinqua*), mais quelque chose de plus flou et de plus vague », c'est-à-dire le *stilus materiae* ou style « imposé à l'auteur par sa matière »¹⁵, et qui contraint l'usage des procédés littéraires¹⁶. En transposant sur la roue de Virgile les trois matières définies par Jean Bodel, Richard Trachsler en démontre l'importance pour la littérature en langue vernaculaire. La matière peut dès lors servir de mode de classement opératoire, c'est-à-dire devenir un critère générique fondé essentiellement sur le nom propre considéré comme « marqueur d'une matière », permettant ainsi de distinguer la matière de Bretagne des autres.

Dans son prologue, Jean Bodel passe cependant de l'expression discontinue « matere [...] de Bretagne » à la tournure « conte de Bretagne ». *Conte et matière* sont deux termes aisément interchangeables dans la littérature vernaculaire, ce qui semble aussi le cas chez Bodel¹⁷. Dans les syntagmes « matere [...] de Bretagne » et « conte de Bretagne », la préposition peut soit introduire l'origine géographique (les contes qui viennent de la Bretagne) ou une relation de propos (les contes qui parlent de la Bretagne). Dans les deux cas, *matere* se comprend au sens de source ou de thème, c'est-à-dire de *materia* et ne peut donc pas se lire comme un indicateur générique formel, tandis que *conte* véhicule seulement une dimension narrative qui restreint le champ au roman en vers ou au lai. Seuls les adjectifs apportent à *Bretagne* une connotation un peu plus précise qui évoque la dimension imaginaire du récit, la féerie et la courtoisie, sources à la fois de divertissement et de fiction¹⁸. On en revient alors au point de départ, aux critères du vrai et du faux.

Ensuite, les vers de Jean Bodel demeurent un cas isolé par rapport au reste de la production littéraire du temps. Un rapide sondage établi sur le corpus numérique de la littérature médiévale des origines au xv^e siècle¹⁹ révèle que les mots *Bretagne* et *matière* (dans toutes leurs variantes graphiques) ne sont pas associés dans les autres textes, qu'ils appartiennent *a priori* à la matière

15 *Ibid.*, p. 17.

16 *Ibid.*, p. 20.

17 Ils renvoient en général aux différentes étapes de l'*inventio* et de la *dispositio* : voir Douglas Kelly, *The Art of Medieval French Romance*, *op. cit.*, p. 97.

18 C'est d'ailleurs ainsi, à partir du prologue de Jean Bodel, que Joseph Vendryes définit « le cycle breton » : « il est le domaine de la fantaisie et [...] on ne doit pas y chercher autre chose qu'un amusement. [...] il ouvre à l'imagination un monde irréel et fantastique, un monde de féerie et de rêve : aventures extraordinaires, apparitions surnaturelles, exploits imprégnés de magie, rencontres de monstres étranges, substitutions ou transformations de personnages, palais enchantés, voilà ce qui passait avec raison pour le contenu habituel de la matière de Bretagne, ce que du moins on allait y chercher. » (« Le Graal dans le cycle breton », dans René Nelli [dir.], *Lumière du Graal. Études et textes*, Paris, Cahiers du Sud, 1951, p. 85-86.)

19 *Corpus de la littérature médiévale des origines au xv^e siècle*, éd. Claude Blum, Paris, Classiques Garnier Numérique (en ligne : <https://classiques-garnier.com/corpus-de-la-litterature-medievale.html>).

de Bretagne ou pas. Dans la plupart des cas, la Bretagne désigne de façon référentielle un lieu géographique, sans connotation générique ou classificatoire. On note une exception pour l'expression « lai breton » que l'on rencontre dans *La Chanson d'Aspremont*, *Le Roman de Renart*, *La Folie Tristan* d'Oxford et le lai d'« Éliduc » de Marie de France. L'adjectif *breton* renvoie ici, à un degré variable, à la source littéraire (il tend alors vers la connotation générique) ou géographique²⁰, mais, par comparaison, « breton » ne qualifie jamais dans le corpus un autre terme comme *conte*, *fable* ou *roman*. De même, le mot *matière* n'apparaît pas comme chez Jean Bodel suivi d'un complément déterminatif du nom. Fréquemment employé, il désigne en général le sujet dont parle l'auteur et auquel il souhaite revenir ou dont il ne veut pas s'éloigner. À part le prologue de *La Chanson des Saisnes*, la littérature en langue vernaculaire du XI^e siècle, d'après nous, renseigne donc peu sur une éventuelle définition et classification de la « matière de Bretagne » qui demeure, de fait, un hapax. Le passage où Renart se fait passer pour un jongleur originaire de Grande-Bretagne et où il énumère les œuvres qu'il prétend connaître donne, à tout prendre, une image d'une certaine matière de Bretagne comprenant les lais « bretons », les récits de la Table Ronde (Merlin et Arthur), les récits tristaniens, des récits merveilleux et la *Navigation de saint Brendan*. Si la localisation géographique semble se combiner avec la thématique courtoise et merveilleuse pour définir le répertoire, la mention de la *Navigation de saint Brendan* ne s'explique dans ce contexte que par l'origine géographique, c'est-à-dire la Bretagne au sens large, puisqu'ici le domaine breton touche à l'Irlande.

C'est pourtant le critère de l'origine géographique qui a orienté les travaux fondés sur la recherche des sources de la matière de Bretagne dans l'aire dite « celtique ». Malgré le caractère flou et inexact d'une telle dénomination, la matière se laisse ici appréhender au sens médiolatin qui ne trouve toutefois pas son équivalent, en contexte, dans la littérature vernaculaire. Roger Sherman Loomis circonscrit ainsi les textes dits « de la matière de Bretagne » à la féerie, au paganisme, au folklore, au mystère qui dissimuleraient un sens caché, lointain et mythique propre au monde « celtique », indifféremment gallois,

20 *Ibid.*, *Chanson d'Aspremont*, 1970 (1^{ère} éd. 1847) : « Et un dansel qui Graelens ot non. / Né de Bretagne, parent fu Salemon ; / Deduitor Karle, [...] / So siel n'a home mels vielast un son, / Ne mels desist un bon ver de cançon. / Icestui fist le premier lai breton » (v. 9482-9489) ; *Roman de Renart*, Première branche, 1948 (1^{ère} éd. 1756) : « Je fout savoir bon lai breton / et de Mellin et de Notun, / dou roi Lartu et de Tritan, / de Charpel et de saint Brandan » (v. 2435-2438) ; Marie de France, *Lais*, « Éliduc », 1983 (1^{ère} éd. 1820) : « D'un mut ancien lai breton / Le cunte e tute la reisun / Vus dirai, si cum jeo entent / La verité, mun escient. / En Bretaine ot un chevalier [...] » (v. 1-5) ; *Deux poèmes de La Folie Tristan. La Folie d'Oxford*, 1994 (1^{ère} éd. 1835) : « Bons lais de harpe vus apris, / lais bretuns de nostre païs » (v. 361-362).

irlandais ou armoricain²¹. . . Dans la même lignée, la matière de Bretagne se constitue selon Jean Marx à partir des thèmes issus de contes « celtiques », des traditions poétiques et historiques liées aux héros arthuriens de même origine, de Geoffroy de Monmouth et des traditions sur la Paropside, la Sainte Lignée et l'évangélisation de la Grande-Bretagne²². Dans le chapitre « Antiquités arthuriennes » des *Nouvelles recherches sur la littérature arthurienne*, il cite ainsi, avec une remarquable économie de références manuscrites ou éditoriales, des textes gallois qui seraient à l'origine de cette matière, laquelle se laisse ici exclusivement approcher en termes de *source*. Je ne retiendrai dans cette tradition critique aujourd'hui dépassée²³ qu'une de ces tendances particulièrement signifiante. Marx et plus encore Loomis confondent dans leur approche les textes du XI^e siècle (comme les *Lais* de Marie de France ou les romans de Chrétien), que l'on peut appeler la matière de Bretagne de première génération, et les romans et cycles en prose du XIII^e siècle. Or ceux-ci procèdent par réécriture et amplification des premiers textes et ne sauraient ainsi « puiser » de manière directe dans les « traditions celtiques »²⁴. Cette approche des textes par la théorie celtique a cependant été minimisée très tôt par Edmond Faral²⁵ ou nuancée par Jean Frappier, qui propose quatre critères pour justifier la qualification dans l'expression « roman breton » : le cadre géographique des récits, l'onomastique, « la mise en œuvre de mythes et de thèmes venus du folklore celtique » et les éléments poétiques, « le merveilleux de la féerie et le magnétisme du rêve »²⁶. On y retrouve ainsi, pour définir la notion « de Bretagne », le critère thématique – la *materia* – et, en germe, l'idée du nom comme marqueur de genre.

Toutefois la place du roman en prose n'est pas claire dans cette dénomination. D'ailleurs les vers de Jean Bodel ne s'appliquent pas *a priori* aux romans et cycles arthuriens en prose du XIII^e siècle. Ils ne peuvent en effet que se référer aux textes antérieurs à la *Chanson des Saisnes* qu'on situe entre 1180 et 1202, c'est-à-dire

21 Voir par exemple Roger S. Loomis, *Celtic Myth and Arthurian Romance*, New York, Columbia University Press, 1927.

22 Jean Marx, *Nouvelles recherches sur la littérature arthurienne*, Paris, Klincksieck, 1965.

23 Voir la rubrique « Celtica » de l'article de Philippe Ménard, « Trente ans d'études arthuriennes », dans Jean-René Valette (dir.), *Perspectives médiévales*, numéro jubilaire, « Trente ans de recherches en langues et en littératures médiévales », 2005, p. 356-358.

24 Voir notamment les chap. « The ancestors of Galaad » et « The Grail heroes » dans Roger S. Loomis, *Celtic Myth and Arthurian Romance*, *op. cit.*, qui soutient l'idée que les personnages en question seraient issus des dieux de la mythologie galloise. On peut regretter que ces pratiques, avec lesquelles la critique a pris aujourd'hui ses distances, aient finalement, par réaction, éliminé chez nous la dimension celtique – galloise ou irlandaise spécifiquement – dans le champ de la recherche littéraire en médiévistique.

25 Edmond Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1913 (réimpr. Paris, Champion, 1983), not. p. 386-387.

26 Jean Frappier, *Le Roman breton. Les origines de la légende arthurienne : Chrétien de Troyes*, Paris, Centre de documentation universitaire, 1953, p. 4.

essentiellement aux textes en vers, romans ou lais. Au fur et à mesure de l'histoire de la critique, l'expression « matière de Bretagne » semble d'ailleurs réservée au domaine des textes en vers du XII^e siècle, comme en témoigne le quatrième volume du *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, *Le Roman jusqu'à la fin du XIII^e siècle*, où Jean Frappier précise que parmi toutes les autres – roman breton, roman arthurien, de la Table Ronde... –, l'expression « matière de Bretagne » a le sens le plus étendu et « englobe tous les récits qui se rattachent au moins par quelques biais aux régions celtiques²⁷ ». Ainsi, le chapitre du *GRLM* « La matière de Bretagne : ses origines et son développement » trouve-t-il sa place dans la partie « Le roman en vers en France au XII^e siècle », bien distincte des parties suivantes : « Le roman en vers en France au XIII^e siècle » et « Le roman en prose en France au XIII^e siècle ». Dans cette dernière partie, le chapitre de Jean Frappier « La naissance et l'évolution du roman arthurien en prose » évoque « la compréhension de plus en plus vaste de la *matière de Bretagne*²⁸ », mais aussi la tendance à son épuisement. Les propos de l'auteur comme l'organisation du volume témoignent d'une certaine difficulté à intégrer le corpus en prose à cette matière de Bretagne fluctuante. James Bruce, en 1928 déjà, définissait l'esprit du *Lancelot* et du *Tristan* en prose par l'affirmation de l'idéal chevaleresque, amoureux et courtois, non par le cadre géographique et les thématiques merveilleuses ou « celtiques » propres aux romans en vers du XII^e siècle²⁹.

En réaction à ce traitement par la source, les travaux inaugurés par Hans R. Jauss, fondés sur l'approche générique, perçoivent dans ce qui passait pour des sources cachées le vecteur d'une fictionnalité « qui distingue le plus nettement le roman d'Arthur de la chanson de geste ». Cette fictionnalité procède justement, pour Jauss, d'« une coloration merveilleuse et féerique », « issue d'un mythe étranger » dont les conteurs et le public avaient perdu la signification, conditionnant ainsi de nouvelles modalités de réception³⁰. Dans une mouvance proche, Cedric Pickford ou Eugène Vinaver ont favorisé un traitement des textes toujours d'actualité, fondé sur les questions poétique et esthétique³¹. Ce

27 Jean Frappier et Reinhold R. Grimm (dir.), *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters* [GRLM], t. IV/1, *Le Roman jusqu'à la fin du XIII^e siècle*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1978, p. 184.

28 *Ibid.*, p. 506.

29 James D. Bruce, *The Evolution of Arthurian Romance*, t. 1, *From the beginnings down to the year 1300*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 2 vol., 1923-1924, Genève, Slatkine Reprints, 1974, p. 412 et 484-485.

30 Hans R. Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », *Poétique*, 1, 1970, repris dans Gérard Genette, Hans R. Jauss, Jean-Marie Schaeffer et al. (dir.), *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1986, p. 67.

31 Cedric E. Pickford, *L'Évolution du roman arthurien en prose vers la fin du Moyen Âge*, Paris, Nizet, 1960 ; Eugène Vinaver, *À la recherche d'une poétique médiévale*, Paris, Nizet, 1970.

que l'on continue malgré tout d'appeler « matière de Bretagne » se restreint, ici, à une technique narrative et à une question d'agencement de motifs – notion désormais fondamentale – qui fondent une poétique. Paul Zumthor souligne l'importance de la séquence narrative et de son insertion dans le récit, seuls vecteurs de sens recevables, et abolit ainsi la triade des matières inaugurées par Jean Bodel :

Le cas de la matière de Bretagne ne diffère ainsi qu'apparemment de celui de la mythologie gréco-romaine, dont les auteurs lettrés des XIII^e et XIII^e siècles firent un constant et désinvolte usage. Les histoires transmises par les érudits antiques ou par des poèmes comme les *Métamorphoses* d'Ovide, ont été reçues en tant que récits d'aventures passées. Les poètes les utilisent comme tels ; rarement ils leur confèrent une valeur emblématique [...] ou les chargent d'une fonction didactique³² [...].

Dans cette perspective, le merveilleux³³ ou la dimension énigmatique des textes³⁴, par exemple, ne sont plus considérés comme relevant de la *materia* « celtique », mais pensés comme constitutifs du genre romanesque naissant³⁵.

Ce panorama critique met donc en évidence le décalage entre le silence des textes médiévaux sur la « matière de Bretagne » – à l'exception de Jean Bodel – et la reprise unanime, selon des perspectives diverses, d'une formule isolée. Aborder la matière par la source, c'est en quelque sorte prendre le mot au premier sens du terme (*materia*), tenter une approche par la manière et par l'esthétique, c'est substituer la matière au genre, mais sans dissocier les différentes catégories inhérentes à une matière protéiforme : romans en vers, romans en prose, leurs relations et leurs enjeux. On sent pourtant une réticence dans la critique à employer aussi systématiquement l'expression « matière de Bretagne » avec les textes en prose du XIII^e siècle qu'avec les textes en vers du XII^e, censés puiser directement à la « source celtique ». D'une manière générale, la formule est acquise et passe au second plan – voire disparaît – quand il s'agit de réfléchir aux modalités de la création littéraire.

32 Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 360.

33 Voir Christine Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2003.

34 Voir Hélène Bouget, *Écritures de l'énigme et fiction romanesque. Poétiques arthuriennes (XII^e-XIII^e siècles)*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2011.

35 Voir l'analyse du prologue d'*Érec et Énide* par Francis Gingras (*Le Bâtard conquérant*, op. cit., p. 137-155), qui inscrit le texte dans une perspective générique plus que « matérielle », dans la mesure où la question de la source est irrévocablement relayée par l'auteur par celle de la conjointure.

Qu'en est-il alors concrètement de cette matière de Bretagne dans les romans en prose ? Est-elle identifiable et se limite-t-elle à un ensemble de traits « bretons » et accessoires qui habillent des récits, lesquels construisent en interne leur spécificité générique et poétique ? Si l'on reprend les critères de Jean Frappier, on retrouve bien la présence des traits bretons à travers les noms de lieux et de personnes, les thèmes et les motifs. Les index situés à la fin des éditions du *Lancelot* et du *Tristan* en prose suffisent à en attester³⁶. Quelle en est pour autant la fonction ? Fondent-ils, en tant que marqueurs de la matière de Bretagne, l'essence des textes et des récits, ou bien ne sont-ils plus que des traits conventionnels, indispensables à l'identification du genre (un peu comme la présence d'un cadavre dans un roman policier), mais insuffisants à le définir en tant que tel (la présence du cadavre ne suffit pas à « faire » un roman policier, même si elle contribue à donner au texte une tonalité policière) ?

166

Ferdinand Lot et après lui Alexandre Micha ont observé que l'auteur du *Lancelot* en prose élaborait une géographie fantaisiste à partir de noms puisés à diverses sources livresques, qui construisent une (Grande-)Bretagne étrangère à demi réelle³⁷. La comparaison qu'élabore Alexandre Micha entre la géographie de l'Angleterre et celle du *Rivage des Syrtes* de Julien Gracq³⁸ renforce l'idée que les noms ne sont bretons qu'au sens d'« arthuriens » et d'« imaginaires » ; ils sont les indices de la fiction avérée comme telle plus que de l'inscription dans une matière-source ou un thème qui en déterminerait le cadre. Du point de vue de la réception, les noms de lieux et de personnages n'évoquent plus, dans ces romans de deuxième ou troisième génération, que des antécédents littéraires. Ils véhiculent un héritage livresque et culturel construit plus qu'un exotisme lointain, breton ou « celtique » à connotation merveilleuse³⁹. C'est toute la différence entre la liste des personnages que l'on trouve chez Chrétien

36 *Lancelot. Roman en prose du XIII^e siècle*, éd. Alexandre Micha, Paris/Genève, Droz, 1978-1983 ; *Le Roman de Tristan en prose*, éd. dir. Philippe Ménard, Genève, Droz, 1987-1997 ; *Le Roman de Tristan en prose*, manuscrit BnF. fr. 757, éd. dir. Philippe Ménard, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1997-2007. Les noms répertoriés dans les index de Louis-Ferdinand Flûtre (*Table des noms propres des romans du Moyen Âge*, Poitiers, CESC, 1962) et de Geoffrey D. West (*An Index of Proper Names in French Arthurian Prose Romances*, Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press, 1978) le confirment.

37 Ferdinand Lot, *Étude sur le Lancelot en prose* [1918], Paris, Champion, 1954, p. 140-151 ; Alexandre Micha, *Essais sur le cycle du Lancelot-Graal*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et française », 1987, p. 251-281.

38 « La géographie de l'Angleterre est de même nature que celle du *Rivages des Syrtes* de Julien Gracq. L'imagination la compose à son gré, en la maintenant à l'intérieur d'un cadre où le précis à l'imprécis se joint » (Alexandre Micha, *Essais sur le cycle du Lancelot-Graal*, op. cit., p. 264).

39 Voir Florence Plet-Nicolas, *La Création du monde. Les noms propres dans le roman de Tristan en prose*, Paris, Champion, 2007, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », p. 61-81 et 99-126.

de Troyes dans *Érec et Énide*⁴⁰ et celle des chevaliers participant à la quête du Graal dans le *Tristan* en prose⁴¹. Chez Chrétien, la liste des seigneurs et chevaliers à l'arrivée d'Énide puis lors du mariage des héros fonctionne à la fois comme un réservoir d'aventures et un rappel de la présence diffuse, latente, de lieux merveilleux parce que lointains, parce qu'ancrés dans une tradition orale de couleur « bretonne » qui suscite l'imaginaire. La longue liste des quêteurs du Graal dans le *Tristan* en prose, issue de toute la tradition littéraire arthurienne, vise au contraire à rappeler et embrasser toute cette tradition et à s'inscrire dans une continuité littéraire.

L'un des grands changements entre les textes en vers du XII^e siècle et les romans en prose du XIII^e siècle se trouve dans la transformation des sources, prétendues ou avérées. On passe en effet de la revendication d'une source orale, peu ou mal identifiée – le *conte d'aventure* à l'origine d'*Érec et Énide* –, d'origine bretonne – les *Lais* de Marie de France –, à celle d'une source livresque, comme en témoigne l'épilogue de la *Queste del saint Graal* ou le prologue du *Tristan* en prose⁴². Il s'agit dès lors de réécrire, de recomposer et surtout d'amplifier la matière initiale, par le biais notamment de l'entrelacement qui favorise ajouts et digressions⁴³. Dès lors, dans le travail de la matière, celle-ci se fait poétique, dans la mesure où les modalités de réécriture et d'amplification fondent bien davantage le texte que ce qui peut être proprement défini comme « breton » ou « de Bretagne ». Les effets bien identifiés de la rationalisation du merveilleux et de la transformation de la dimension énigmatique dans les romans du XIII^e siècle⁴⁴ découlent par ailleurs, nécessairement, de ces changements.

40 Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, éd. Mario Roques [1953], Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1978, v. 1671-1706 et v. 1884-1954.

41 *Le Roman de Tristan en prose*, éd. cit., t. VI, *Du séjour des amants à la Joyeuse Garde jusqu'aux premières aventures de la « Queste du Graal »*, 1993, § 112.

42 Voir Emmanuèle Baumgartner, « Le livre et le roman (XII^e-XIII^e siècles) », dans *De l'histoire de Troie au livre du Graal. Le temps, le récit (XII^e-XIII^e siècles)*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 37-47 ; « Robert de Boron et l'imaginaire du livre du Graal », *ibid.*, p. 487-496 ; « Luce del Gat et Hélié de Boron. Le chevalier et l'écriture », *ibid.*, p. 117-131 (reprise de l'art. paru dans *Romania*, 106, 1985, p. 326-340).

43 Tous ces procédés ont été bien étudiés. Voir Douglas Kelly, « L'invention dans les romans en prose », dans Leigh A. Arrathoon (dir.), *The Craft of Fiction. Essays in Medieval Poetics*, Rochester, Solaris, 1984, p. 119-142 ; Emmanuèle Baumgartner, « Les techniques narratives dans le roman en prose », dans Norris J. Lacy, Douglas Kelly et Keith Busby (dir.), *The Legacy of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, t. I, 1987, p. 167-190 ; Anne Berthelot, « Digression et entrelacement : l'efflorescence de "l'arbre des histoires" », dans Chantal Connochie-Bourgne (dir.), *La Digression dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, coll. « Senefiance », 2005, p. 35-47 et Damien de Carné, *Sur l'organisation du Tristan en prose*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2010.

44 Voir Jean-René Valette, *La Poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1998 ; Christine Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, op. cit. ; Hélène Bouget, *Écritures de l'énigme et fiction romanesque*, op. cit.

L'autre nouveauté est la revendication d'une source d'origine divine, comme au début de *l'Estoire del Saint Graal*⁴⁵ – le livret remis à « l'auteur » par le Christ – ou du *Perlesvaus*⁴⁶ – la voix de l'ange qui dicte le texte –, dans ce que l'on appelle les Hauts Livres du Graal⁴⁷. Que « de Bretagne » définisse la matière comme source géographique, thématique ou comme divertissement de fiction, plus rien ne semble désormais, dans ce contexte, pouvoir l'étayer, et le Graal est peut-être l'objet le moins « breton » – avec toutes les connotations liées au mot – de la matière dite de Bretagne! Inscrit dans l'histoire chrétienne – que la fiction tente désormais de confondre avec elle –, le Graal subit dans le *Roman de l'Estoire dou Graal* de Robert de Boron⁴⁸ et dans *L'Estoire del Saint Graal* un transfert géographique, depuis la Grande-Bretagne jusqu'en Orient, en territoire historique où il devient une relique de la Passion et une *demonstrance* de la présence divine⁴⁹. Il perd alors toute propension à susciter, comme chez Chrétien, le questionnement inhérent à la perception d'un phénomène merveilleux et énigmatique et sort littéralement le récit de tout ce qui pouvait le rattacher à la matière de Bretagne au sens le plus global. Certains médiévistes l'associent d'ailleurs à la « matière de Palestine », comme si le transfert géographique et idéologique du Graal ne permettait plus d'associer à la matière de Bretagne ce qui est pourtant à l'origine et au cœur des cycles en prose du XIII^e siècle⁵⁰. Le Graal apparaît alors, dans ce contexte, comme un transformateur de matière, au sens où il transforme le rapport de l'œuvre écrite à la fiction, bouleversant ainsi le critère du rapport à la vérité opérationnel pour les textes en vers. Dans la perspective de Jauss, on peut même voir le Graal comme un transformateur de genre. Élément nouveau de la matière de Bretagne introduit dans le dernier roman de Chrétien, il permet l'évolution du

45 *L'Estoire del Saint Graal*, éd. Jean-Paul Ponceau, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 2 vol., 1997.

46 *Le Haut Livre du Graal* [Perlesvaus], éd. et trad. Armand Strubel, Paris, LGF, coll. « Le livre de Poche. Lettres Gothiques ? », 2007.

47 Voir Jean-René Valette, *La Pensée du Graal. Fiction littéraire et théologie (XII^e-XIII^e siècle)*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2008.

48 Robert de Boron, *Le Roman de l'Estoire dou Graal*, éd. William A. Nitze, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1927. Rééd 1983 voir notices BnF

49 Voir Hélène Bouget, « Les mondes possibles du Graal : trajectoires de la relique à l'énigme », dans Hélène Bouget et Magali Coumert (dir.), *Histoires des Bretagnes*, Brest, Centre de recherche bretonne et celtique, t. II, *Itinéraires et confins*, 2011, p. 109-124.

50 Jean-René Valette aborde la question en terme d'hybridation générique : « Robert de Boron et l'hybridation du Graal : discours laïc et discours clérical », dans Hélène Charpentier et Valérie Fasseur (dir.), *Les Genres au Moyen Âge. La question de l'hétérogénéité* [numéro spécial de *Méthode ! : revue de littérature française et comparée*], Bandol, Vallongues, 2010, p. 133-145. Il précise à propos de la « matière de Palestine » : « La critique a pris l'habitude de désigner par là l'ensemble des récits apocryphes et légendaires sur lesquels se construit le *Roman de l'Estoire dou Graal* de Robert de Boron. Il s'agit principalement de l'*Évangile de Nicodème*, du *Protévangile de Jacques*, de la *Cura sanitatis Tiberii* et de la *Vindicta Salvatoris* » (*ibid.*, p. 142, n. 17).

genre au sens où celui-ci ne se détermine pas par des traits fixes anhistoriques, mais change et s'adapte à l'horizon d'attente du public, qu'il informe au passage. D'ailleurs on a beau faire, d'un texte et d'une Bretagne à l'autre, il est toujours impossible d'assimiler le plat portant une tête coupée de *Peredur* ou un quelconque chaudron magique au Graal tel que le représentent les romans et cycles en prose français du XIII^e siècle et, si prototype, plus que source ou récit originels, il y a, on s'en est bien éloigné.

Malgré la mise en scène similaire de la source d'origine divine, le roman de *Perlesvaus* présente un cas particulier dans le rapport de la matière de Bretagne, au sens où l'entend Jean Frappier, à la question du genre et de la poétique romanesques. Il présente, comme le *Lancelot* en prose, tout un arsenal de traits « bretons », puisant à la fois dans le merveilleux d'origine profane et la tradition historiographique comme l'*Historia regum Britanniae* avec, par exemple, le récit des enfances cachées de Gauvain. À la différence cependant des cycles en prose, le merveilleux n'est pas rationalisé, du moins il ne parvient pas à l'être, malgré la prégnance d'un esprit de croisade et de conversion qui résout en apparence toutes les merveilles. On y trouve ainsi les épisodes de la statue animée, plongeant dans une fontaine au pilier de laquelle un *vaisseau* d'or, auquel seul le Bon Chevalier peut prétendre, est suspendu, ou celui du chevalier enfermé dans un tonneau de verre sur l'Île des Quatre Cors, et dont *Perlesvaus* ne peut connaître l'identité. Sans entrer ici dans une analyse de détail⁵¹, dans le cadre de l'œuvre ces épisodes résistent autant à l'herméneutique qu'à l'analyse poétique. Ils se fondent en effet sur des figures et thèmes qui ont une coloration bretonne – plus qu'une origine « celtique » ou à tout le moins galloise bien attestée –, laquelle fait appel à l'imaginaire et combine, de façon assez inextricable, le merveilleux profane et chrétien. Ici, le trait breton, figure ou motif que l'on retrouve communément sous une déclinaison quelconque dans les autres romans en prose – comme la construction de verre, l'automate ou la fontaine merveilleuse –, ne fait pas simplement partie du « décor ». Le merveilleux n'est pas rationalisé au sens où il ne sert pas, presque secondairement, un projet ou un effet esthétique, de l'ordre, par exemple, de la composition, qui prévaudrait dans l'œuvre ou le passage. Plus qu'ailleurs, les énigmes non résolues de la fontaine à la statue et du tonneau de verre résistent à l'approche poétique, ce qui explique peut-être qu'on ait tant voulu les interpréter comme des réminiscences d'une source « celtique », par essence naturellement lointaine et perdue...

Le *Perlesvaus* est donc un roman à part, qui peut se lire comme un laboratoire de la matière de Bretagne dans tous les sens du terme. Du point de vue thématique,

51 Voir Hélène Bouget, *Écritures de l'énigme et fiction romanesque*, op. cit., p. 235-237, p. 324-327 et p. 377-385.

elle est prégnante au point que le roman, en tant que fiction élaborée sur un réseau de constructions signifiantes, peine à l'absorber. Du point de vue en revanche de l'héritage littéraire, la matière est escamotée par la mise à mort du Roi Pêcheur et de Guenièvre, qui prive le roman des amplifications, c'est-à-dire de la matière nouvelle, propres aux cycles en prose : la quête du Graal, l'histoire d'amour de Lancelot et Guenièvre et la chute du monde arthurien.

170

D'une manière générale, l'approche poétique et générique des cycles et romans en prose du XIII^e siècle dépasse bien souvent les implications sous-jacentes de la formule « matière de Bretagne ». Considérée sous l'angle du thème et de la source, la matière de Bretagne confond de façon problématique les textes en vers et en prose, alors qu'elle tend, dans une perspective poétique, à définir les traits du nouveau genre romanesque. Les cycles et romans du Graal en prose rendent dans l'ensemble caduque la première démarche, même si l'approche esthétique ne permet pas de résoudre toutes les difficultés du *Perlesvaus*. Il faudrait sans doute comparer aussi le corpus avec celui de la « matière de France » et des chansons de geste du XIII^e et du XIV^e siècle auxquelles on prête un phénomène d'*enromancement*. Surtout, on parviendrait certainement à mieux cerner cette matière de Bretagne, si mouvante, en renouvelant l'étude de la transmission, non pas pour découvrir de vaines sources perdues, mais pour observer ce qui reste de nos romans si français, une fois traduits ou adaptés dans leur supposé lieu d'origine comme le pays de Galles aux XIV^e et XV^e siècles⁵².

52 Voir Ceridwen Lloyd-Morgan, *A Study of Y Seint Greal in relation to La Queste del Saint Graal and Perlesvaus*, Oxford, Bodleian Library, 1978 [thèse dactylographiée]; « *Breuddwyd Rhonabwy* and later Arthurian literature », dans Rachel Bromwich, A.O.H Jarman et Brynley F. Roberts (dir.), *The Arthur of the Welsh. The Arthurian Legend in Medieval Welsh Literature*, Cardiff, University of Wales Press, 1991, p. 183-208; « Welsh Books in the Fifteenth Century », *Poetica*, 60, 2003, p. 1-13; « L'évolution du conte gallois au Moyen Âge : tradition celtique et tradition française », dans *Regards étonnés : de l'expression de l'altérité à la construction de l'identité. Mélanges offerts au Professeur Gaël Milin*, Brest, Association Les Amis de Gaël Milin, 2003, p. 213-225; « Manuscrits, textes et mécènes : itinéraires arthuriens au pays de Galles, XIV^e-XV^e siècles », dans Hélène Bouget et Magali Coumert (dir.), *Histoires des Breagnes, op. cit.*, t. II, 2011, p. 169-183.

« DEUX SŒURS QUI NE SONT PAS SŒURS » :
LE PROCÈS CRITIQUE DE LA « FAUSSE GUENIÈVRE »

Nathalie Koble
École normale supérieure (Paris)

« mais il y a si peu de noms et tant d'hommes... »
Florence Delay et Jacques Roubaud, *Graal théâtre*

L'aventure arthurienne à laquelle cette microlecture critique est consacrée tient en un épisode du *Lancelot en prose*, en apparence anecdotique, sinon parenthétique, qui met pourtant en cause de façon radicale le monde du roman arthurien et ses rouages. Cet épisode bien connu voit surgir à la cour la messagère d'un double de Guenièvre, fausse sœur jumelle qui accuse la reine de trahison le soir de ses noces et exige un procès qui lui rende justice. Elle réclame ce qu'elle estime lui être dû : rien moins que le roi et la couronne, ou, à défaut, la Table Ronde, en compensation des dommages subis. Cette troublante Guenièvre, qui porte le même nom que la reine, et qui va jusqu'à lui ressembler traits pour traits dans certains manuscrits, est accompagnée d'un complice, cerveau du complot : son nom, Berthelai le roux, laisse présager le pire¹...

On le voit, l'aventure ne manque pas de sel ! Comme l'a souligné Paul Rockwell, qui lui consacre un long chapitre dans son essai sur la ressemblance, *Ceci n'est pas un graal*, elle semble inviter le lecteur à s'engager, comme les

1 L'épisode de la fausse Guenièvre est édité, pour la version longue, dans *The Vulgate Version of Arthurian Romances*, éd. Heinrich O. Sommer, Washington, Carnegie Institution of Washington, t. III, 1910, d'après le ms. Londres, B.L., Add. 10293 ; dans *Lancelot, roman en prose du XIII^e siècle*, éd. Alexandre Micha, Genève, Droz, t. I, 1978, p. 1-175, d'après Cambridge, Corpus Christi College Library 45, représentant de la version la plus répandue du roman. Cette version est aussi celle qui est éditée dans *Lancelot du Lac*, t. III, *La Fausse Guenièvre*, éd. et trad. François Mosès, Paris, LGF, coll. « Le livre de poche. Lettres gothiques », 1998, d'après le ms. Paris, BnF, fr. 752. Quelques manuscrits présentent une rédaction spéciale, dite « courte », de l'épisode de la fausse Guenièvre : cette version est éditée dans *Lancelot do lac: The Non-Cyclic Old French Prose Romance*, éd. Elspeth Kennedy, Oxford, Clarendon Press, 1980, et reprise avec une traduction dans « Lancelot du Lac », Paris, LGF, coll. « Le livre de poche. Lettres gothiques », t. II, éd. et trad. Marie-Luce Chênerie, 1993, p. 582-685. Le ms. Bonn, Univ. 526 propose quant à lui une version mixte, qui s'ouvre comme la version courte et s'achève sur la version longue (voir *Le Livre du Graal*, éd. dir. Philippe Walter, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2003, p. 940-1074).

personnages de la cour, dans une enquête poussée : elle force l'interprétation². D'autant qu'on peine à lui trouver des antécédents dans la tradition, épique ou romanesque, voire folklorique³. Jacques Roubaud et Florence Delay, dans leur réécriture contemporaine du cycle arthurien, soulignent avec malice combien l'épisode se signale par son incongruité : « j'incline à penser que ce qui n'a pas de modèle dans la tradition, et il n'y en a probablement pas puisque je n'en connais pas, ne saurait être authentique⁴ », déclare dans le cycle contemporain *Girflet*, qui fait figure de mémoire sans reste des univers de fiction du passé.

172

Le soupçon est lancé, ou plutôt reformulé : pour l'ensemble des lecteurs, des premiers copistes aux « scribes » contemporains que sont Jacques Roubaud et Florence Delay, l'épisode, qui traite justement du danger de la falsification, est soumis à des procédures d'authentification critique multiples (philologiques, codicologiques, anthropologiques, narratologiques, juridiques, et même historiques), liées à sa place au sein du grand cycle arthurien qu'est le *Lancelot en prose*, et à son énigmatique composition. En reprenant ce procès de la fausse Guenièvre, je voudrais dégager les éléments d'une fiction théorique, qui permette d'avancer quelques hypothèses sur les procédés d'écriture et de lecture des cycles romanesques en prose au début du XIII^e siècle. Plus généralement, c'est le rapport du lecteur critique à la tradition textuelle médiévale que cet épisode exemplaire permet d'interroger. Si la mouvance des œuvres nous fait croiser des versions jumelles qui paraissent indiscernables, leur confrontation permet parfois de différencier des « sœurs qui ne sont pas sœurs », pour reprendre le titre d'une pièce expérimentale de Gertrude Stein⁵. Autrement dit : des liens de parenté textuelle qui résistent à l'analyse philologique classique. L'examen minutieux de ces avatars paradoxaux met en évidence des procédés d'engendrement textuels possibles, qui ne sont plus familiers aux lecteurs d'aujourd'hui.

2 Paul-Vincent Rockwell, *Rewriting Resemblance in Medieval French Romance*. Ceci n'est pas un graal, New York, Garland, 1995, not. p. 49-58 : le critique démontre que l'épisode de la fausse Guenièvre est une fiction critique qui problématise le rapport du *Lancelot en prose* avec ses modèles romanesques et historiques.

3 L'épisode a été rapproché du motif de la fiancée substituée (cf. J. Neale Carman, *A Study of the Pseudo-Map cycle of Arthurian Romance*, University Press of Kansas, 1973, p. 55-59).

4 Florence Delay et Jacques Roubaud, *Graal théâtre* [1977], Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2005, p. 403. Dans le cycle théâtral, *Girflet* représente la mémoire arthurienne et le rapport des continuateurs, anciens et contemporains, avec la tradition romanesque.

5 Gertrude Stein, « Deux sœurs qui ne sont pas sœurs », dans *Operas and Plays*, Paris, Plain Édition, 1932, p. 399-400 : le texte de cette pièce expérimentale centrée sur la poétique de la répétition est écrit en français.

Dans la tradition manuscrite du *Lancelot en prose*, l'épisode a d'emblée une identité paradoxale, qui a provoqué un, et même deux procès philologiques célèbres. En effet, la tradition manuscrite ne donne pas une, mais au moins deux versions de l'histoire de la fausse Guenièvre, à la fois identiques (scénario, noms des personnages, place dans le cycle) et dissemblables (longueur, tonalité, décor, gestion du récit). Cette gémellité, fausse, entraîne le critique dans une enquête philologique pour ainsi dire construite par la tradition manuscrite, et thématisée par l'histoire elle-même : des deux versions, quelle est la version « authentique » ? La tradition critique s'est donc, de Ferdinand Lot à Alexandre Micha, divisée en deux camps adverses, l'un défendant la version courte, l'autre, si je puis dire, celle qui a le plus de cheveux⁶. Les pièces du dossier sont passionnantes, et très consciencieuses dans leur examen des indices à l'appui de la cause défendue. Toutes, il faut le noter, partent d'une volonté d'illustrer la valeur littéraire de l'œuvre dans laquelle l'épisode s'insère, et s'efforcent de défendre la richesse et l'unité du labyrinthique *Lancelot en prose*, jugé digne des grands romans de notre modernité. Dans le débat s'opposent les deux grands éditeurs du roman fleuve : Alexandre Micha est le tenant d'une tradition critique qui défend la version longue, version qui a pour elle d'être officialisée par la tradition manuscrite ; à son encontre s'est prononcée pendant toute sa carrière sans fléchir Elspeth Kennedy, qui fait en quelque sorte figure d'avocate du diable, de double critique du vieux Berthelai le roux, en défendant l'identité poétique de la version courte, son unité et son antériorité.

Ces hypothèses paraissent inconciliables, et sont sans solution, il faut bien l'avouer ; remarquons néanmoins que toutes les lectures qu'elles ont provoquées se rattachent à un présupposé implicite, d'ordre à la fois chronologique

6 Voir notamment Ferdinand Lot, *Étude sur le Lancelot en prose*, Paris, Champion, 1918, et le compte rendu du livre par Albert Pauphilet, dans *Romania*, 45, 1918-1919, p. 514 sq. (Ferdinand Lot défend l'hypothèse de l'antériorité de la version courte, remaniée par son propre auteur) ; Jean Frappier, *Étude sur La Mort le roi Artu, roman du XIII^e siècle* [1961], Genève, Droz, 1972 (chap. I : « Unité et diversité du *Lancelot en prose* », p. 27-148, et appendice : « Genèse et unité de structure du *Lancelot en prose* [essai de mise au point] », p. 440-455 de l'édition augmentée) ; Alexandre Micha, « Les épisodes du Voyage en Sorelois et de la Fausse Guenièvre » (1955), repris dans *De la chanson de geste au roman*, Genève, Droz, 1976, p. 243-250, et « La tradition manuscrite du *Lancelot en prose* », *Romania*, 85, 1964, p. 293-318 et p. 478-517 ; Elspeth Kennedy, *Lancelot and the Grail. A Study of the Prose Lancelot*, Oxford, Clarendon Press, 1986, p. 253-73 et « The two Versions of the False Guenièvre Episode in the old French Prose Lancelot », *Romania*, 77, 1956, p. 94-104 ; Laurence Harf-Lancner, « Les deux Guenièvre dans le *Lancelot en prose* », dans Danièle Buschinger (dir), *Lancelot*, Göppingen, Kümmerle, 1984, p. 63-73 ; Annie Combes, *Les Voies de l'aventure. Réécriture et composition romanesque dans le Lancelot en prose*, Paris, Champion, 2001, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », p. 102 sq. ; Paul-Vincent Rockwell, *Rewriting Resemblance in Medieval French Romance*, *op cit.*, p. 49-58.

et philologique : les rédactions se seraient nécessairement suivies dans le temps, l'une aurait inspiré l'autre, qui en serait donc une amplification ou un abrègement postérieur, et cette dépendance est toujours pensée en termes d'infériorité esthétique. Le rapport d'une version à l'autre est exprimé par des binômes qui confrontent le brouillon à l'état définitif du texte, ou bien l'original authentique à la vulgaire copie, ou encore la première version à la version augmentée⁷. Ces catégories, empruntées à la réflexion sur le livre à l'ère de l'imprimé, relèvent d'une pensée moderne de la littérature, qui assimile valeur littéraire et fixité textuelle ; et cette hégémonie du texte écrit définit à son tour la posture éthique et esthétique que doit adopter le lecteur : *plus on aime, moins on transforme*⁸. Appliquée aux traditions romanesques médiévales, cette position de lecture est souvent inconfortable et faussée par l'analyse des phénomènes de variance, qui révèlent des dynamiques inventives bien différentes : l'étude minutieuse des manuscrits met au jour des effets d'écriture en coïncidence ou en concurrence, ici bien thématiques par l'épisode (les deux Guenièvre ont été conçues le même jour et sont indiscernables, nous précise l'un des deux récits)⁹, tout en révélant un plaisir de lecture qui pousse à la reprise transformatrice au fil du temps. En somme, pour les amateurs médiévaux de romans : *plus on aime, mieux on transforme*¹⁰. Cette activité incessante de transformation est

7 Alexandre Micha examine en détail le récit de la version courte et relève ses incohérences : « Cette chronologie est impossible : elle dénonce un remanieur qui n'a pas le moindre souci de la vraisemblance, tout juste le contraire de ce que nous savons de l'auteur du *Lancelot*, véritable virtuose en la matière » (« Les épisodes du Voyage en Sorelois et de la Fausse Guenièvre », art. cit., p. 246). Le critique conclut à la rédaction d'un remanieur « extravagant » : « En somme ce remanieur travaille avec le sans-gêne de beaucoup de ses confrères [...] : l'essentiel de sa besogne a consisté à tailler dans le texte ; il a voulu donner un récit plus rapide, réduit aux lignes essentielles : accusation mensongère, jugement de la reine, châtement des coupables » (*ibid.*, p. 249). Jean Frappier, de son côté, s'interroge sur la filiation des deux versions en ces termes : « Il existe [...] dans la tradition manuscrite deux rédactions du Voyage en Sorelois et de l'épisode de la Fausse Guenièvre, une version courte et une versions longue. Celle-ci l'emporte par sa qualité littéraire, elle se raccorde mieux à la suite du roman et son esprit religieux n'a pas d'équivalent dans la version courte. Convient-il d'attribuer ces deux versions au même auteur et de voir dans la version courte, qui n'a rien d'incomplet, un premier état ? » (Jean Frappier, *Étude sur La Mort le roi Artu*, *op. cit.*, p. 451). Elspeth Kennedy a de son côté montré que les deux versions étaient indépendantes l'une de l'autre et répondaient à deux projets différents, un *Lancelot* non cyclique, centré sur l'identité héroïque, et un *Lancelot* cyclique, plus tardif (*Lancelot and the Grail*, *op. cit.*).

8 Voir à ce sujet les remarques inaugurées par Bernard Cerquiglini dans *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, ainsi que le volume collectif Cécile Le Cornec Rochelois, Anne Rochebouet et Anne Salamon (dir.), *Le Texte médiéval. De la variante à la recréation*, Paris, PUPS, 2012. Voir également les travaux sur la transmission des textes de l'Antiquité de Luciano Canfora, notamment : *Le Copiste comme auteur*, trad. Laurent Calvié et Gisèle Cocco, Paris, Anarcharsis, 2012.

9 *Lancelot du Lac*, t. III, *La Fausse Guenièvre*, éd. cit., p. 196.

10 Sur ce sujet, voir les analyses proposées par Mary Carruthers dans *Le Livre de la mémoire. Une étude de la mémoire dans la culture médiévale*, trad. Diane Meur, Paris, Macula, 2002, not. les chap. V et VI.

à l'œuvre de façon spectaculaire dans toute l'histoire de la transmission du *Lancelot* cyclique.

La fausse Guenièvre dans le cycle

L'épisode de la fausse Guenièvre a en fait donné lieu à un procès philologique bien plus retentissant, dont dépend le premier : par sa structure encadrée et sa place invariante au sein de la diégèse du *Lancelot* dans tous les manuscrits, il entraîne en réalité toute la tectonique des plaques du cycle romanesque. D'anecdotique ou symptomatique, l'épisode de la fausse Guenièvre devient problématique, un lieu variant indispensable pour comprendre la logique cyclique, son architecture, sa poétique, sa genèse. Prendre parti pour l'une ou l'autre fausse Guenièvre, c'est avancer des hypothèses sur la construction du grand cycle arthurien et faire des suppositions sur ses premiers lecteurs. C'est à cette fiction du premier lecteur que je vais m'attacher pour mettre en perspective le procès de la fausse Guenièvre.

La tradition manuscrite signale souvent l'importance de l'épisode. Nombreux sont en effet les copistes des manuscrits du *Lancelot* qui ont mis en valeur ce lieu stratégique : dans tous les manuscrits, l'épisode commence au moins par une large initiale ornée¹¹, y compris dans le manuscrit Paris, BnF, fr. 768, qui sert de base à l'édition Kennedy. Dans ce manuscrit, l'initiale qui ouvre l'épisode est exceptionnellement signalée dans la marge par une manicule dessinée, peut être celle du scribe, qui fait remonter l'épisode de la trahison plus haut, en incluant l'élucidation des songes de Galehaut, avec lequel elle est entrelacée dans la version longue.

Comme le remarque avec justesse Elspeth Kennedy, la version courte de l'épisode ne fait pas référence au futur du cycle achevé, dont elle se passe très bien, comme tout le récit qu'elle vient couronner dans le *Lancelot* : du point de vue matériel comme au plan de l'interprétation poétique, elle appartient à une tradition mineure, mais attestée par des manuscrits¹², qui proposent une

11 Seize manuscrits établissent une césure visuelle plus forte entre « la marche de Gaule » et le « Galehaut » (voir le relevé de lettrines proposé par François Mosès dans *Lancelot du Lac*, t. III, *La Fausse Guenièvre*, éd. cit., p. 53-54).

12 Notamment Paris, BnF, fr. 768, manuscrit très sobre et très ancien dans la tradition du *Lancelot*, actuellement relié de façon composite avec un morceau de *Queste del saint Graal* d'une autre main destiné à pallier partiellement son inachèvement. La partie consacrée au *Lancelot*, écrite d'une main, est soignée : la narration est scandée par des lettres ornées de trois unités de réglure, et ses différentes grandes étapes, aux yeux du copiste, sont encore visualisées par la présence de lettres ornées que l'édition Kennedy ne signale pas. Ces vingt-trois lettrines sont prévues par le copiste, qui les a numérotées en marge pour l'illustrateur, et elles sont parfois accompagnées d'indication de lecture, comme la manicule marginale qui mentionne exceptionnellement l'épisode de la fausse Guenièvre. Pour les autres manuscrits de la version courte, voir Alexandre Micha, « La tradition manuscrite du *Lancelot en prose* », art. cit., p. 214. Comme l'a montré ailleurs Alexandre Micha, certains manuscrits de la version

version de l'histoire de Lancelot qu'on pourrait qualifier, au plan narratif, de « myope », centrée sur le déroulement du temps présent des aventures et de la jeunesse, et peu préoccupée par les problèmes de l'âge mûr¹³. Cette version s'intéresse à la construction de l'identité du héros et à ses amours, elle s'achève et se clôt sur l'identité perdue puis retrouvée de la reine, sur la figure du cousin Lionel, qui conquiert dans un microrécit son nom, et sur la mort du rival malheureux, Galehaut, grand nouveau venu intégré dans la matière arthurienne par le récit en prose, qui le fait naître pour programmer sa mort. Cette version amoureuse et joyeuse pour les amants, Elspeth Kennedy la présentait comme *pré-cyclique*, reprenant donc le postulat tenace de la chronologie génétique, appliqué à l'échelle du cycle tout entier. Si l'on suit son hypothèse, ce *Lancelot* primitif serait donc conçu comme une suite rétrospective possible en prose du *Lancelot* de Chrétien, plus tard (bien vite, faudra-t-il dire) inséré et réécrit dans un vaste ensemble, qui suivra l'histoire jusqu'à la disparition des héros, dans un esprit tout autre – double, lui aussi, comme on le sait¹⁴.

courte (notamment Paris, BnF, fr. 339) appartiennent en fait à une tradition mixte (« Les épisodes du Voyage en Sorelois et de la Fausse Guenièvre », art. cit., p. 250). Selon Jean Frappier, le manuscrit Londres, B.L., Royal 19, C XIII est le seul à proposer une version « qui semble intermédiaire entre la version courte et la version longue et peut en somme être considéré comme une ébauche de cette dernière » (*Étude sur La Mort le roi Artu, op. cit.*, p. 151 sq.).

- 13 Néanmoins, dans cette première partie du *Lancelot*, le peu de marques d'anticipation du narrateur témoigne moins d'une ignorance que du choix d'une poétique, centrée sur la mise en place des personnages constitutifs de cette nouvelle version de l'univers arthurien. Une référence explicite au cycle total est donnée dans un commentaire métatextuel à un des moments décisifs de cette période, lorsque Lancelot et Galehaut deviennent compagnons de la Table Ronde – événement qui accomplit une prophétie antérieure, liée au bouclier fendu que la Dame du Lac fait remettre à la reine : à ce point stratégique du récit, le conte mentionne les quatre clerks d'Arthur convoqués pour consigner par écrit les épisodes qui précèdent, et le narrateur se livre à une explication terminologique sur la structure de son cycle (*Lancelot du Lac*, t. I, éd. et trad. François Mosès, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche. Lettres gothiques », p. 571, repris dans *Lancelot du Lac*, t. II, éd. cit., p. 580-583 ; et Alexandre Micha, *Le Lancelot en prose*, éd. cit., t. VIII, p. 488). Les manuscrits de la version dite « non cyclique » contiennent aussi cette mention du projet cyclique, qu'Elspeth Kennedy considère comme une interpolation (*Lancelot du Lac*, t. II, éd. cit., p. 377-379). Sur la mobilité de la tradition manuscrite du *Lancelot*, voir également les remarques de Carol Dover, « The Vulgate Version of the Arthurian Romances: In the Beginning Was the Lancelot – But Were Exactly Did the Lancelot Begins? », dans Bart Besamusca et al. (dir.), *Cyclification. The Development of Narrative Cycles in the Chansons de Geste and the Arthurian Romances*, Amsterdam/Oxford/New York/Tokyo, North Holland, 1994, p. 145-147.
- 14 Sur le double esprit du *Lancelot en prose*, voir l'appendice de Myrrha Lot-Borodine dans l'ouvrage de Ferdinand Lot (*Étude sur le Lancelot en prose, op. cit.*, p. 443-456) ; Fanni Bogdanow, « The double esprit of the *Prose Lancelot* », Guy R. Mermier (dir.), *Courtly Romance. A Collection of Essays*, Detroit, Michigan consortium for medieval and early modern studies: Fifteenth Century Symposium, 1984, p. 1-22 ; Alexandre Micha, « L'esprit du *Lancelot-Graal* », *Romania*, 82, 1961, p. 357-378. Pour ce dernier, le cycle du *Lancelot*, composé par pans successifs mais pensé comme un tout, n'est travaillé par aucun dualisme : « il n'y a là aucun dualisme, surtout si l'on entend par là option arrêtée, conflit ». Le cycle a

Par opposition à sa jumelle, en effet, la version longue de la fausse Guenièvre contient de nombreuses marques de cyclicité, et condense toute la poétique du *Lancelot-Graal*, à la fois au plan formel, et d'un point de vue idéologique. Fondée sur l'unité dans la complexité, la logique du cycle joue d'échos multiples : dans le *Lancelot*, l'épisode de la fausse Guenièvre est la ligne de faille à partir de laquelle les continents du monde cyclique se manifestent, sont visibles pour la première fois ; qu'elle fût première ou seconde par rapport à la précédente, cette version cyclique de l'épisode fait donc office de rédaction aboutie, officialisée comme telle par presque toute la tradition, qui a isolé l'autre *Guenièvre*, la petite – souvent jugée insignifiante, parce qu'elle est bien peu traversée par le grand souffle de l'histoire¹⁵.

Pour la plupart des spécialistes de romans arthuriens, ce monde cyclique fut conçu comme tel dès l'origine, par un architecte qui en a organisé la progression entrelacée, de l'enfance de Lancelot à la fin du royaume, dans la toute dernière branche du cycle¹⁶. Cette vision temporelle totalisante était déjà à l'œuvre, on le sait, dans le révolutionnaire *Petit cycle* de Robert de Boron, qui avait justement imposé à la fiction arthurienne un déroulement calqué sur le temps historique, repris aux grands modèles de l'écriture de l'Histoire, profane et sacré. Dans le grand cycle attribué à Gautier Map, comme dans le petit cycle de Robert de Boron, l'univers de Chrétien de Troyes n'est plus un horizon, il est englouti dans la révolution cyclique : dans le *Lancelot* les données fictionnelles du *Conte de la Charrette* et du *Conte du Graal* sont reprises dans une fiction totalisante prenant modèle sur l'histoire du monde¹⁷.

De part et d'autre de la tradition critique sont alors examinées les pièces à conviction poétiques qui témoignent en faveur d'une conception du *Lancelot* par étapes disjointes, plus ou moins accompagnées de déplacements idéologiques et textuels, attestant une évolution d'esprit de l'auteur au fil du temps (de la

pour ambition de montrer « la vie sous toutes ses formes, dans sa durée et dans sa diversité [...], des formes diverses de vie » (art. cit., p. 365).

- 15 Dans les manuscrits, ce choix est d'ailleurs sensible par le fait que certaines copies proposent des versions mixtes, qui passent de l'une, la courte, abandonnée en cours de route au profit de la longue : c'est le cas notamment du manuscrit de Bonn, sur lequel repose l'édition récente du *Livre du Graal*.
- 16 Sur la théorie de l'unité, voir notamment les positions défendues par Jean Frappier (outre l'ouvrage cité *infra*, voir « Plaidoyer pour l'Architecte : contre une opinion d'Albert Pauphilet sur le *Lancelot en prose* », *Romance Philology*, 8, 1954-1955, p. 27-33), relayées par Alexandre Micha (« Sur la composition du *Lancelot en prose* », dans les *Mélanges Félix Lecoy*, Paris, 1973, p. 417-425, ainsi que l'*Essai sur le Lancelot-Graal*, Genève, Droz, 1987, chap. « Unité et pluralité d'auteur(s) pour le Corpus ? », p. 297-313).
- 17 Voir l'étude détaillée d'Annie Combes dans *Les Voix de l'aventure. Réécriture et composition romanesque dans le Lancelot en prose* (op. cit.), et les propositions de lecture de Patrick Moran, *Lectures cycliques. Le réseau inter-romanesque dans les cycles du Graal du XIII^e siècle*, Paris, Champion, 2014.

multiplicité des auteurs à la théorie des époques défendue par Frappier) ou par pans interdépendants les uns des autres (contre l'idée d'un *Lancelot* isolé, selon la théorie conciliatrice de l'Architecte, défendue par le même Frappier quelques années plus tard). Patrick Moran a récemment montré que ces lectures n'étaient pas incompatibles, parce qu'il relevait de la nature du cycle d'être lu dans la pluralité : les multiples configurations manuscrites attestent cette liberté de lecture ; des versions canoniques s'imposent au fil du temps. Dans le détail de leur écriture respective, les avatars de la fausse Guenièvre provoquent néanmoins des effets de lecture persistants, sensibles dans toutes les lectures médiévales du *Lancelot en prose* dont les manuscrits sont les témoins, comme dans les lectures contemporaines de l'œuvre, que je viens rapidement de balayer. Construits par le roman lui-même au cœur même de ses dysfonctionnements, ces effets permettent de rassembler les éléments d'une poétique, sinon d'une politique, commune, partagée par l'ensemble des rédactions constitutives de cette tradition.

POÉTIQUE COMMUNE : LECTURES FRAGMENTÉES

Trois effets me paraissent indiscutablement construits par le roman lui-même, quelle que soit la version dans laquelle le lecteur est plongé. Tout d'abord, le souci de la cohérence du roman au niveau de sa progression et de sa structure d'ensemble, même si cette structure est flexible ; ensuite, la spécificité affichée de l'épisode, qui occupe un lieu stratégique où le roman expérimente un nouveau régime narratif pour imposer sa propre encyclopédie du monde arthurien ; enfin, l'écriture de l'épisode passe par des choix rhétoriques qui sont soumis à variation, d'une version à l'autre : la prose, délibérément suspensive, maintient l'intérêt du lecteur en fabriquant des énigmes qui ne sont que partiellement et progressivement élucidées au fil des textes. Je vais revenir sur ces trois points pour proposer, non une résolution de l'enquête ouverte par le « cas » de la fausse Guenièvre, mais une relecture qui en redistribue les éléments policiers patiemment relevés par les philologues.

Effets de structure et personnages de synthèse :

Lionel, frère Amistan et Tantarides de Vergniaus

Dans les architectures possibles du vaste *Lancelot en prose*, un souci évident de cohérence conditionne l'écriture de l'épisode de la *fausse Guenièvre* et justifie sa place au sein du roman. De ce point de vue, le motif de la doublure révèle une obsession de la légitimité et de l'unité, que l'on peut lire comme l'indice d'une exigence d'ordre esthétique autant que comme le symptôme d'une rivalité possible entre plusieurs rédacteurs. Les deux versions ont en effet une gestion

un peu différente de la mémoire du récit en cours, dont elles déplacent les lignes de force. La version courte se prolonge par exemple sur un microrécit qu'elle est seule à développer, celui de la bataille de Lionel, le jeune cousin de Lancelot, contre le lion de Lybie, le lendemain de son adoubement¹⁸. Cette bataille du jeune chevalier et du lion, exotique dans sa thématique comme dans son traitement, est d'autant plus remarquable, dans une famille de manuscrits qui se distingue par sa brièveté systématique. L'événement a été programmé bien en amont par une prolepse, enregistrée aussi dans certains manuscrits de la version longue, qui évacue pourtant l'épisode de sa mémoire et ne le mentionne qu'en passant, comme pour en déléguer le récit à sa sœur rivale¹⁹.

Comme le fait valoir Elspeth Kennedy, l'épisode de la fausse Guenièvre s'achève ici, avant la mort de Galehaut, sur la construction problématique de l'identité chevaleresque, centre névralgique de la première partie du *Lancelot*: la digression clôt donc un ensemble en soulignant ses enjeux majeurs²⁰. Mais elle s'invente aussi un avenir, qui affranchit le *Lancelot* en prose de son éminent modèle en vers; ainsi que son nom le programme, Lionel, nouveau venu au monde arthurien, a la fonction de préfigurer cette vieille connaissance du lecteur qu'est Yvain:

et de celui lyeon porta messires Yvains, li filz au roi Urien, la pel en son escu, et por ce fu il apelez li chevaliers au Lyeon²¹.

Certes, le rédacteur se plaît là encore à renvoyer à l'univers du maître champenois mais, au passage, Yvain est privé de l'aventure qui lui a donné la gloire dans le roman de Chrétien, et se voit transformé en chevalier sans grande envergure, qui n'a gardé de son lion que la peau tendue sur son bouclier. En somme, le romancier en prose fabrique ici en le dédoublant un chevalier au lion de synthèse, dont le nom programme un coup de force. La version particulière du combat contre la bête, signe ou non d'un remaniement, rend compte de façon manifeste de ce coup de force, qui vise à modifier durablement l'encyclopédie du monde arthurien dans l'esprit de ses lecteurs²². Dès le début, la prose ouvre le monde de Chrétien de Troyes à d'autres possibles.

¹⁸ *Lancelot du Lac*, t. II, éd. cit., p. 678-680.

¹⁹ *Le Lancelot en prose*, éd. Alexandre Micha, t. III, p. 66-67. Voir aussi t. I, p. 45.

²⁰ Elspeth Kennedy, *Lancelot and the Grail*, op. cit., passim.

²¹ *Lancelot du Lac*, t. II, éd. cit., p. 680.

²² Annie Combes analyse en détail le passage, qui échappe au schéma rituel du combat d'un chevalier contre un lion dans le roman médiéval (cf. *Les Voies de l'aventure. Réécriture et composition romanesque dans le Lancelot en prose*, op. cit., p. 387-388, ainsi que l'étude d'Emmanuèle Baumgartner, « Le lion et sa peau, ou les aventures d'Yvain dans le *Lancelot en prose* », *PRIS-MA*, 3, 1987/2, p. 93-102).

Dans la version longue, le même souci de cohérence par rapport au passé et de configuration de l'avenir arthurien est déplacé sur d'autres éléments du récit. Un fil, lié au dédoublement, est solidement tissé entre les songes de Galehaut, l'épisode de la fausse Guenièvre, et les songes d'Arthur, dont le souvenir n'est que rapidement rappelé dans l'autre rédaction : comme le roi, le prince a deux cauchemars, qui sont interprétés par les dix clercs du roi ; à la fin de l'épisode, Arthur, la fausse Guenièvre et son complice sont confessés par un ermite nommé Amistan, réminiscence de celui qui avait déjà interprété les rêves d'Arthur et porte le même nom que lui dans la plupart des manuscrits²³. Pour le lecteur, les effets d'écho entre les deux épisodes oniriques sont évidents et multiples²⁴. Dans les manuscrits de la version courte, les faux époux royaux n'ont pourtant pas de confesseur et l'ermite que rencontre auparavant le roi reste anonyme : son identité aurait-elle alors été consciemment effacée par un remanieur, ou rajoutée ailleurs ? À dire vrai, dans la version longue, une faute de raccord trahit le remaniement : lors de la première rencontre avec le roi, Amistan précisait bien qu'il n'était pas habilité à entendre les confessions ! Ce défaut de script met d'autant mieux en lumière deux éléments propres à l'architecture du *Lancelot*. Au plan philologique, l'exemple montre que les anciens manuscrits sont probablement déjà des remaniements concertés d'un scénario préalable, « le conte del commun » dont parle le *Lancelot*, texte repris à la lettre ou en substance, ou bien plutôt « canevas », ou « devis », pour reprendre Micha et Frappier²⁵ : une sorte d'ancêtre, en somme, des *storyboards* contemporains. Au plan poétique, ces versions possibles d'une même fiction affichent un souci esthétique partagé : celui de la cohérence au sein du foisonnement épisodique.

23 Dans la version courte, pour interpréter ses songes (*Lancelot du Lac*, t. II, éd. cit., p. 596 sq.), Galehaut fait venir les clercs d'Arthur (*ibid.*, p. 604-609) ; le roi avait lui aussi sollicité une interprétation de cauchemars prophétiques, présents dans la version cyclique et, avec de légères variantes, dans la version non cyclique du texte (*Lancelot du Lac*, éd. cit., t. I, p. 260 sq.). Dans les deux versions, un ermite venait ensuite rendre visite au roi : il s'appelle Amistan dans la version cyclique (*Le Livre du Graal*, op. cit., p. 479), est anonyme dans la version non cyclique (*Lancelot du Lac*, éd. cit., t. I, p. 283) ; dans les deux cas, il déclare ne pas pouvoir entendre les confessions (*Le Livre du Graal*, op. cit., p. 481 ; *Lancelot du Lac*, éd. cit., t. I, p. 284) et finit son entretien avec le roi par une interprétation de ses songes (*Le Livre du Graal*, op. cit., p. 490 ; *Lancelot du Lac*, éd. cit., t. I, p. 289 sq.).

24 Sur les songes de Galehaut, voir Mireille Demaules, *La Corne et l'ivoire. Étude sur le récit de rêve dans la littérature romanesque des XI^e et XIII^e siècles*, Paris, Champion, 2010, p. 441-443 et p. 449-452 : la critique souligne le lien étroit qui unit les songes de Galehaut et l'épisode de la fausse Guenièvre, double néfaste de la reine dans l'économie du roman en prose (voir not. p. 452).

25 Le *Lancelot en prose* évoque souvent un énigmatique « conte del commun », source à laquelle le récit dit puiser son inspiration. Elspeth Kennedy (*Lancelot do Lac*, éd. cit., t. II, p. 130 et, à sa suite, Annie Combes interprètent l'expression comme faisant référence à des « contes virtuels ». Le conte fait ici « figure de réservoir diégétique dans lequel le narrateur peut, s'il le désire, puiser une matière fictionnelle déjà constituée, prélever des récits, choisir ce qui lui convient pour l'évocation de tel ou tel personnage » (*Les Voix de l'aventure*, op. cit., p. 39).

Au gré des rédactions parallèles ou successives, les fils entrelacés du roman sont donc constamment resserrés.

L'examen de la tradition manuscrite enrichit ces hypothèses sur l'intense activité des remaniements pratiqués par les plus anciens copistes pour tenir les fils de la « sparterie »²⁶ : des rédactions mixtes de l'épisode de la fausse Guenièvre font glisser le roman d'une version à l'autre, comme dans le manuscrit bien connu de Paris, BnF, fr. 339, ou encore dans le manuscrit de Bonn, qui a servi de base à l'édition de la Pléiade : à la faveur d'une conversation intime entre Galehaut et Lancelot, le récit saute subrepticement de la version courte à la version longue en prenant le récit du rêve de Galehaut comme « bande passante »²⁷. Ces glissements de texte révèlent, non la désinvolture, mais la finesse de lecture de ces lecteurs privilégiés que sont les copistes : pour eux, on l'a dit, *plus on aime, mieux on transforme* – leçon d'écriture magistralement donnée dès le début par l'ensemble du *Lancelot en prose*, qui se conçoit comme la réappropriation ambitieuse de toute une bibliothèque mémorielle.

Ces jeux d'échos, inter- et intratextuels, sont comme signalés par la place singulière qu'occupent l'épisode de la fausse Guenièvre et le Voyage de Sorelois dans l'ensemble du cycle : l'aventure fait immédiatement suite dans tous les manuscrits à un moment clé du roman, l'admission à la Table Ronde de Lancelot et de Galehaut, qui donne lieu à la toute première mention de la fiction de l'écriture des aventures à la cour d'Arthur, assurée par une équipe de clercs, affublés de noms fantaisistes²⁸. Dans certains manuscrits de la version longue, cette fiction du scripteur officiel du roi est amplifiée : le récit isole le dernier des quatre clercs, Tontamides de Verniaus, pour lui attribuer la version la plus complète de l'histoire de Galehaut. La précision souligne la pluralité et la rivalité des rédacteurs, qualifiés par l'ancienne langue d'*escrivains* :

26 L'expression est empruntée à Eugène Vinaver, qui reprend à Ferdinand Lot la métaphore de la tapisserie pour penser la composition du cycle : « tout le mouvement du cycle se trouve soumis au double principe de multiplicité et de cohésion, lequel, à la limite, aboutit à la création d'un ensemble dont tous les éléments s'enlacent comme les fils d'une sparterie » (*À la recherche d'une poétique médiévale*, Paris, Nizet, 1970, p. 131).

27 *Le Livre du Graal*, op. cit., t. II, p. 929.

28 « Celui jor furent assis li trois chevalier an la Table Reonde. Et furent mandé li clerc qui metoient an escrit les proeces as compaignons de la maison lo roi. Si estoient quatre, si avoit non li uns Arodiens de Coloigne, et li secons Tontamidez de Vernax, et li tierz Thomas de Tolete, et li quarz Sapiens de Baudas. Cil quatre mestoient en escrit qanque li compaignon lo roi faisoient d'armes, si mistrent en escrit les avantures de la revenue monseigneur Gauvain tot avant, por ce que c'estoit li commencement de la queste, et puis les Estor, por ce que do conte meïsmes estoient branche, et puis les avantures a toz les dis huit compaignons. Et tot ce fu del conte Lancelot, et tuit cist autre furent branches de cestuit. Et li contes Lancelot fu meïsmes branche del Greal, si qu'il i fu ajostez » (je souligne).

[...] et si tesmoigne li livres *Tandairade de Verzianz*, qui plus parolle des oeuvres Galehot que nus des autres escriveins le roi Artu²⁹ [...]

On ne pouvait plus clairement intégrer dans la fiction la mouvance du roman, et le compagnonnage clérical qui assure la production romanesque en prose dans les ateliers d'écriture, attestés par les plus anciens manuscrits : l'épisode de la fausse Guenièvre met en valeur la pluralité dans l'unité et la rivalité comme principe d'invention, à l'œuvre dans l'espace symbolique de l'atelier, qui favorisait sans doute les écritures collaboratives. Cette rivalité inventive, que l'on retrouve dans la mouvance de l'œuvre au fil des manuscrits et de leurs interprétations, l'épisode de la fausse Guenièvre en donne une fiction généalogique qui en déploie les multiples possibilités : de l'émulation positive entre cousins à la rivalité criminelle entre faux frères et sœurs, en passant par le compagnonnage étroit, comme celui de Galehaut et Lancelot, le héros finissant par faire cavalier seul.

182

Dédoubler pour inventer : fictions fantômes

Pour inventer, le romancier en prose duplique ; le dédoublement lui permet de créer des personnages de synthèse, dotés d'une identité neuve. L'épisode de la fausse Guenièvre radicalise et exhibe le procédé. Rien ne va plus dans le royaume d'Arthur, tout se rejoue, et de façon radicale ; le lecteur est en droit de se demander pendant tout l'épisode si les personnages sortiront de cette expérience, sinon indemnes, du moins identiques à eux-mêmes. Au plan narratif, l'épisode propose une déstabilisation conjuguée des trois éléments pivots de l'échiquier narratif arthurien : la reine, le roi et les chevaliers de la Table Ronde – situation inédite qui ébranle les fondements du pacte de lecture instauré avec le lecteur. Cette expérimentation, qui neutralise le roi en lui inventant une sexualité hors la cour, se modèle précisément, comme l'ont remarqué Laurence Harf-Lancner et Jean-René Valette, sur le schéma morganien des aventures féeriques : nouveau Graelent, Arthur est attiré dans le monde de la fausse Guenièvre par une chasse au sanglier sauvage, et comme englouti dans un espace-temps féerique qui suspend le bon fonctionnement de la fiction³⁰. Arthur, foyer narratif des romans en vers, a dans la prose sa part du feu : il est devenu protagoniste, un actant paradoxal qui se caractérise

29 *Lancelot du Lac*, t. III, *La Fausse Guenièvre*, éd. cit., p. 59-60 (je souligne). Dans d'autres manuscrits ce scribe s'appelle « Tartamides de Vergials » (*Le Lancelot en prose*, éd. A. Micha, éd. cit., t. I, p. 1), ou encore « Tantalides de Vergeaus » (*ibid.*, t. VIII, p. 488). Dans le manuscrit de Bonn, les scribes sont nommés « Arodions de Couloigne, Tantalides de Vergiaus, Thomas de Toulete et Sapiens de Baudas » (*Le Livre du Graal*, éd. cit., t. II, p. 920-921).

30 Au sujet du paradigme morganien sur lequel repose l'épisode de la fausse Guenièvre, voir Laurence Harf-Lancner, « Les deux Guenièvre dans le *Lancelot en prose* », art. cit., et

ici par sa faiblesse, sa fragilité et sa faute, dans les deux versions de l'épisode. Au sein du *Lancelot*, ces tentatives de séduction du roi inaugurent un nouveau type d'écriture, qui s'ajoute aux deux modèles héroïque et breton qu'entremêle la prose. Dans sa typologie des différents régimes de récit du *Lancelot*, Annie Combes fait précisément de la fausse Guenièvre le modèle de cette troisième voie du roman, qu'elle appelle le régime « tarmelidien », en souvenir du pays natal des deux Guenièvre, la T/Carmélide³¹. Type d'écriture « intermédiaire », précise la critique, qui « crée une sorte d'attente fictionnelle, puisque le monde chevaleresque, tout entier occupé à tenter de reconquérir son suzerain, délaisse absolument errances et aventures ». « Ce type a ceci de remarquable qu'il ne possède », ajoute-t-elle, « aucun modèle intertextuel répertorié, à la différence des deux autres »³².

Un autre texte fantôme vient toutefois, il me semble, hanter l'épisode de la fausse Guenièvre et accuser sa spécificité et sa qualité de récit intermédiaire : la dénonciation de la reine, le motif de la fiancée substituée, le jugement en public, le duel judiciaire, le bannissement des amants adultères et jusqu'au dédoublement du nom de la reine, sans parler de l'affectivité pulsionnelle du roi, ne peuvent que rappeler au lecteur du début du XIII^e siècle un scénario repoussé avec horreur par le premier romancier arthurien, celui de *Tristan et Yseut*³³. D'une rédaction l'autre, l'intertexte tristanien est constamment mis en valeur par des détails qui rappellent la version commune de la légende : c'est le filtre avalé que boit le roi amoureux, et la punition de la reine, publiquement condamnée au bûcher, dans la version courte³⁴ ; dans la version longue, la fausse reine et son complice sont condamnés par une lèpre surnaturelle, tandis que les amants vivent bannis trois ans dans le royaume de Sorelois, souvenir manifeste de l'exil tristanien dans la forêt du Morrois, avant la réintégration provisoire du couple adultère à la cour³⁵. Tout se passe comme si, dans un cas comme dans l'autre, les rédacteurs avaient reçu comme consigne de travailler à partir de l'intertexte tristanien, dont l'un et l'autre auraient usé différemment.

Jean-René Valette, *La Poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*, Paris, Champion, 1998, p. 260-268.

31 Annie Combes, *Les Voies de l'aventure*, op. cit., p. 102 sq.

32 *Ibid.*, p. 103 (je souligne).

33 La réminiscence de la légende tristanienne dans l'épisode de la fausse Guenièvre est rapidement évoquée dans l'introduction à *Lancelot du Lac*, t. IV, *Le Val des Amants infidèles*, éd. Yvan G. Lepage et Marie-Louise Ollier, Paris, LGF, coll. « Le Livre de Poche. Lettres gothiques », 2002, p. 29.

34 *Lancelot du Lac*, t. II, éd. cit., p. 670.

35 Bérout, *Le Roman de Tristan, poème du XII^e siècle*, éd. Ernest Muret [1913], Paris, Champion, 1982, v. 2136 : le pouvoir du filtre qui est à l'origine de la passion des amants dure trois ans dans le roman de Bérout ; le filtre cesse de faire effet pendant le long séjour des amants dans le Morrois.

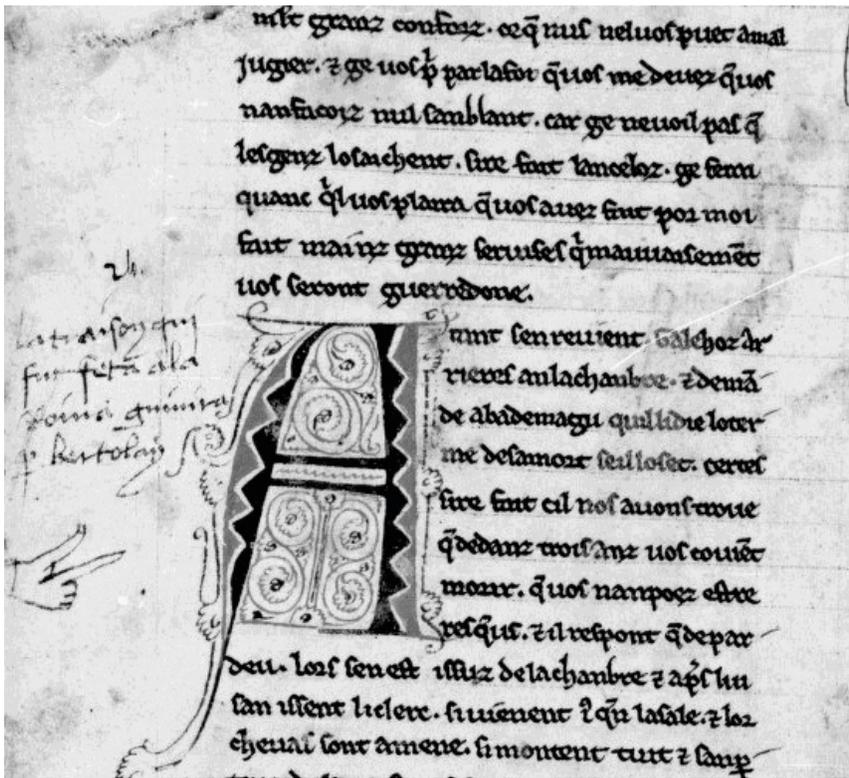
À mon sens, ce souvenir tristanien a un fort pouvoir suggestif sur le lecteur, dont il accentue le sentiment d'instabilité et d'inquiétude et modifie l'horizon d'attente, imposé par les romans de Chrétien. La suspension féerique, loin de se résorber comme une parenthèse, étend sa menace sur toute l'histoire et ménage un effet d'attente qui suggère un dénouement nouveau, lourd de sous-entendus tragiques. Le souvenir du scénario tristanien, injecté dans la fiction arthurienne, crée en effet chez le lecteur une émotion nouvelle, qui l'oblige à anticiper et à craindre la mort des amants et la défaite du roi. Cette anticipation est liée à la poétique du temps assumée par la prose, qui redéfinit le parcours du héros de roman : si le lecteur de Chrétien de Troyes admirait des héros qui ne meurent jamais, la prose l'oblige maintenant à s'attacher à des personnages non parce qu'ils sont exemplaires et invincibles, comme Erec et Enide, mais parce qu'ils sont faillibles et mortels. La mort tragique de Galehaut dans *le Lancelot en prose* est un coup d'essai qui en dit long sur ce que le lecteur devra affronter s'il décide d'aller jusqu'au bout de l'histoire. Et c'est en réalité sur l'annonce de cette mort d'amour, préfigurée dans les cauchemars, que s'ouvre l'épisode de la fausse Guenièvre dans tous les manuscrits : la rhétorique de la vision prophétique contribue à sa façon, dans les deux rédactions, à amplifier l'attente tragique des personnages et du lecteur.

Au fil de l'épisode, la programmation de cet état affectif est encore soulignée par une multitude d'éléments convergents : les personnages sont plongés dans des états d'inconscience répétés (chute de cheval, pâmoisons, sommeil perturbé, trouble de la personnalité, sanglots) et le vocabulaire du merveilleux terrifiant irrite le récit, associant les événements extraordinaires à l'invention d'un monde de fiction troué d'énigmes, dont l'élucidation est toujours retardée. À ce stade du roman, si les rédactions diffèrent de façon évidente par leur esprit, elles mettent néanmoins le lecteur dans un même *état d'esprit*, qui trouve ses ressorts narratifs dans le suspens, dans l'attente d'une résolution à venir.

Fin de saison

Il est temps de conclure. Toutes les pièces à conviction du cas « fausse Guenièvre » soulignent l'audace inventive et l'importance stratégique de l'épisode. C'est encore ce que montre du doigt l'unique mention marginale du manuscrit qui a servi de base à l'édition Kennedy, où manicule et lettre ornée confirment la relation étroite qui s'établit dans l'esprit des rédacteurs entre la fausse Guenièvre et la mort annoncée et différée de Galehaut³⁶. Cohérence à fonction fortement présomptive, suspension temporelle ouverte sur le déroulement et le dénouement de l'histoire, régime narratif intermédiaire,

³⁶ Voir *infra*, illustration jointe.



« La traison qui fut fete a la roine Guenivre par Bertolay » : note marginale et lettrine qui introduisent l'épisode de la fausse Guenièvre, dans la version courte (Paris, BnF, fr. 768)

l'épisode expérimente des effets de brouillage qui me semblent relever d'un certain type de dénouement, caractéristique des univers de fiction de longue haleine, à lecture fragmentée : le dénouement suspensif, ou encore, la clôture intermédiaire³⁷. Transitionnel et déceptif, le dénouement suspensif est, dans les cycles, les sommes ou les séries de fiction, une stratégie poétique efficace pour clore un ensemble, en mêlant un élément irrésolu susceptible de générer du suspens et d'attiser l'attente d'un lectorat impatient de connaître la suite. Ce sont des « lieux de scansion éditoriale », nous dit la critique génétique proustienne, « d'interruption forcée de la lecture [...], des lieux de pause et

37 Sur la fin du récit et ses stratégies d'écriture, voir Philippe Hamon, « Clausules », *Poétique*, 24, 1975, p. 495-526 et Guy Larroux, *Le Mot de la fin*, Paris, Nathan, 1995. La notion de « clôture intermédiaire » est empruntée à Enid Marantz, « L'infini, l'inachevé et la clôture dans l'écriture proustienne : l'exemple de M^{lle} de Stermaria », *Études françaises* [Presses de l'université de Montréal], 30, 1994/1, p. 41-58, et développée par Nathalie Mauriac (art. cit. *infra*, note 38). À propos de la diffusion du Lancelot, Jean Frappier avait émis l'hypothèse d'un « temps d'arrêt » entre après la fin du « Galehaut » (*Étude sur La Mort le roi Artu*, *op. cit.*, p. 129-133), avant de pencher pour l'idée d'un « canevas commun » pour l'ensemble du cycle (*ibid.*, p. 455).

de surplomb, où favoriser le regard rétrospectif et la rêverie anticipatrice; ce sont pour l'écrivain des lieux de récapitulation thématique ou dramatique, et simultanément d'annonce ou de préfiguration »³⁸.

Proust soignait particulièrement ces moments-frontières d'un volume à l'autre de la *Recherche*, et nous avons tous en tête les scénarios spécifiques qui caractérisent le dernier épisode d'une saison dans les séries télévisées contemporaines³⁹. Cette notion éditoriale et poétique de « saison » empruntée au vocabulaire télévisuel me paraît intéressante à importer dans le cas qui nous occupe : elle renvoie à une expérience de lecture circonscrite dans une durée définie, d'amplitude moyenne, qui favorise l'entrelacement des aventures, soumises à une unité de thème et de tonalité poétique. En ce sens, dans le *Lancelot en prose*, l'épisode de la fausse Guenièvre est bien une fin de saison, la belle saison de la construction de l'identité héroïque; pour ses héros, durablement transformés par l'aventure, elle ouvre sur la suite, probablement réalisée en atelier et diffusée progressivement, et n'a pas empêché, on l'a vu, les repentirs et les retouches. Le rédacteur de la petite « fausse Guenièvre » a été sensible à cette réalité saisonnière. Dans son calendrier rigoureusement établi, l'épisode est aussi une fin de saison au sens propre : Lancelot et Galehaut sont reçus chevaliers de la Table Ronde « un peu après la Toussaint », la fausse Guenièvre et son complice sont brûlés « trois jours avant Noël »⁴⁰, et pour sceller la réconciliation des époux, Arthur organise une grande fête de Noël, journée idéale pour clore une histoire, provisoirement...

186

38 Nathalie Mauriac Dyer, « Proust et l'esthétique de la clôture intermédiaire », *Fabula/ Les colloques*, publié le 30 octobre 2007, en ligne : <http://www.fabula.org/colloques/document735.php> (consulté le 10 juill. 2019).

39 La clôture intermédiaire y trouve sa variante la plus exploitée dans la notion, empruntée à l'anglais, de *cliffhanger*. Sur ces sujets, voir Raphaël Baroni, *La Tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.

40 *Lancelot du Lac*, t. II, éd. cit., p. 672.

LE ROMAN ARTHURIEN TARDIF EN PROSE :
UN CORPUS NÉGLIGÉ ET RÉHABILITÉ ?
POUR UN PARCOURS CRITIQUE ET HISTORIOGRAPHIQUE
DU MOYEN ÂGE À NOS JOURS

Christine Ferlampin-Acher
Université Rennes 2 – CELLAM, Institut universitaire de France

Le roman arthurien tardif en prose est un corpus qui a désormais sa place dans les histoires littéraires : en témoigne le chapitre dirigé par Jane Taylor dans *The Arthur of the French*¹. Comme l'exposait Thierry Delcourt dans son volume consacré à la littérature arthurienne, « longtemps négligée, cette production tardive est aujourd'hui redécouverte² ». Loin de Gustave Lanson, qui voyait dans la fin du Moyen Âge « un avortement irrémédiable et désastreux³ », *Artus de Bretagne* et ses suites, *Ysaïe le Triste*, *Le Chevalier au Papegaut*, *Perceforest* constitueraient un corpus qui, après avoir fait partie de ce que les organisatrices du colloque qui nous a rassemblés appellent le « salon des refusés », serait en cours de réévaluation et de réhabilitation.

C'est cette affirmation que nous nous proposons de discuter et nuancer. Si la production arthurienne des XII^e et XIII^e siècles a été négligée du XVI^e au début du XIX^e, au contraire le corpus tardif a été surévalué et a monopolisé l'attention, avant une relégation dont il faudra préciser les conditions, entre 1850 et 1950 : on n'a pas oublié *Perceforest* comme on a oublié Chrétien de Troyes. D'autre part, nous verrons, plus rapidement, les étapes de la redécouverte de ce corpus, qu'un simple parcours des derniers bulletins bibliographiques arthuriens rend évidente⁴, avant de cerner quelques problèmes posés par la notion de corpus arthurien tardif.

- 1 Glyn S. Burgess et Karen Pratt (dir.), *The Arthur of the French. The Arthurian Legend in Medieval French and Occitan Literature*, Cardiff, University of Wales Press, 2006, p. 488-527.
- 2 Thierry Delcourt, *La Littérature arthurienne*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2000, p. 88-98.
- 3 Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française* [1894], Paris, Hachette, 1955, p. 142.
- 4 Dans le premier numéro du *Bulletin bibliographique de la Société internationale arthurienne* (1949), aucune entrée (sur les 226 que comporte le volume) ne concerne ces textes. Dans le vol. 2, de même, aucune référence (sur les 246) ne porte sur ce corpus. En revanche, dans le vol. 62 (2010), parmi 877 entrées 15 concernent ces textes, et dans le vol. 63 (2011), on en relève 12.

On considère souvent que du ^{xvi}^e au début du ^{xix}^e siècle, l'ensemble de la littérature arthurienne a été oublié et que les œuvres tardives l'ont été encore davantage, éclipsées par les *Amadis*, ou entraînées dans la défaveur par ceux-ci⁵. Or le destin des œuvres tardives n'est pas le même que celui de Chrétien ou des proses du ^{xiii}^e siècle. Au ^{xvi}^e siècle, si les romans arthuriens en vers n'ont pas eu la faveur de l'imprimerie et des doctes, les romans arthuriens tardifs en prose sont édités et connus⁶ : paraissent *Perceforest* et un de ses extraits, *Le Chevalier doré, Artus de Bretagne, Ysaïe le Triste*⁷. La diffusion est large et l'on trouve ces romans dans de nombreuses bibliothèques, comme celle de Fernand Colomb, le fils du découvreur de l'Amérique⁸. Les censeurs ont peut-être éprouvé d'autant plus le besoin de les dénigrer qu'ils avaient un véritable public, dévalorisant certes car plutôt féminin et jeune (ce sont des textes à quoi, comme le dit Montaigne, l'« enfance s'amuse »)⁹. Par ailleurs ces romans tardifs exercent une influence littéraire notable, par exemple sur Rabelais¹⁰, l'*Alector* de Barthélémy Aneau, les *Contes amoureux* attribués à Jeanne de Flore ou *Gerart d'Euphrate*¹¹, et ils sont traduits, en anglais pour *Artus*¹², en italien et en espagnol pour *Perceforest*¹³.

- 5 Voir, pour quelques exemples de jugements, Nicole Cazauran, « *Amadis de Gaule* en 1540 : un nouveau "roman de chevalerie" », dans *Les Amadis en France au ^{xvi}^e siècle*, Paris, Éditions rue d'Ulm, coll. « Cahiers Saulnier », 2000, p. 21-39 ; Philippe Ménard, « La réception des romans de chevalerie à la fin du Moyen Âge et au ^{xvi}^e siècle », *Bulletin bibliographique de la Société internationale arthurienne*, XLIX, 1997, p. 234-273 ; Michel Simonin, « La réputation des romans de chevalerie selon quelques listes de livres (^{xvi}^e-^{xvii}^e s.) », dans *L'Encre et la lumière : quarante-sept articles (1976-2000)*, Genève, Droz, 2004, p. 179-187 ; ainsi que les nuances et perspectives proposées par Francesco Montorsi, « *Un fatras de livres à quoy l'enfance s'amuse* : lectures de jeunesse et romans de chevalerie au ^{xvi}^e siècle », *Camenuiae*, 4, 2010, p. 1-10.
- 6 À l'inverse, l'érudit Claude Fauchet (auteur d'un *Recueil des antiquités gauloises et françaises* en 1579 et d'un *Recueil de l'origine de la langue et poésie française* en 1581) connaît le *Conte du Graal*, mais pas *Perceforest*.
- 7 Voir Cédric E. Pickford, « Les éditions imprimées des romans arthuriens en prose antérieures à 1600 », *Bulletin bibliographique de la Société internationale arthurienne*, XIII, 1961, p. 99-109.
- 8 Voir Jean Babelon, *La Bibliothèque française de Fernand Colomb*, Paris, Champion, 1913.
- 9 Sur ce sujet, je me permets de renvoyer à mon article « La matière arthurienne en langue d'oïl à la fin du Moyen Âge : épuisement ou renouveau, automne ou été indien ? », *Bulletin bibliographique de la Société internationale arthurienne*, LXIII, 2011, p. 258-294. On trouve un *Artus* chez un artisan (Philippe Ménard, « La réception des romans de chevalerie à la fin du Moyen Âge et au ^{xvi}^e siècle », art. cit., p. 43).
- 10 Qui fut, par exemple, bon lecteur de *Perceforest*.
- 11 En particulier pour ce qui est de l'imaginaire féerique ; voir la thèse d'Alexandra Hoernel, soutenue en 2011 sous la dir. de Jean-Jacques Vincensini, à Tours : *Le Lignage des fées. Écriture et transmission de la féerie aux ^{xv}^e et ^{xvi}^e siècles*.
- 12 L'édition d'*Arthur of Lyttel Brytayne* (trad. John Bouchier, Lord Berners) est à paraître, à partir de la thèse soutenue par Alexandra Costache-Babcinschi à Poitiers, en 2012, sous la dir. de Stephen Morrison.
- 13 Sur la version italienne, voir Francesco Montorsi, « *Le Perceforesto* et son contexte éditorial », dans Christine Ferlampin-Acher (dir.), *Perceforest. Un roman arthurien et sa réception*, Rennes, PUR, 2012, p. 395-406. Sur la version espagnole, voir Ian Michael, « The Spanish *Perceforest*: a recent discovery », dans William Rothwell et al. (dir.), *Studies in Medieval*

Ils donnent lieu à des spectacles, on met en scène *Perceforest* en Angleterre¹⁴. Les proses survivent donc nettement mieux que les vers et l'on met alors sur le même plan les grands cycles en prose du XIII^e et les œuvres tardives : dans son coq-à-l'âne bien connu, Marot associe *Perceforest*, Gauvain et Arthur¹⁵. Nivelé par la confusion avec les proses du XIII^e et les romans de chevalerie renaissants, le corpus arthurien tardif n'est pas différencié, alors même qu'il a une postérité propre, essentiellement portée par les éditions anciennes.

Passons aux XVII^e et XVIII^e siècles. On considère souvent, en particulier depuis l'article d'Albert Pauphilet dans *Le Legs du Moyen Âge*¹⁶, que la matière arthurienne, quand elle n'est pas complètement oubliée, est dépréciée. Or on constate que le roman arthurien tardif en prose résiste beaucoup mieux que le reste du corpus : on en parle beaucoup, on le lit, et on est loin de le dévaloriser systématiquement. Les éditions du XVI^e siècle continuent à circuler, sur la table de travail d'un Sarasin ou d'un Chapelain par exemple. Un nouveau lectorat est touché par les éditions de la Bibliothèque bleue de Troyes¹⁷. Des volumes collectifs sur la réception du corpus romanesque médiéval (considéré au sens large, incluant souvent les proses épiques tardives) ont paru ces dix dernières années¹⁸. L'évaluation de cette « mémoire » cependant se fait au prix d'un amalgame, qui correspond à la perception des contemporains, entre des textes d'époques, d'inspirations et de poétiques diverses. Centrer l'approche sur le corpus distinct des romans arthuriens tardifs permet d'affiner la réflexion.

La référence aux « vieux romans », souvent (mais pas exclusivement) au cours d'une réflexion sur le genre romanesque, passe par des énumérations¹⁹, qui

Literature and Languages in Memory of Frederick Whitehead, Manchester, Manchester University Press, 1973, p. 209-218.

- 14 L'histoire du Chevalier Doré a été adaptée au théâtre à Londres en 1599, sous le titre *Clyomon and Clamydes*. On peut penser que la traduction de Lord Berners n'y est pas étrangère.
- 15 « À propos de *Perceforest*, / Lyt on plus Artus, et Gauvain ? », dans sa seconde épître « Du coq-à-l'âne ».
- 16 Albert Pauphilet, *Le Legs du Moyen Âge. Études de littérature médiévale*, Melun, Librairie d'Argence, 1950.
- 17 Voir Thierry Delcourt et Elisabeth Parinet (dir.), *La Bibliothèque bleue et la littérature de colportage*, Paris/Troyes, École des chartes/La Maison du boulanger, 2000.
- 18 On signalera, sans prétendre à l'exhaustivité : Isabelle Diu, Elisabeth Parinet et Françoise Vielliard (dir.), *Mémoire des chevaliers. Édition, diffusion et réception des romans de chevalerie du XVII^e au XX^e siècle*, Paris, École des chartes, 2007 ; Danielle Quéruel (dir.), *Mémoires arthuriennes*, actes du colloque des 24, 25 et 26 mars 2011, Troyes, Médiathèque du Grand Troyes, 2012 (en particulier Michel Stanesco, « *Le bon temps de la brave jeunesse / Des chevaliers errants : la mémoire arthurienne en France au XVI^e et au XVII^e siècle* », p. 207-230).
- 19 L'effet de liste est net par exemple chez Pierre-Daniel Huet, dans son *Traité de l'origine des romans* : « De ce nombre étaient les Romans de Garin le Loheran, de Tristan, de Lancelot du Lac, de Bertain, du Saint-Graal, de Merlin, d'Artus, de Perceval, de *Perceforest*, et de la plupart de ces vingt-sept poètes qui ont vécu devant l'an mille trois cents, dont le président Fauchet a fait la censure » (éd. Camille Esmein-Sarrazin, dans *Poétiques du roman : Scudéry*,

limitent les analyses précises, et lorsqu'il y a énumération de romans, qu'il s'agisse de condamner ou non ce genre fabuleux, on cite, en France et ailleurs, toujours à peu près les mêmes textes (ou personnages) : le trio gagnant est Perceforest, Lancelot, Tristan, comme par exemple chez Étienne Pasquier, qui signale comme « mensongers » « nos anciens romans de Perceforest, Lancelot du Lac, Tristan de Lyonnois »²⁰.

Si les références sont souvent vagues et ne permettent pas de savoir de quel *Lancelot*, de quel *Tristan* il est question, il semble bien que c'est par les éditions du xvi^e siècle, reprises au xvii^e, plus que par les manuscrits, que ces œuvres sont connues, et que plus que le texte de Chrétien de Troyes, c'est la version en prose, éditée régulièrement, qui assure la postérité de l'amant de Guenièvre. Ces noms ne rendent pas compte de la diversité de la production médiévale (ni même de la diffusion des éditions anciennes, car, par exemple, *Guiron/Méliadus* est nettement moins évoqué que Lancelot)²¹. *Perceforest* est le texte le plus souvent cité et pendant trois siècles il sera un exemple obligé dans la réflexion littéraire sur le genre romanesque, comme le montre la description de la Romancie dans le *Voyage merveilleux du prince Fan-Féredin* (1735), où Zazaraph le cite, parmi les habitants les plus anciens :

190

On se souvient du nom et des aventures de ces premiers habitants de Romancie, entre autres d'Artus et des chevaliers de la Table Ronde, Palmerin d'Olive et Palmerin d'Angleterre, Primaleon de Grèce, Perceforêt, Amadis [...]. On les voyait se signaler par mille exploits inouïs, pêle mêle avec les génies, les fées, les enchanteurs [...], ce qui faisoit de la Romancie le plus beau pays du monde²².

Sont donc cités *Perceforest*, parfois *Artus* (non sans confusion entre Artus de Bretagne et le roi Arthur), plus rarement *Ysaïe*, jamais *Le Chevalier au Papegaut*. Si pour *Le Chevalier au Papegaut* l'absence d'édition du xvi^e siècle peut fournir une explication, ce n'est pas le cas d'*Ysaïe*, qui a été édité à trois reprises, par Galliot du Pré, Philippe le Noir et Olivier Arnoullet. Le désintéret pour ce texte surprend et suggère que si l'absence d'édition du xvi^e siècle a bloqué la survie de certains textes, il ne suffit pas qu'il existe une édition pour que l'on n'oublie

Huet, *Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du xvii^e siècle sur le genre romanesque*, Paris, Champion, 2004, p. 525-526.

20 Étienne Pasquier, *Le Catéchisme des jésuites, ou Examen de leur doctrine* [1602], éd. Claude Sutto, Sherbrooke, Éditions de l'université de Sherbrooke, 1982.

21 Les bibliothèques fournissent des titres plus variés, mais on y retrouve couramment *Artus*, *Ysaïe* et *Perceforest*. Voir par exemple Jean-Marc Chatelain, « De l'errance à la hantise : la survivance des chevaliers aux xvii^e et xviii^e siècles », dans Isabelle Diu, Élisabeth Parinet et Françoise Viellard (dir.), *Mémoire des chevaliers*, op. cit., p. 35-48.

22 Père Guillaume-Hyacinthe Bougeant, *Voyage merveilleux du prince Fan-Féredin dans la Romancie*, Paris, Lemerrier, 1735, p. 104 (éd. Jean Sgard et Géraldine Sheridan, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 1992).

pas une œuvre. Des facteurs autres ont dû assurer le succès de certains romans : l'homophonie entre Artus de Bretagne et le roi des Bretons, l'étonnante diversité de *Perceforest*... On constate cependant que les textes dont on garde mémoire (*Artus et Perceforest*) sont aussi ceux qui ont été traduits.

Mentionnons quelques témoins, divers, qui, sans que l'on prétende à l'exhaustivité, rendent compte, par la variété des dates, des langues, des genres, de la monotonie des noms cités²³, en général dans des énumérations qui n'établissent ni distinction ni hiérarchie entre les œuvres. *Perceforest* est une référence obligée quand on parle du roman de la fin du XVI^e au XVIII^e siècle, comme le montrent François de La Noue dans ses *Discours politiques et militaires* (1587)²⁴, *Les Mille Imaginations de Cypilles* (1609)²⁵, Charles Sorel dans *De la connaissance des bons livres* (1664)²⁶, le *Dictionnaire de l'Académie* de 1694²⁷, M.G. Lewis dans *The Monk* (1796)²⁸, Louis Dutens en 1794 dans ses *Tables généalogiques des héros de romans*²⁹... *Perceforest* monopolise l'attention, au point d'être considéré comme le représentant des vieux romans, et même du roman en général, par exemple chez Jacques Cazotte qui, en 1763, dans les dernières lignes de la préface du premier volume de ses *Œuvres badines et morales* (1788)³⁰, estime le terme « roman » très vague, appliqué qu'il est à *Gil Blas*, *Télémaque* et *Perceforest*. Du XVI^e au XVIII^e siècle, alors que le roman contemporain explore, avant l'explosion du XIX^e siècle, les voies d'un possible renouvellement, *Perceforest*, à côté de *Lancelot* et *Tristan*, porte l'essentiel des références au genre romanesque ancien.

L'intérêt porté à ces textes n'est pas seulement littéraire. On leur trouve aussi une valeur historique et philologique, quand on s'intéresse à la chevalerie

- 23 On trouvera les références et les citations dans l'article de Michel Stanesco, cité *supra* et dans Camille Esmein-Sarrazin, « Les "vieux romans", entre contre-modèle et étape historique. Place et fonction du roman du Moyen Âge dans la réflexion théorique sur le genre romanesque au XVII^e siècle » ; Emmanuel Bury et Francine Mora (dir.), *Du roman courtois au roman baroque*, Paris, Les Belles Lettres, 2004, p. 459-469.
- 24 Cité par Nicole Cazauran (« *Amadis de Gaule* en 1540 : un nouveau "roman de chevalerie" », art. cit.) dans l'éd. de Frank Edmund Sutcliffe, Genève, Droz, 1967, p. 162 (p. 121 de l'éd. de 1588).
- 25 Cité par Gustave Reynier, « Le roman sentimental avant *L'Astrée* », dans Emmanuel Bury et Francine Mora (dir.), *Du roman courtois au roman baroque*, op. cit., p. 180, note 2.
- 26 Cité par Michel Stanesco, « *Le bon temps de la brave jeunesse / Des chevaliers errants* », art. cit., p. 221.
- 27 *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, J. B. Coignard, 1694, s.v. « Roman », t. II, p. 415-416, qui oppose « vieux romans, romans modernes » et mentionne pour les premiers *Lancelot*, *Perceforest*, *Le Roman de la Rose*, *Amadis*.
- 28 Le héros dit avoir trouvé ennuyeuse la lecture de *Tyrant le Blanc*, *Palmerin*, *Perceforest* et du *Chevalier du Soleil* (certainement *Méliador*) : ce dernier roman, tout comme *Tyrant*, n'est pas fréquemment mentionné.
- 29 Louis Dutens, *Tables généalogiques des héros de romans*, Londres, M. Edwards, 2^e éd., 1796, p. 18 pour *Ysaïe le Triste*, p. 19 pour *Perceforest*.
- 30 Jacques Cazotte, *Œuvres badines et morales*, Londres, s.n., 1788, t. I, p. 14.

ou à la langue médiévale, comme Vulson de La Colombière en 1648 dans son *Vrai Théâtre d'honneur et de chevalerie* (où il s'appuie à trois reprises sur « l'excellent roman de *Perceforest*³¹ »), le père Ménestrier dans son *Traité des tournois, joustes, carrousels et autres spectacles publics* de 1669³², ou La Curne de Sainte-Palaye, qui pirate *Perceforest* dans son *Dictionnaire historique* et ses *Mémoires sur l'ancienne chevalerie*³³, voire, moins connu, Aubert de la Chesnaye des Bois en 1767 dans son *Dictionnaire historique des mœurs, usages et coutumes des Français*³⁴. On s'intéresse aussi à ces textes pour d'autres raisons : retenons la lecture alchimique de Blaise de Vigenère³⁵ ou Jacques Gohory dans son *Livre de la fontaine périlleuse* de 1572³⁶, voire l'intérêt galant chez Jean Chapelain³⁷. Insistons aussi sur la dimension folklorique. Le roman tardif est marqué par une « folklorisation », une féerisation³⁸, et c'est à ce titre qu'il a pu être lu, goûté

- 31 Marc de Vulson de La Colombière, *Le Vrai Théâtre d'honneur et de chevalerie, ou le Miroir héroïque de la noblesse*, Paris, A. Courbé, 1648, p. 130, 225 et 288. Le témoignage « historique » de *Perceforest* est mentionné au sujet de la venaison confite, des tournois et des vœux chevaleresques. Sur Vulson, voir Bernard Teyssandier, « Vulson de La Colombière lecteur de manuscrits médiévaux », dans Danièle Quérueil (dir.), *Mémoires arthuriennes*, op. cit., p. 289-312.
- 32 Claude-François Ménestrier, *Traité des tournois, joustes, carrousels et autre spectacles publics*, Lyon, J. Muguët, 1669. Il explique (p. 81) que le sujet des spectacles a pu être emprunté à l'Antiquité, ou, en des siècles « moins spirituels », à *Lancelot*, *Primaleon* et *Perceforest*, ce qui correspond à un trio souvent rencontré. Comme Vulson, il a été intéressé par les vœux de *Perceforest* (p. 293).
- 33 Voir Gilles Roussineau, « *Perceforest* dans La Curne et Godefroy », dans Frédéric Duval (dir.), *Frédéric Godefroy*, Paris, École des chartes, 2003, p. 159-174.
- 34 François-Alexandre Aubert de la Chesnaye des Bois, *Dictionnaire historique des mœurs, usages et coutumes des français*, Paris, Vincent, 1767, p. 135 : une citation assez longue du premier volume de *Perceforest* est donnée au sujet des « faveurs » données par les dames.
- 35 Voir François Secret, « Blaise de Vigenère à l'hôtel Bellevue », *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, 31, 1969, p. 115-127.
- 36 Voir Pascale Mounier, « Le roman humaniste : un genre indéfini ou composite ? », dans Hélène Baby (dir.), *Fiction narrative et hybridation générique dans la littérature française*, Paris, L'Harmattan, 2006, chap. III.
- 37 Si Chapelain, dans son *De la lecture des vieux romans*, écrit en 1646-1647, mentionne *Lancelot* sans faire référence à un texte tardif, son « imitateur », Jean-François Sarasin (dans son dialogue *S'il faut qu'un jeune homme soit amoureux*, paru en 1663 dans ses *Œuvres complètes*) évoque non *Lancelot*, mais *Perceforest*, qu'il compare à l'œuvre d'Homère, et sur lequel il s'appuie pour prouver que l'amour rend excellent : « Mais que ce *Perceforest* se trouve à propos sur vostre table ! Il me souvient en effet d'un endroit, qui parmi le nombre infini dont toutes les pages sont pleines, doit suffire pour cette preuve. » S'étant alors fait donner le livre, « je suis, dit-il, tombé heureusement sur l'endroit que je cherchois, dont je vous expliquerai le sujet, avant que de vous en lire quelque chose ». Suivent quatre pages où alternent, un peu à la façon des extraits que développera plus tard la Bibliothèque universelle des romans, des résumés et des citations. Avant de passer à la lecture, le personnage commente : « Il vaut mieux vous réciter par endroits le jargon de la Cronique qui parmi sa barbarie a quelque chose d'assez plaisant », avant la conclusion : « Ces fragments de *Perceforest*, dit alors Monsieur de Trilport, ont une naïveté qui me plaist fort ».
- 38 C'est ce que j'ai montré pour *Perceforest* dans *Perceforest et Zéphir : propositions autour d'un récit arthurien bourguignon*, Genève, Droz, 2010, p. 263-289, et pour *Artus*, dans « D'un monde à l'autre : *Artus de Bretagne* entre mythe et littérature, de l'antiquaire à la fabrique

et repris par Mme d'Aulnoy, dont il est certain qu'elle avait bien lu *Perceforest* puisqu'elle nomme un singe Perceforêt dans *Le Prince Lutin*.

Les romans arthuriens tardifs, d'abord et surtout *Perceforest*, mais aussi *Artus* et *Ysaïe*, étaient donc connus et lus, et même dans le détail, grâce aux éditions du xvi^e siècle et de la Bibliothèque bleue³⁹, avant que la mode des extraits ne se développe. Après que Sarasin dans son dialogue a intégré des citations de *Perceforest*, Tressan, dans son *Corps d'extraits de romans de chevalerie*, s'intéresse à *Artus*, dont il contribue à assurer la mémoire, même déformée, à partir de morceaux choisis, tandis que la Bibliothèque universelle des romans donne des extraits de *Perceforest*, *Artus* et *Ysaïe*⁴⁰.

Cet intérêt pour *Perceforest*, *Artus* et *Ysaïe*, souvent au détriment de tout le reste du corpus arthurien, y compris les grandes proses du xiii^e siècle, est finalement beaucoup plus durable qu'on le pense généralement. Il se note jusque vers 1850. Une étude exhaustive est encore à mener, et je me limiterai à quelques exemples. Dunlop, dans son *History of Fiction*⁴¹, qui connaît Chrétien de Troyes et ses œuvres, s'attarde aussi sur *Perceforest* (p. 100-106), qu'il trouve « *entertaining* » et « *excellent* »⁴², et sur *Artus*, dont il loue la composition (p. 106). En 1824, dans le tome XVI de *L'Histoire littéraire de la France*, consacré au xiii^e siècle, *Perceforest* est mis sur le même plan que les œuvres de Chrétien de Troyes. En 1825, dans *La Gaule poétique*, Louis de Marchangy mentionne le nom de Chrétien de Troyes, mais fait douze références, dont des citations d'après l'édition Galliot Dupré de 1518, à *Perceforest*⁴³. En 1831, Noël et Carpentier publient à Paris, chez Le Normant père, deux volumes de *Philologie française* : dans ce dictionnaire, aucune citation n'est empruntée à Chrétien de Troyes, mais *Perceforest* fournit plusieurs références (par exemple dans le second volume,

de faux meubles bretons », dans Christine Ferlampin-Acher et Denis Hùe (dir.), *Le Monde et l'autre monde*, Orléans, Paradigme, 2002, p. 129-168.

- 39 En effet, si la Bibliothèque bleue préfère la geste carolingienne à la légende arthurienne, elle donne cependant à lire un extrait de *Perceforest* (voir Marie-Dominique Leclerc, « Le Chevalier Doré ou comment déconstruire l'entrelacement de *Perceforest* », dans Christine Ferlampin-Acher [dir.], *Perceforest. Un roman arthurien et sa réception*, *op. cit.*, 2012, p. 372-394).
- 40 Sur *Artus*, voir Christine Ferlampin-Acher, « *Artus de Bretagne* du xiv^e au xvii^e siècle : merveilles et merveilleux », dans Emmanuel Bury et Francine Mora (dir.), *Du roman courtois au roman baroque*, *op. cit.*, p. 107-122.
- 41 John Colin Dunlop, *The History of Fiction*, 3 vol., Edinburgh, Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, 1814.
- 42 Le sous-titre de cet ouvrage [...] *being a critical account of the most celebrated prose works of fiction, from the earliest Greek romances to the novels of the present age* témoigne de son ambition.
- 43 Louis de Marchangy, *La Gaule poétique, ou l'Histoire de France considérée dans ses rapports avec la poésie, l'éloquence et les beaux-arts*, Paris, C.-F. Patris, 1825. Voir Michel Stanesco, « Moyen Âge vivant et conscience historique chez Louis de Marchangy », dans Isabelle Diu, Élisabeth Parinet et Françoise Vielliard (dir.), *Mémoire des chevaliers*, *op. cit.*, p. 118-130.

aux entrées « Neantise », p. 412, « Recerceller » [« ce joli mot »], p. 726, et « Reverentissime », p. 761).

Cette présence de *Perceforest* dans des textes divers, dictionnaires, histoires, histoires littéraires, s'appuie sur les éditions du xvi^e et sur les extraits de 1776 de la Bibliothèque universelle des romans⁴⁴, qui accorde aussi une place à *Artus*. *Perceforest* se retrouve aussi en bonne place dans le travail allemand de Friedrich W. Schmidt paru en 1825 et traduit en français en 1842, *Les Romans en prose des cycles de la Table Ronde et de Charlemagne*. Dans son parcours des œuvres arthuriennes, Schmidt s'appuie sur les éditions du xvi^e (*Lancelot* dans l'édition de 1533), sur les extraits de la Bibliothèque universelle des romans (pour Merlin par exemple), voire pour *Artus* sur la traduction anglaise de John Bouchier. Les romans tardifs sont placés sur le même plan que les autres, et occupent la moitié de l'étude. Le texte qui intéresse le plus Schmidt est *Perceforest*, et c'est uniquement sur lui qu'il mène un travail de comparaison entre l'extrait de la Bibliothèque universelle des romans et une édition du xvi^e siècle.

194

Jusque vers 1850⁴⁵, on recourt encore aux anciennes études des xvii^e et xviii^e siècles sur le roman, malgré les avancées de la médiévistique. *Perceforest* bénéficie de cette inertie alors que se développent les études sur le Graal et la littérature arthurienne. Si la médiévistique est en quête des origines et à ce titre se désintéresse de textes qu'on commence à deviner tardifs, on continue, dans les panoramas consacrés au roman, à accorder la primauté à *Perceforest*, voire à *Artus* et *Ysaïe*. Parallèlement, en 1869, sous la plume d'Alfred Delvau, une *Collection de romans de chevalerie mis en prose en français moderne*, qui prend en quelque sorte le relais de la Bibliothèque universelle des romans du siècle précédent, donne une version d'*Artus*, mais pas de *Perceforest*, peut-être trop long et trop complexe pour le polygraphe expéditif qu'est Delvau. C'est le signe d'un déclin de *Perceforest*, qui se lit par exemple aussi dans l'évolution des notes données par les éditeurs aux allusions que fait Marot à *Perceforest*, Arthur et Gauvain dans le coq-à-l'âne cité plus haut : si en 1731 *Perceforest* semble reconnu dans les annotations, dans les années 1850 son souvenir devient imprécis⁴⁶.

44 Voir Fanny Maillet, « *Perceforest* démantibulé dans la Bibliothèque universelle des romans : des noms, douze vœux, un lai », dans Christine Ferlampin-Acher (dir.), *Perceforest. Un roman arthurien et sa réception*, op. cit., p. 407-420.

45 En 1857 encore, lorsque Louis de Loménie dresse un panorama du « Roman jusqu'à *L'Astrée* » dans la *Revue des deux mondes* (12, 1857, p. 593-633), il donne peu de références précises au roman médiéval, mais il cite *Lancelot*, *Tristan* et *Perceforest*.

46 Dans l'édition de 1824, parue à Paris chez Rapilly, des *Œuvres complètes* de Clément Marot, le coq-à-l'âne donne lieu à une note qui fait de *Perceforest* et Gauvain deux chevaliers de la Table Ronde, indistinctement (t. 1, p. 505). Les notes fournies dans l'édition de 1731, parue à La Haye chez P. Gosse et J. Néaulme, expliquaient en revanche que *Perceforest* est un « roman de chevalerie fort long et fort ennuyeux » (t. 1, p. 491).

À partir de Paulin Paris, tandis que la médiévistique prend son essor, les romans arthuriens tardifs cèdent le pas à des textes plus anciens, dont l'intérêt dans la quête des origines est plus évident, à des textes moins proches des romans de chevalerie et des *Amadis*. Paulin Paris, dans son étude des manuscrits de Jacques de Nemours de 1836-1838⁴⁷, mentionne *Perceforest*; *Perceforest* est enfin lu d'après les manuscrits, et non plus d'après les anciennes éditions ou les extraits :

Nous [en] possédons deux exemplaires manuscrits qui ne remontent pas au-delà de la seconde partie du xv^e siècle. Je ne puis croire que sa composition soit de beaucoup plus ancienne [...] ; tant d'autres détails y semblent inspirés par les mœurs du xv^e siècle, qu'on est forcé de regarder tout ce qui s'en éloigne comme autant de pastiches plus ou moins habiles. Je place *Perceforest* sur la ligne des *Amadis*, et pour l'époque et pour le caractère de la composition. [...] Du reste le *Perceforest* est bien inférieur en mérite à l'*Amadis*. On y chercheroit vainement cet esprit, cet aimable et gracieux enjouement qui fait passer les récits les plus invraisemblables du monde ; c'est un livre d'éducation à l'usage de la jeune noblesse. Des détails de tournois, des descriptions héraldiques, de l'érudition mythologique en quantité ; mais des scènes de tendresse fort peu tendres, des peintures et des descriptions d'amour fort peu contagieuses⁴⁸.

Ce paragraphe certes sanctionne *Perceforest*, qui pâtit du rapprochement avec *Amadis*, mais en même temps il me paraît, tant au niveau de la datation que de l'allusion au pastiche, très perspicace. Cependant on peut se demander si *Perceforest* est la véritable cible de ces critiques : Paulin Paris enchaîne sur une critique de l'extrait de *Perceforest* de la Bibliothèque universelle des romans (« un très-méchant extrait⁴⁹ ») et sur une mise en cause de La Curne de Sainte-Palaye, nourri de *Perceforest*⁵⁰. Plus que le roman médiéval, c'est le *Perceforest* enfant chéri du siècle passé, dans la Bibliothèque universelle des romans et chez La Curne, qui est critiqué. Paradoxalement Paulin Paris, alors qu'il lit *Perceforest* dans le texte et avec finesse, semble surtout agacé par le *Perceforest* du xviii^e siècle.

47 Paulin Paris, *Les Manuscrits français de la Bibliothèque du roi*, Paris, Techener, 1836-1838.

48 *Ibid.*, p. 143.

49 *Ibid.*, p. 145.

50 « Sainte-Palaye n'a guère cité que Froissart et Perceforest : il auroit dû leur préférer les chroniques de Saint-Denis, les Romans de la Table Ronde et surtout les chansons de geste dont nous parlerons ailleurs » (*ibid.*, p. 145). Un jugement voisin sur La Curne se lit dans une note apportée à son édition de *Li Romans de Garins le Loherain* (Paris, Techener, t. II, 1835, p. 179) : « ses mémoires sur l'ancienne chevalerie présentent un travail précieux encore aujourd'hui ; mais il serait plus complet si l'auteur avait aussi bien connu nos chansons de geste que Perceforest ». Sur Paulin Paris, voir Hélène Biu, « Paulin Paris et la redécouverte de la littérature médiévale », dans Élisabeth Parinet et Françoise Viellard (dir.), *Mémoire des chevaliers*, op. cit., p. 75-90.

Désormais, et pour un siècle, le roman arthurien tardif est oublié. Comme le note Françoise Viellard dans son compte rendu de l'édition de *Perceforest* de Jane Taylor, *Perceforest* « fait partie de cette catégorie d'œuvres qui ont joui d'une renommée considérable au Moyen Âge et au XVI^e siècle, et qui étaient encore goûtées au XVIII^e siècle, mais sur lesquelles les critiques du XIX^e siècle, ont vomi leur mépris⁵¹ ». Désormais, les textes arthuriens tardifs font vraiment partie du salon des refusés, de 1850 à 1950. Seul Gaston Paris publie en 1894 un article sur le Conte de la rose de *Perceforest*, où cependant il émet un jugement négatif, bien proche de celui de son père⁵².

Après le silence des années 1850-1950, cependant, s'est amorcée une redécouverte, portée d'une part par la saturation des études sur le Moyen Âge central en littérature, par l'intérêt des historiens pour la fin du Moyen Âge, mais aussi par les études folkloriques – intérêt qui remonte au XVIII^e siècle et que l'on a retrouvé chez Gaston Paris : Jean Barchilon, qui s'intéressait au folklore et au conte du XVIII^e siècle, a été parmi les premiers à redécouvrir *Perceforest*⁵³. Quand l'intertextualité a conquis en force les études médiévales, les œuvres tardives sont de plus en plus devenues des laboratoires fabuleux, nourries qu'elles étaient de trois siècles de roman.

Résumons comment s'est opérée cette redécouverte, dont l'établissement d'éditions scientifiques est à la fois le signe et le catalyseur⁵⁴. Le *Papegaut* a une place originale. C'est lui qui a été le plus radicalement oublié, c'est lui aussi qui est édité le premier, en 1896, par Ferdinand Heuckenkamp. Pourquoi Heuckenkamp a-t-il édité ce texte ? Parce qu'il s'intéressait à la fin du Moyen Âge (il a aussi travaillé sur Chartier et Christine de Pizan) ? Grâce à cette édition,

51 *Bibliothèque de l'École des chartes*, 139, 1981/1, p. 111-112.

52 « Le Conte de la rose dans le roman de *Perceforest* », *Romania*, 23, 1894, p. 78-140 : « L'auteur était parfaitement impuissant à incarner dans des personnages doués de vie et à mettre en scène des récits intéressants l'idéal, d'ailleurs assez factice, dont il voulait faire l'inspiration de son roman. Ses héros ne sont que des armures empanachées qui marchent et qui parlent ; leurs aventures sont invraisemblables sans exciter la curiosité. Le merveilleux à la fois le plus absurde et le plus monotone forme l'élément principal d'une très grande partie des récits ; le style est prolixe et sans nerf ; des sujets même assez heureux sont traités d'une façon en même temps plate et baroque. Il faut faire exception pour le personnage assez original de Zéphir, lutin malicieux plutôt que malfaisant qui s'amuse à traverser et parfois aider toutes les entreprises des chevaliers du Franc Palais, et pour les deux contes dont l'existence a depuis longtemps été signalée dans le roman » (p. 88). L'ouvrage d'Ursula Bähler *Gaston Paris et la philologie romane* (Genève, Droz, 2004) rend compte du désintérêt de Gaston Paris pour ce corpus (l'article sur le Conte de la rose n'est pas mentionné parmi les travaux arthuriens, mais parmi les articles portant sur le folklore).

53 Jean Barchilon, « L'histoire de *La Belle au bois dormant* dans le *Perceforest* », *Fabula*, 31, 1990, p. 17-23, et Jean Barchilon et Ester Zago, « La renaissance du *Roman de Perceforest* », *Les lettres romanes*, 46, 1992, p. 275-292.

54 On trouvera pour cette partie, résumée, les références manquantes et des précisions dans « La matière arthurienne en langue d'oïl à la fin du Moyen Âge : épuisement ou renouveau, automne ou été indien ? », art. cit.

Le Chevalier au Papegaut fait son entrée dans la critique, par exemple dans l'ouvrage de James Douglas Bruce de 1928 consacré à *L'Évolution du roman arthurien*⁵⁵. Malgré cette édition précoce, il faut attendre pour que ce roman attire à nouveau la critique, avec en particulier les travaux de Patricia Victorin.

Pour *Ysaïe le Triste*, le renouveau passe par les travaux, dont la thèse, du canadien Barrington F. Beardsmore, dans les années 1970, par l'édition du texte en 1989 et les articles d'André Giachetti, puis la thèse de Patricia Victorin en 2002. En ce qui concerne *Artus*, à voir le site Arlima (par ailleurs une véritable mine pour les chercheurs), il y a encore beaucoup à faire : il mélange le *Roman d'Artus* édité par Sommer et notre *Artus de Bretagne*, et il cite comme « édition » la version de Delvau⁵⁶. Pourtant le texte a été étudié par Sarah Spilsbury dans les années 1970. Malgré les avancées notables de cette chercheuse, ce roman s'est endormi avant d'être relancé par Nicole Cazauran, spécialiste des romans de chevalerie du xvi^e siècle⁵⁷. J'ai fait paraître avec Nicole Cazauran le fac-similé de l'édition de 1584, et depuis je n'ai jamais abandonné ce texte, auquel j'ai consacré une récente édition⁵⁸ et plusieurs articles. Quant à *Perceforest*, c'est lui, finalement comme autrefois, qui a suscité le plus de travaux : si l'édition commencée par Jane Taylor, puis menée magistralement à bien par Gilles Roussineau, a favorisé les études sur ce texte, dans les années 1950 déjà il y avait de part et d'autre de l'Atlantique un frémissement d'intérêt : Robert Guilford Lewis lui a consacré son Phd en 1949 ; Louis-Fernand Flutre, dans les mêmes années, écrivait une excellente série d'articles (à nouveau essentiellement à partir de l'édition du xvi^e d'ailleurs) et Jeanne Lods proposait la première synthèse en 1951. À nouveau, peut-être parce que le texte n'était pas édité, l'engouement retomba pendant presque trente ans, jusqu'aux années 1980 : le comparatiste Jean Barchilon attirait l'attention sur *Troÿlus et Zélandine* et proposait à Droz la réédition de l'imprimé de 1528, le projet restant inabouti ; les éditions de Jane Taylor puis Gilles Roussineau lançaient divers chercheurs sur ce texte, parmi lesquels Michelle Szkilnik, Anne Berthelot, Sylvia Huot et moi-même, et deux nouvelles monographies parurent.

55 James Douglas Bruce, *The Evolution of Arthurian Romance from the Beginnings Down to the Year 1300* [1923-1924], Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 2^e éd., 1928, t. II, p. 31-32. *Perceforest* est absent. *Ysaïe* est présent dans une longue note, p. 25-26, à la suite de la dissertation de Julius Zeidler *Der Prosaroman Ysaïe le Triste*, Halle a. S., Druck von E. Karras, 1901.

56 En ligne : http://www.arlima.net/ad/artus_de_bretagne.html (consulté le 1^{er} juin 2013).

57 On constate que *Perceforest* et *Artus*, connus et appréciés aux xvi^e et xviii^e siècles, ont été redécouverts par des spécialistes du xviii^e siècle (Jean Barchilon) et du xvi^e siècle (Nicole Cazauran), dans les deux cas par l'intermédiaire des éditions renaissantes.

58 *Artus de Bretagne. Roman en prose de la fin du XIII^e siècle*, éd. critique du ms. Bnf, fr. 761 par Christine Ferlampin-Acher, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 2017.

Cependant cette redécouverte des œuvres ne suffit pas à les constituer en corpus. L'élaboration en corpus est assez récente : c'est le fait par exemple de Michelle Szkilnik, quand elle rapproche *Ysaïe* et *Perceforest*, et de Jane Taylor, lorsqu'elle étudie les structures communes à ces œuvres. L'approche structurale et l'engouement pour l'intertextualité ont renforcé l'impression d'une cohérence entre ces textes et ont contribué à leur revalorisation esthétique. Dès lors il semble pertinent de parler de corpus arthurien tardif : j'ai développé cette approche dans la conférence plénière que j'ai prononcée au congrès arthurien de Bristol en 2011, un certain nombre de points communs apparaissant (la marginalisation du roi Arthur, l'intérêt généalogique, l'importance de l'onomastique, les reprises arthuriennes, une certaine pratique de l'entrelacement et du pastiche, la fabrique du folklore, la dimension antiquaire, l'enjeu politique, la dimension plus francophone que française, l'engouement pour le merveilleux et surtout le féerique, le goût pour la lyrique, etc.)⁵⁹.

198

Pourtant de nombreux problèmes se posent, que je ne ferai qu'esquisser ici en ouvrant la discussion à la fois sur la notion de corpus et sur le qualificatif *tardif*. Le corpus n'est pas très nourri et il est hétérogène, entre l'épisodique et bref *Papegaut* et le cyclique et monstrueux *Perceforest*, entre *Artus* qui s'adjoint des suites comme les proses du XIII^e siècle et un texte irrémédiablement clos comme le *Papegaut*... Plus je travaille ces textes, plus *Perceforest* me paraît un hapax (ce dont la réception ancienne rendait déjà compte) qui risque de fausser la perspective. Par ailleurs ce corpus peut se laisser facilement étendre : l'engouement pour l'arthurianisme à la fin du Moyen Âge, la porosité générique et la pratique de l'interférence des matières étudiées par Richard Trachsler font que les allusions et les insertions arthuriennes envahissent la littérature et que la notion de « matière » arthurienne peut sembler plus pertinente que celle de corpus arthurien. Que faire de la Brocéliande de *Ponthus et Sidoine*, des expéditions avaloniennes des gestes tardives, de cet hybride génial qu'est *Le Chevalier errant* de Thomas de Saluce, des romans de Mélusine⁶⁰? Par ailleurs, on réécrit beaucoup, on compile, à la fin du Moyen Âge : où commence l'œuvre originale? Enfin, peut-on négliger la dimension européenne de ce corpus, avec ces traductions et le transfert du manuscrit vers l'imprimé? Autant de pistes pour discuter le corpus.

Le terme *tardif* est aussi problématique. Il suppose une période centrale, classique. Comme je l'ai montré⁶¹, si le roman en prose tardif vient après les grands cycles du XIII^e, les romans en vers tardifs viennent après Chrétien de

59 « La matière arthurienne en langue d'oïl à la fin du Moyen Âge : épuisement ou renouveau, automne ou été indien? », art. cit., not. p. 276.

60 *Ibid.*, p. 267 sq.

61 *Ibid.*, p. 273-274.

Troyes... d'où un décalage. D'autant que la notion de « fin de Moyen Âge » n'est évidente ni pour les historiens, ni pour les littéraires. Par ailleurs « tardif » porte implicitement un jugement, qui laisse planer un soupçon de décadence. Les romans en prose tardifs seraient des textes qui récrivent les proses du XIII^e, jusqu'à épuisement. Or on peut se demander, au vu de leur réception au XVI^e, et de certains enjeux que l'on peut dégager dans *Perceforest* en particulier, si ce ne sont pas moins des romans post-XIII^e siècle que des romans prérenaissants, ce qui change tout à fait la perspective et explique leur relatif succès au XVI^e siècle. Ce corpus, s'il existe, mérite d'être lu comme réécriture des proses du XIII^e, d'être évalué pour lui-même, dans son temps, mais il vaut aussi beaucoup pour sa réception et le rôle qu'il a joué dans l'histoire du roman et son évaluation. Beaucoup reste à faire sur ce point, car le désamour pour les romans arthuriens à l'époque classique ne règle absolument pas le problème. Ces romans, parce qu'ils ont été à la fois lus et critiqués par des doctes, et diffusés par des médias plus vulgaires, ont irrigué en profondeur les mentalités et la littérature, beaucoup plus que Chrétien de Troyes, du moins jusque vers 1850.

L'idée d'un corpus arthurien tardif en prose qui, longtemps négligé, serait en train d'être redécouvert, peut être nuancée : d'une part l'oubli et la défaveur qu'a connus la matière arthurienne ne se superposent pas au monopole et à la faveur critique dont a bénéficié *Perceforest* (et à un moindre degré *Ysaïe* et *Artus*) ; d'autre part, l'idée d'un corpus tardif, si féconde soit elle, risque de fausser les perspectives au moins sur deux plans : la cohérence superficielle du corpus ne doit pas masquer que nous sommes en présence d'œuvres plus ou moins isolées, de tentatives originales, en une période où la littérature n'hésite pas à explorer les formes et à les métisser ; de plus, si ces œuvres sont à lire dans le sillage des proses du XIII^e siècle, elle sont autant tardives, peut-être, que précoces et prérenaissantes.

Histoires de la lyrique

« L'AMOUR COURTOIS » :
HEURS ET MALHEURS D'UNE NOTION CRITIQUE

Michèle Gally
Aix-Marseille Université

Je me propose de réfléchir sur une expression qui demeure encore aujourd'hui comme une évidence en tant que notion critique, voire en tant que concept : « l'amour courtois », sur son double corollaire, l'expression médiévale de langue d'oc : la « *fin'amor* », ainsi que sur l'autre appellation proposée par les critiques : « l'amour chevaleresque »¹.

Proposée et définie par Gaston Paris en 1883, la formule connut un succès assez rapide, et fut adoptée avec plus ou moins de rigueur, malgré les mises au point prudentes de Jean Frappier. Révélatrice du désir de normativité caractérisant la critique, elle réunit deux termes dont on ne sait pas dans quelle mesure ils s'appliquent à la seule analyse des textes fictionnels (qu'ils soient poétiques ou narratifs) ou bien s'étendent à un « code » qui aurait trouvé des échos dans la réalité de la société médiévale. Gaston Paris, dans son article, emploie l'indéfini « on » pour décrire cet amour particulier et ses règles, dont il voit la première illustration dans le *Chevalier de la charrette* de Chrétien de Troyes :

Enfin, et c'est ce qui résume tout le reste, l'amour est une science, une vertu, qui a ses règles comme la chevalerie ou la courtoisie, règles que l'on possède et qu'on applique mieux à mesure qu'on fait plus de progrès, et auxquelles on ne doit pas manquer sous peine d'être jugé indigne. Dans aucun ouvrage français, autant qu'il me semble, cet amour *courtois* n'apparaît avant le *Chevalier de la charrette*².

- 1 On trouve cette appellation chez Claude-Charles Fauriel, dans son cours intitulé « De la chevalerie dans ses rapports avec la poésie provençale », publié dans *Histoire de la poésie provençale* [1846], Genève, Slatkine, 1963, p. 499 et 505. Le philologue définit longuement les modalités de cet « amour » pris dans son contexte historique (féodalité, statut de la femme et du mariage) et dans ses différences linguistiques en occitan chez les troubadours.
- 2 Gaston Paris, « Études sur les romans de la Table Ronde. Lancelot du Lac, II. Le *Conte de la charrette* », *Romania*, 12, 1883, p. 459-534, cit. p. 519. Pour une analyse plus développée de la position de Gaston Paris, voir Ursula Bähler, *Gaston Paris et la philologie romane*, Genève, Droz, 2004, not. p. 616-617.

« On » désigne-t-il seulement le personnage romanesque? Le trait définitoire tient à l'adjectif *courtois*, qui renvoie au milieu des « cours » et à ceux qui y appartiennent. L'amour serait par excellence « courtois », et tout récit médiéval qui ne parle pas de l'amour de Dieu³ mais de l'amour humain se trouve défini par cet adjectif, absent du texte original. Ainsi, par exemple, Claude Buridant traduit le traité latin d'André le Chapelain, *De Amore libri tres*, par *Traité de l'amour courtois*, alors même que le statut exact de cette œuvre énigmatique pour nous demeure débattu : manuel de l'amour pour les gens de cour, plaisanterie de clercs, imitation sérieuse ou ludique de l'*Ars amatoria* d'Ovide ou des traités sur l'amour des théologiens, pamphlet contre l'amour profane? On ne sait d'ailleurs pour quelle raison exacte cet étrange traité sera finalement condamné en 1277 par l'évêque de Paris Étienne Tempier, sinon peut-être pour amoralité, ce qui renvoie notre interrogation à son point de départ : les œuvres parlent-elles, et à quel degré de réalité, des mœurs? Et sont-elles en cela pernicieuses, voire dangereuses et condamnables⁴? Cependant, le modèle des relations amoureuses que ce traité latin présente s'adresse aux gens de cour selon un montage spéculaire, où les « jugements d'amour sont émis par des dames de la haute aristocratie, tandis que le peuple en est exclu⁵ ».

« L'amour courtois » se situe en effet, non sans ambiguïté, au carrefour de deux grands domaines qu'il conjoint : celui de « l'amour », saisi comme sentiment universel, bien qu'élitiste (Eric Koehler parle du « plus puissant des instincts humains⁶ ») ; celui de la fiction, en particulier celle de la poésie lyrique, qui serait à lire, selon ce qu'elle présente d'elle et annonce, comme parlant directement et véritablement de l'amour ainsi défini plus haut. C'est cependant à partir du « roman » que l'expression a été forgée par Paris, c'est-à-dire d'une forme qui propose une représentation narrative d'un « amour » désigné par les troubadours comme amour *fine*, épuré, d'exception, *parfait*. Il y a là une autre ambiguïté. Dans *La Fleur inverse*, Jacques Roubaud pose clairement les données du problème :

- 3 Au Moyen Âge, le discours sur l'amour appartient prioritairement et presque exclusivement aux théologiens ; ce sont eux qui rédigent des traités sur l'amour. Voir *Amours plurielles. Doctrines médiévales du rapport amoureux de Bernard de Clairvaux à Boccace*, éd. Ruedi Imbach et Iñigo Atucha, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », 2006, not. p. 14-27.
- 4 La première querelle littéraire de notre histoire, celle du *Roman de la Rose*, au début du xv^e siècle, aborde exactement cette question : ce roman allégorique du xiii^e siècle, où « l'art d'amour est toute enclose », et qui se donne en deuxième partie comme « miroir aux amoureux », est-il moralement acceptable?
- 5 Rédigé en latin, il circule cependant dans le milieu des clercs. C'est pourquoi son cas est particulièrement complexe. Voir la dernière mise au point : Francesca Battista, *I volti dell'amore*, Roma, Arachné, 2010.
- 6 Erich Koehler, « Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours », *Cahiers de civilisation médiévale*, 25, 1964, p. 39.

Le dire de la poésie qui est dire d'amour n'est pas une théorie de l'amour. Il n'y a pas de théorie de l'amour des troubadours [...]. On peut lire quelque chose du sens de la théorie d'amour en dehors du *trobar* car les réactions, les influences du Grand Chant sur les littératures médiévales ont été immenses. On peut envisager que la première prose du roman, celle du *Lancelot en prose*, à la suite du roman en vers octosyllabique de Chrétien de Troyes est une immense illustration polémique de l'*amors*. La théorie de l'*amors* ne s'explique pas, elle n'est pas dicible en des termes autres que les poèmes même où elle apparaît, mais on peut, indirectement, la montrer. Le roman d'amour médiéval est, très largement, la mise en œuvre de cette « monstration », la *manifestation romanesque* de l'*amors*⁷.

On est donc devant une double difficulté, celle à la fois d'une narrativisation de « l'amour », et celle de sa thématization au creux de la différence ici donnée comme essentielle entre l'énonciation lyrique et l'énoncé romanesque.

Ainsi, à la question de ce que nous pouvons comprendre de la lyrique médiévale et des enjeux qu'y déposaient ses auteurs s'ajoute celle du rapport qu'elle entretenait avec la société où elle est née et s'est développée. De quoi la fiction poétique est-elle tributaire? Sur quoi agit-elle? Est-elle un pur produit de divertissement ou un outil didactique – un « miroir », au sens médiéval du terme? Constitue-t-elle un guide d'amour que le roman aurait en charge de mettre à l'épreuve au deuxième degré, et que les auditeurs seraient invités à imiter?

L'amour défini comme « courtois » ouvre à toutes ces pistes : on peut y lire un progrès des mœurs, effectif ou souhaité, mis en œuvre par les clercs à destination de la classe noble⁸ ; souligner son caractère profane et érotique, qui s'érige contre la morale religieuse et entraîne la constitution de deux éthiques rivales ou, au contraire, y entendre des échos religieux et métaphysiques ; enfin, on peut le comprendre comme un pur jeu de discours, le verbe poétique métaphorisant dans le terme d'« amour » son outil propre – la langue, voire la parole – et la recherche d'une saisie impossible/incomplète du monde par le Verbe poétique⁹. En ce dernier cas, l'*amour romanesque* diffère de l'*amour lyrique*, le désir devenant *pour ce dernier* l'autre nom du travail de la langue pour atteindre ce qui est de l'ordre de l'indicible. Demeure dans tous les cas le sens élitiste subsumé par le qualificatif *courtois*.

7 Jacques Roubaud, *La Fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours*, Paris, Ramsay, 1986, p. 12-13.

8 Georges Duby, *Mâle Moyen Âge. De l'amour et autres essais*, chap. IV : « À propos de l'amour que l'on dit courtois », Paris, Flammarion, 1987, p. 74-82.

9 *Mutatis mutandis* on rejoint là, sans filiation, certains enjeux de poètes modernes (Char, Du Bouchet, Bonnefoy, etc.). À noter également : la première lyrique est musicale, et donc en relation avec l'harmonie en tant que structure de l'univers.

Sur une matière si riche, le dossier que je présente est loin de l'exhaustivité ; et je ne saurais prétendre brosser en quelques pages une histoire de la critique¹⁰. Le choix des références que j'ai privilégiées a pour but de montrer comment des analyses aux présupposés théoriques les plus divers ont pu s'emparer d'une expression parfois encombrante au prix d'une hésitation entre parler de la société de cour, parler du désir, parler de littérature.

Mon parcours, essentiellement mené à travers quelques citations, selon l'intention méthodologique de cette rencontre, suivra un plan simple quoique non exactement chronologique, depuis l'origine de l'expression et sa discussion entre les premiers médiévistes. Celle-ci ouvre à deux interrogations liminaires : doit-on appliquer l'expression à la lyrique comme au roman, et ne vaut-elle qu'à l'intérieur de ce que l'on appellera la littérature ? Ou bien quel lien, d'ordre sociologique et/ou idéologique, la représentation de l'amour qu'elle désigne entretient-elle avec la société de cour ?

206

Dans un deuxième moment, je m'attacherai aux auteurs qui posent plus directement la problématique générale de l'amour : en quoi a-t-on pu dire que, sous cette forme et pour l'Occident chrétien, le Moyen Âge en était, en quelque sorte, l'inventeur ? Cet angle de vue conduit souvent à un détour par la théologie, et conjointement, voire corollairement, par la psychanalyse.

Dans un troisième temps, l'accent sera mis sur une critique qui privilégie l'acte poétique plutôt que ses thématiques, en une sorte de déplacement de la question qui peut paraître l'évacuer : l'expression « amour courtois » se fonderait alors dans l'expression troubadouresque originelle de « *fin'amor* ».

Il faut noter que ces clivages sont en partie forcés et qu'en particulier Jean Frappier, déjà, s'efforçait de concilier tous les aspects du problème de définition. Mais c'est cette difficulté, et avec elle ces tentatives récurrentes de redéfinition, qui m'ont paru, par elles-mêmes, fécondes pour la réflexion.

Ce parcours, enfin, ne saurait s'achever par une conclusion. Il se veut davantage une invitation à poursuivre le débat, tout en défendant l'idée qu'il faut poser aux œuvres médiévales les mêmes questions qu'aux œuvres des autres époques sans craindre à l'excès l'anachronisme, si cette crainte doit conduire à les cantonner dans une spécificité trop fermée et à croire en une pure objectivité scientifique qui effacerait la position historique du critique. La littérature médiévale, voire la société médiévale, vient à nous à travers des voiles que nous tissons en partie avec nos propres matériaux. L'histoire, embryonnaire, de la notion critique que nous isolons témoigne de cette inscription du critique dans son temps ; et c'est

10 Bien des noms manquent, comme celui de Moshe Lazar (*Amour courtois et fin'amors dans la littérature du XII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1964) ou encore, pour une lecture psychanalytique, ceux d'Henri Rey-Flaud (*La Névrose courtoise*, Paris, Navarin, 1983) et de Jean-Charles Huchet (*L'Amour discourtois. La fin'amors chez les premiers troubadours*, Toulouse, Privat, 1987).

cette variation des points de vue et des outils théoriques qui fait la vie des œuvres du passé¹¹ au sein de la relation interprétative que nous entretenons avec elles.

ENTRE ROMAN ET LYRIQUE

Gaston Paris reconnaît que le terme d'« amour courtois » n'appartient pas à la littérature médiévale, et que l'on n'en trouve qu'une brève allusion chez le troubadour Peire d'Auvergne, ainsi que dans le roman anonyme *Flamenca*, dans la bouche d'Archambault, le mari jaloux :

Que faria s'us truanz,
Que.s fenera d'*amor cortes*
E non sabra d'Amor que fes,
L'avia messa en follia¹² ?

On remarquera que ce « roman », comme d'autres *novas*, est une mise en récit de la *fin'amors*, et donc une œuvre réflexive et métapoétique, qui se présente comme un art d'aimer¹³.

Le même Gaston Paris définit le type d'amour que son expression désigne en quatre points : il s'agit d'un amour illégitime, où l'amant se tient dans une position inférieure à la dame, et pour elle se doit d'accomplir des prouesses ; enfin, « et c'est ce qui résume tout le reste, l'amour est un art, une science, une vertu, qui a ses règles comme la chevalerie ou la courtoisie¹⁴ ». À l'influence d'Ovide se combinerait le développement au XII^e siècle d'une société de cour, à la faveur de changements de mœurs dans l'Angleterre d'Henri I^{er} comparables à la situation des cours méridionales, où existait « une société de cour oisive et de mœurs peu sévères », lieu de naissance de la poésie d'amour médiévale. Or un tel amour, raffiné et savant, aurait été un « amour de tête et non de cœur »¹⁵. Ainsi donc, utiliser « amour courtois » pour l'amour de Lancelot envers Guenièvre le distingue mal de ce que Fauriel déjà avait désigné par

11 « Le savoir philologique n'est concevable qu'en relation permanente avec l'interprétation du texte, dont le but doit être non seulement de connaître son objet mais aussi de contribuer à étudier et à décrire cette connaissance en train de se faire, c'est-à-dire le surgissement d'une nouvelle intelligence de l'œuvre. » (Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 48.)

12 V.1196-1199 : « Et que ferai-je si un méchant hypocrite, singeant l'amour courtois sans même connaître les comportements d'Amour, lui avait mis folie en tête ? » (Flamenca. *Roman occitan du XIII^e siècle*, éd. et trad. Jean-Charles Huchet, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1988, p. 86-87.)

13 Voir René Nelli, *Le Roman de Flamenca. Un art d'aimer occitanien du XIII^e siècle*, Toulouse, Institut d'études occitanes, 1966, Introduction p. 9-15 : « Position du problème ».

14 « Études sur les romans de la Table Ronde. Lancelot du Lac, II. *Le Conte de la charrette* », art. cit., p. 519.

15 *Ibid.*, p. 521.

l'expression « amour chevaleresque », tandis que la *fin'amor* troubadouresque est renvoyée à une facticité qui s'oppose (pour ces romantiques impénitents !) à la passion amoureuse¹⁶. Jean Frappier, en 1973, s'efforcera de clarifier ces nouvelles catégories, en distinguant la « courtoisie » qui s'apparente à la « galanterie » (de fait plus tardive) et la « *fine amor* » occitane, qu'il réhabilite en quelque sorte en « religion de l'amour », la rapprochant donc précisément mais sans le dire vraiment de la « passion », c'est-à-dire du sentiment véritable à ses yeux. La distinction cependant entre ce qui est effet de discours et réalité reste suspendue, même si Frappier souligne que « l'expression d'« amour courtois » manque d'authenticité » (mais qu'entend-il par là exactement : le sens ancien ou le sens moderne du mot *courtois*?) et qu'elle « appartient à la terminologie de la critique moderne »¹⁷.

208

Parle-t-on des mœurs ou de poésie ? Cette ambiguïté du statut référentiel de l'expression sera retravaillée finement par la critique sociolittéraire d'Eric Koehler. Le médiéviste allemand s'efforce de comprendre pourquoi une telle poésie ou, plus largement, ce que nous appelons la « littérature » courtoise s'est développée précisément au XII^e siècle et dans un milieu de cours féodales. Le lien de ce type d'amour et du milieu courtois proprement dit tient, pour lui, à un faisceau de données sociohistoriques. Dans cette représentation, on l'a rappelé, l'amant se déclare inférieur à la dame aimée et par là soumis à ses ordres. De quelle infériorité s'agit-il ? Koehler projette directement le scénario lyrique de l'« amour courtois » sur la scène historique féodale. La situation vassalique est transposée dans la sphère érotique en une quête de la récompense à travers la dialectique de la possession et de la non-possession. Cette représentation apparemment idéalisée et métaphorique des relations entre les sexes dit, somme toute, non pas l'amour en tant que lien sentimental et érotique mais les rapports de pouvoir qui régissent la société de cour. Koehler cherche en effet une réponse au phénomène des origines

16 Ainsi Joseph Bédier : « L'amour n'est plus une passion, c'est un art, pis encore, un cérémonial ; il aboutit à un sentimentalisme de romances pour guitare, et les trouvères passent, sans transition, des passions rudimentaires des chansons de geste aux pires fadeurs du troubadourisme » (« Les lais de Marie de France », *Revue des Deux Mondes*, 107, 1891, p. 853). Ursula Bähler insiste sur le fait que d'après Paris, le côté codifié de cet amour l'empêche d'être un véritable amour, selon l'idée romantique qui veut que le véritable amour est purement passionnel et doit « échapper à toute systématisation et à toute casuistique rationnelles. [A]ux yeux du philologue, [...] cette littérature est essentiellement factice, voire mensongère » (*Gaston Paris et la philologie romane, op. cit.*, p. 617). On remarquera que ce sont les médiévistes qui lisent ces textes médiévaux comme une codification...

17 Jean Frappier, *Amour courtois et Table Ronde*, Genève, Droz, 1973, cit. p. 3-4. « Au fond, il conviendrait de réserver « amour courtois » à la galanterie mondaine, au respect des bienséances dans le domaine de l'amour et « *fine amor* » à cette forme de sentiment qui n'oublie certes pas les bienséances mais leur rajoute chez les lyriques et les romanciers du XII^e toute une religion de l'amour » (*ibid.*, p. 40-41).

de la poésie des troubadours (c'est-à-dire de la fiction et du code amoureux que, selon lui et les précédents critiques, les troubadours ont forgés) dans sa totalité. Son analyse prend pour appui l'évolution de la société féodale où se dessine, puis s'amplifie, une bipartition entre grands seigneurs féodaux et petits vassaux, les troubadours et les trouvères reflétant selon lui la situation de la petite noblesse :

Ce qui est en jeu est la montée d'un groupe social en gestation dans le cadre de la noblesse [...]. Je me suis attaché à montrer l'analogie qui existe entre la structure sociale et celle de la psychologie amoureuse afin de prouver que la poésie des troubadours et l'amour courtois ne peuvent se comprendre que par l'histoire et la sociologie¹⁸.

En ce sens, cet amour inventé par les troubadours « n'est pas pure fiction ». Il est aussi très précisément « courtois », qu'il apparaisse dans la lyrique ou dans le roman. On notera cependant l'utilisation de l'outil de « l'analogie », et par lui, la mise en relation de la structure sociale non pas avec les productions poétiques, mais avec une « psychologie amoureuse ». L'idée de code amoureux demeure ainsi sous-jacente à cette interprétation.

L'AMOUR COMME INVENTION MÉDIÉVALE ?

De diverses manières, nombre de critiques se sont plu à voir dans le premier Moyen Âge littéraire l'*inventeur* de l'amour, du moins de ce que nous appelons tel et dont nous restons de façon plus ou moins affadie les lointains héritiers¹⁹. Pour prendre un exemple en dehors de la sphère strictement universitaire, Octavio Paz, dans *La Flamme double*, traitant de la question des liens entre sexualité, érotisme et amour de l'Antiquité à la modernité, parle du phénomène de l'« amour courtois » comme d'une des modalités du dépassement de « l'animalité » du sexe – de sa naturalité –, sans pour autant pencher du côté de l'ascétisme religieux. Cet « amour » se situerait dans un entre-deux entre le libertin et le religieux solitaire. Il se définirait, et c'est l'un des deux points importants, comme la transformation de l'objet érotique en un sujet libre et

18 « Il m'est apparu comme une conclusion inéluctable [...] que le grand paradoxe, si éminemment poétique, de l'amour courtois, à savoir la renonciation à l'assouvissement du désir amoureux, "l'amour lointain", n'est, en dernière instance, que la projection sublimée de la situation matérielle et sociale de la petite noblesse... » (Erich Koehler, « Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours », art. cit., p. 28.)

19 Au-delà de la tradition critique ouverte par René Nelli ou encore par Denis de Rougemont, et parfois simplifiée, on retrouve sous la plume de Jacques Roubaud, avec une forme indirecte et un brin ironique, l'allusion à cette idée d'une origine occitane absolue de l'amour : « Les troubadours auraient été fort surpris d'apprendre qu'ils avaient "inventé l'amour" » (*Les Troubadours. Anthologie bilingue*, Paris, Seghers, 1971, Introduction, p. 1).

unique. Le second serait le fait qu'il s'accompagne d'une réflexion qui permet de le convertir en idéologie d'une société: la « courtoisie ». L'amour courtois s'apprend, dit Paz, et ce que nous désignons par le terme d'« amour » est la forme prise par cette réflexion en Occident, quoiqu'on en trouve des traits comparables dans d'autres civilisations²⁰. L'essayiste mexicain synthétise la lecture ouverte par Gaston Paris en reconnaissant une spécificité médiévale dans la codification de l'amour. Si l'amour n'est certes pas l'exclusivité de l'Occident troubadouresque, il définit en ce lieu et à cette époque une véritable « idéologie », une éthique et un art de vivre.

210

Ainsi donc l'« amour courtois », non désigné ainsi par les auteurs médiévaux, aurait vocation, d'après les critiques, à devenir modèle alors même que seule une catégorie sociale, dominante, en aurait forgé l'image, la notion et les modalités à travers ses poètes. On sait que la *vilainie* (la catégorie des « vilains ») s'oppose diamétralement à la *courtoisie*, reléguant ceux qui n'appartiennent pas à l'élite guerrière dans un en-dehors de l'amour, autrement dit, à l'extérieur de ce qui est donné comme un progrès humain de civilisation rompant avec la sauvagerie et la nature brute. L'amour n'existe pas pour tout le monde. En cela, il est bien *courtois*, et son lieu d'actualisation ne saurait se situer ailleurs qu'au sein de la « cour ». Le sentiment, et surtout l'éducation du désir sexuel, la capacité à attendre son assouvissement, sont en effet au cœur de cette conception de l'amour illustrée par le personnage de Lancelot, pour qui fut créée l'expression. Cependant, alors que le meilleur chevalier du monde devient dans les récits qui narrent son histoire l'amant effectif de la plus haute dame, l'amant qui parle dans le poème semble rester dans une éternelle attente de sa « joie ». La forme continue à imposer des clivages et la *fin'amor*, à se distinguer de la représentation romanesque.

Or, s'il est des hommes (et des femmes) pour qui l'état de désir ne saurait se résoudre dans une union effective avec son objet, ce sont les religieux et les mystiques. Ces dernières années, le rapprochement a été fait (à nouveaux frais) entre le discours érotique profane et le discours théologique. Si l'amour « courtois » se définit comme un désir inassouvi, comme une quête et une requête toujours reprises sans que l'on parvienne à un accomplissement et à un apaisement, il peut être retraduit dans les termes mêmes d'absence et de présence par lesquels le mystique parle de son amour de Dieu et de la relation *amoureuse* qu'il/elle entretient avec Lui. Combinant lecture des théologiens – Bernard de Clairvaux, Guillaume d'Auxerre, Richard de Saint-Victor... – et

20 Octavio Paz, *La Flamme double. Amour et érotisme*, trad. Claude Esteban, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1994, cit. p. 36.

psychanalyse lacanienne, Charles Baladier, dans *Érôs au Moyen Âge*²¹, place au centre de son propos la *delectatio morosa* qui, dans son suspens même, est plaisir de savourer la représentation imaginaire d'un acte toujours différé. Le plaisir naît de l'impossibilité où l'amant se trouve d'accomplir ce vers quoi il aspire et de l'action d'exprimer, – de dire –, cette tension irrésolue. On peut voir là l'un des nœuds de la reconduction à l'infini du scénario et des motifs de la chanson lyrique médiévale. Mais Baladier croit retrouver là le plaisir « dans le fantasme » au sens de Lacan, lequel marquerait toute la culture courtoise. Pour lui, « c'est avec l'avènement de cette idée du plaisir à désirer que le Moyen Âge innove dans l'histoire occidentale des conceptions de l'amour ». Or, s'il précise que les troubadours et les théologiens se séparent sur l'utilisation à faire de ce désir-plaisir : « On voit se rencontrer les théologiens et les troubadours sur cette idée que le désir est d'emblée prise de plaisir, les premiers pour dénoncer et mesurer la culpabilité qui découlerait d'une telle imbrication, les seconds pour y fonder l'art de cultiver sur le mode lyrique l'originale jouissance propre à leur expérience amoureuse », on ne sait pas si le critique croit en une pratique réelle, le fameux « *assag* » des troubadours, qui fit couler beaucoup d'encre chez les spécialistes de cette lyrique : « Les techniques dont il s'agit dans l'amour courtois sont des techniques de la retenue, de la suspension, de l'amour *interruptus* »²². Ce qui peut apparaître comme un changement d'outil épistémologique (la psychanalyse) ne transforme pas les difficultés de départ : de quoi parle-t-on exactement quand on se mêle d'« amour courtois » ?

Le philosophe italien Giorgio Agamben, quoique analysant aussi le caractère fantasmatique de la représentation médiévale, *courtoise*, de l'amour, apporte des arguments plus historiques à cette conception. Dans *Stanze*, il rapproche discours médical et théories psychiques et noétiques médiévales, et il met en relation la représentation narcissique et mélancolique de l'amant lyrique avec l'*acédie* monacale et la théorie des humeurs d'une part, avec les théories de la vision (flux de l'objet à l'œil et reflet par l'élément aqueux de l'œil-miroir) et la doctrine pneumatique du souffle d'autre part, l'ensemble conduisant à une conception et à une représentation de l'amour-maladie proprement médiévale malgré ses échos ovidiens. Les deux positions qui se distinguent alors sont celle du médecin qui cherche à guérir celui qui se trouve pris dans une contemplation fantasmatique mortifère, et celle du poète qui maintient l'amour qu'il chante à l'intérieur de ses bornes fantasmatiques et donc en pleine conscience, en jouant

21 Charles Baladier, *Érôs au Moyen Âge. Amour, désir et délectation morose*, Paris, Cerf, 1999, cit. p. 11 ; not. le chap. v. Ces thèses sont reprises dans *Aventure et discours dans l'amour courtois*, Paris, Hermann, 2010. On notera, dans un ouvrage qui est destiné à un plus large lectorat, l'apparition de l'expression « l'amour courtois ».

22 Charles Baladier, *Aventures et discours dans l'amour courtois*, op. cit., cit. p. 11-12.

des conceptions savantes autant que théologiques. Nous ignorons cependant de quoi était faite la culture des troubadours et des trouvères. On peut supposer que les données de cette médecine et de cette théologie constituaient une *épistémè* qu'ils combinaient avec leur connaissance de la musique et des autres *canços*, connaissance empirique et poétique qui constituait le fond de leur *art*.

Fait retour dans ces analyses de « l'amour courtois » la question récurrente de définir l'objet dont on parle : d'expériences vécues, d'une leçon proposée au cercle de la noblesse guerrière, pour adoucir ses mœurs à la faveur d'une émotion esthétique, d'expériences poétiques formelles ?

RETOUR AU POINT DE DÉPART : LA PAROLE POÉTIQUE

Dans *Le Langage et la mort*, Giorgio Agamben définit cette fois « *Amors* » (le terme en langue d'oc) comme la métaphore de la mise en œuvre de la parole poétique contre le « vécu » :

212

Amors est le nom que les troubadours donnent à l'expérience de l'avènement de la parole poétique et l'amour est ainsi pour eux la *razo de trobar* par excellence. On ne peut toutefois comprendre le sens de ce que les poètes appellent amour, tant que l'on s'obstine à entendre ce terme, selon un malentendu séculaire, sur le plan du vécu : il ne s'agit pas ici pour les troubadours d'événements psychologiques ou biographiques, que l'on s'efforcerait ensuite d'exprimer en mots, mais, plutôt, d'une tentative de vivre l'avènement du langage comme une expérience amoureuse et poétique fondamentale²³.

« Amour » est la raison d'être et le sens unique du *trobar*, de l'acte poétique, et plus essentiellement encore désigne le surgissement de la parole sur le silence, la faculté et la décision de se mettre à *dire*. Le philosophe italien fait référence à la célèbre *canço* du « Dreit nien » de Guillaume IX. Or, cet « avènement » sur le silence et le « rien » est en lui-même une dynamique, un mouvement que les troubadours nomment *amour*. On ne parle plus alors d'« amour courtois », car l'emploi du seul vocable *amour* produit une généralisation du propos à la fois par l'abandon de la connotation sociologique que l'expression draine²⁴ et, corollairement, celui d'une expérience vécue et par le déplacement de l'attention vers l'acte de parole en tant qu'énonciation et profération.

23 Giorgio Agamben, *Le Langage et la mort. Un séminaire sur le lieu de la négativité* [1982], trad. Marilène Raiola, Paris, C. Bourgois, 1991, p. 123.

24 « L'hypothèse sociologique, qui voit dans l'amour courtois un phénomène essentiellement social, a si lourdement pesé sur l'étude des origines de la poésie amoureuse que, sauf exception, l'on a omis d'analyser ses éléments et sa structure tels qu'ils apparaissent dans les textes eux-mêmes » (*id.*, *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale* [1977], trad. Yves Hersant, Paris, C. Bourgois, 1981, p. 178).

Ainsi Robert Guiette, dès 1949, parlait-il de « chanson courtoise » et non d'amour courtois. Celle-ci devient, chez le critique belge, acte en soi et non énonciation de quelque histoire. Dans l'article fondamental qu'il consacre à la poésie formelle des trouvères, Guiette soutient que le public (exclusivement « courtois » ?) ne s'intéressait pas au sens de ce qui était dit, aux aspects anecdotiques des scénarios lyriques répétitifs, mais à la forme particulière que prenait chaque poème :

L'auditeur d'une chanson courtoise suivait tout le progrès d'un organisme vivant qui se développe, s'ordonne et se crée, son but même étant cette création ; un problème de forme se résout sous ses yeux ; une architecture s'édifie dans le temps ; un mouvement se poursuit jusqu'à son repos ; une mélodie, une chanson naît, vit et expire. Chez le poète, cela suppose l'instinct et la science formels. [...] Le public d'alors ne se soucie vraisemblablement de l'amant-martyr et de la dame-sans-mercy que lorsque l'œuvre qui les évoque réussit à organiser les éléments du problème en une forme où tout vit²⁵.

C'est la perfection poétique – l'essai toujours recommencé pour atteindre cette perfection – qui portait chaque pièce lyrique vers un universel, en rapport avec l'expérience globale et présente en chacun de la vie :

Dans ce tout vivant, la plainte de l'amant martyr ou sa joie acquerront un relief que l'argument idéologique ne permettait pas de soupçonner et auquel ne pourraient que nuire les petits incidents réels de l'aventure amoureuse²⁶.

Ce qui serait goûté par le public médiéval, selon Guiette, c'est le pouvoir donné au langage de devenir *authentique* à la faveur de son abstraction formelle même, et de rencontrer par une expérience esthétique un écho profond, *amoureux*, chez l'auditeur :

Le poète donne au langage le pouvoir de se transformer en puissance de rénovation : le lieu commun grâce à la forme acquiert un accent unique. L'amour que le poète se plaît à chanter, revêt une particulière authenticité à laquelle l'auditeur ne saurait rester indifférent : le jeu grâce auquel cet amour s'exprime, le fait valoir en tant que sentiment et vie, faute de quoi il n'y aurait qu'exercice d'école²⁷.

Le désir amoureux que les trouvères ne cessent de répéter devient l'image, sinon le simple nom, de l'énonciation d'une parole lyrique, dans l'abstraction de toute

25 Robert Guiette, *D'une poésie formelle en France au Moyen Âge* [1949], Paris, G. Nizet, 1972, p. 40-41.

26 *Ibid.*, p. 41.

27 *Ibid.*, p. 56.

forme de sexualité et de sociabilité. On abandonne alors l'adjectif « courtois » qui ne sert plus qu'à désigner, éventuellement, une marque registrale.

Demeure seule l'idée de dynamique, d'élan *vers*, portée par le terme d'amour et plus largement par la métaphorisation érotique qu'il appelle, plus exactement, élan et obstacle tels que nous invite à les penser ensemble le scénario de cette lyrique. Dans une traduction plus abstraite encore de celui-ci, Paul Zumthor voit dans « l'obstacle érotique » (au cœur de toutes les interprétations sociologiques ou psychanalytiques) sur lequel se brise le chant du trouvère la lutte sourde entre la voix et le langage, leur impossible union, c'est-à-dire leur impossible fusion et identification :

Le mouvement de la *canso* procède d'une perception à la fois aiguë et obscure d'une sorte d'inconnue, promesse sinon menace, cachée, inscrite dans notre destin : un « quelque chose » intervient entre la voix et le langage, un obstacle interdit leur identification et fait que leur association même ne va pas de soi. Cette perception, le discours de la chanson le narrativise, au moins virtuellement et de façon latente : de là, ce motif de « l'obstacle érotique » cent fois et sous des appellations diverses désigné par les spécialistes comme la clé thématique de cette poésie. Mais la cause motrice véritable de la *canso*, dès sa genèse, c'est l'attrait à la fois et l'effroi de cette déhiscence, de cette hétérogénéité en nous que manifeste le son de la voix²⁸.

214

CONCLUSION : « L'AMOUR COURTOIS », UN FANTASME CRITIQUE ?

Au terme de cette rapide enquête historiographique, « l'amour courtois » apparaît comme une notion critique féconde ; elle a traversé et traverse encore toutes les grilles et les outils de lecture, tous les champs épistémologiques. Sa faiblesse serait d'être liée, par ses termes mêmes, à une représentation socioculturelle, celle de la courtoisie, c'est-à-dire d'un ensemble de règles de conduite rattaché à un groupe social, celui de l'aristocratie féodale. Les plus anciens médiévistes, dont Jean Frappier, avaient souligné ce problème et cette difficulté. Ce lien cependant est tout à fait juste puisque les productions littéraires « courtoises » ont été composées précisément pour ce cercle ; mais si les normes de l'amour dit « courtois » se retrouvent jusqu'à la fin de la période médiévale littéraire²⁹, elles ne rendent pas compte de toutes les représentations

²⁸ Paul Zumthor, *La Lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, PUF, 1984, p. 33.

²⁹ Les poètes des ^{xiv}e et ^{xv}e siècles porteront un regard critique et ironique sur ce qui se ressent, malgré son caractère fictionnel, comme un code : ainsi le cycle de la *Belle Dame sans mercy* à partir de l'œuvre d'Alain Chartier. Celui-ci cependant consiste en un échange de textes au sein d'une représentation qui demeure poétique.

médiévales de l'amour, en particulier de celle, capitale, portée par le mythe de Tristan, pourtant actualisé également dans un milieu de cour³⁰. Or, on rencontre souvent l'utilisation peu rigoureuse et expansive d'une expression que l'on considère, au vu de son succès et, pour ainsi dire, de sa commodité, comme définitoire de la conception médiévale de l'amour. Ayant le mérite de cerner une spécificité qui ne recouvre ni l'art d'aimer ovidien, ni la galanterie, ni le sentimentalisme ou la passion irréprouvable, « l'amour courtois » est devenu comme l'épine dorsale de la littérature des XII^e et XIII^e siècles, dont les registres se distribuent autour de l'axe qu'elle constitue.

Mais revient une question, qui se pose depuis le début : quelle valeur d'authenticité (au sens moderne du terme), quelle valeur de référence du côté d'une expérience de vie accorder à ce qui ne se déclare que dans des récits et des poèmes ? Une réponse nuancée s'impose. Carrefour de conceptions théologiques et savantes et de modèles lyriques dont l'origine se perd, « l'amour courtois », identifiable en tant que phénomène poétique et romanesque, s'il n'a pas de référence dans la réalité, participe d'une représentation de l'homme et des rapports entre les sexes qui, si idéale soit-elle, interpelle, peut-on supposer, auditeurs et lecteurs ; et comme toute littérature, au sens où l'entend Jauss³¹, cette représentation influence la réalité sociale pour la polir, la policer, en dessinant de chant en chant, de lecture en lecture, un code amoureux qui, quoique profane, rejoint par-delà sa prise en compte ambiguë de la sensualité une éthique proche de celle enseignée par l'Église.

Mais la littérature apporte par définition moins de réponses que de questions, et le modèle idéalisé ne se dit qu'au sein de ce qui le contredit et le combat³². Le problème de « l'amour courtois » réside, en effet, dans sa normativité entée sur la répétition au cœur de la « poésie formelle » des troubadours. Normativité qui fait partie de sa définition par Gaston Paris, et qui attirait les foudres de Joseph Bédier ! Or, dans sa concision, l'expression fixe une réalisation par définition mouvante, problématique, tenue en échec par les œuvres qui s'écrivent *avec* autant que *contre* cette normativité. On n'a cessé de classer les récits en vrai et faux amour courtois !

La *fin'amor*, formule forgée par les troubadours et non par les critiques modernes, rencontre une mouvance semblable. Plus exactement, elle affronte l'impossibilité de fixer une définition, d'assurer des clivages entre le bon et le

30 L'évocation des représentations de l'amour dans une littérature précisément non courtoise (malgré les effets multiples de parodie) demeure en dehors de notre sujet.

31 « [L]a fonction de l'œuvre d'art n'est pas seulement de *représenter* le réel mais aussi de le *créer* [...]. L'histoire de la littérature [...] manifeste [...] cette fonction spécifique de *création sociale* que la littérature a assumée » (Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 33, p. 80).

32 Pensons à la partie « Gauvain » du *Conte du Graal*, pour évoquer un classique.

mauvais amour, le vrai et le faux, le courtois et le discourtois au point d'en faire la matière de certains de ses chants. Dans les chansons, le *fin'amans* se mesure aux faux amants : les *losangiers*, par rapport auxquels il se définit. Il ne se présente qu'au cœur d'une double négativité : face au mutisme qui le saisit et à la non-reconnaissance de la dame, face aux beaux parleurs qu'il déclare n'être que des menteurs. Il n'y a pas de « suspens » de l'accomplissement érotique, car, au sens strict de ce qui nous est dit, celui-ci n'existe pas, et il n'est peut-être pas l'enjeu de la chanson. Pourtant, le lecteur suit la fiction suggestive d'un amour entièrement construit par le *je* lyrique ; et il édifie à son tour une suite possible, un débouché rêvé. Chrétien de Troyes a su mettre ce processus en abyme de façon remarquable dans le *Chevalier de la Charrette*. Le lieu, en effet, où se vit l'amour, s'il n'est pas le lieu du poème, est à peine celui du roman : Lancelot ne possède sa dame que dans l'autre espace du royaume de Gorre, dont Chrétien de Troyes ne sut pas, ou ne voulut pas, le faire revenir. L'amour courtois, l'amour parfait des troubadours, n'existe pas sinon dans un horizon fantasmé, un possible lointain, virtuel.

Les effets de lecture, dont participe l'interprétation savante, se mesurent donc aux jeux, pervers et trompeurs, des textes. L'éloignement dans le temps accroît à la fois la myopie et la vision globale des lecteurs modernes. Mais le classement, la volonté d'expliquer et de désigner, restent en eux-mêmes productifs, car seuls propres à nous permettre de lire encore les récits et les poèmes anciens « dans une élucidation de nous-mêmes et pour nous-mêmes » :

[P]arlerions-nous d'amour, aimerions-nous aujourd'hui comme nous le faisons, sans les troubadours et Chrétien de Troyes ? Que courtoisie et hommage soient devenus des clichés, c'est une autre affaire, la nôtre ; et le retour aux textes sera eau de jouvence³³.

33 Pierre-Yves Badel, « Pourquoi une poétique médiévale ? », *Poétique*, 18, 1974, p. 263.

JAUFRÉ RUDEL ET L'AMOR DE LONH, DE DIEZ À AUJOURD'HUI

Walter Meliga
Université de Turin

Les poèmes de l'*amor de lonh* (« amour de loin ») de Jaufré Rudel représentent certainement un sujet très suggestif, mais aussi un cas presque unique pour les études sur la poésie troubadouresque et sa conception de l'amour – cette forme particulière d'« amour courtois » que les troubadours appelaient *fin'amor* (« amour parfait, raffiné »). En fait, il s'agit pour nous d'une expérience critique riche et complexe, qui dure depuis deux siècles environ et dont la portée heuristique peut être étendue, bien au-delà de Jaufré, à l'ensemble de la poésie troubadouresque et même, dans une certaine mesure, à la lyrique médiévale toute entière.

Il est en effet très intéressant de suivre les principales approches interprétatives à l'égard de l'*amor de lonh* du début du XIX^e siècle – donc depuis la fondation « scientifique » de la philologie romane – à peu près jusqu'à nos jours. Ce procédé nous permettra également de réfléchir sur les formes et sur les buts de la lyrique en langue d'oc, et même plus généralement médiévale, notamment celle de l'époque que Paul Zumthor a appelée « romane¹ », ainsi que sur notre vision de cette poésie.

Avec Jaufré, seigneur de Blaye et poète de la deuxième génération des troubadours, mort probablement pendant la deuxième croisade, nous sommes au début de la tradition lyrique occitane, et les érudits ont toujours souligné le rôle que son petit chansonnier a joué dans la formation de l'idéologie troubadouresque, même s'il faudrait maintenant, après tant de recherches, vérifier et peut-être réviser cette *communis opinio*. Le thème de l'« amour de loin », ou bien de l'« amour de terre lointaine » (*amors de terra lonhdana*), est central dans deux poèmes de Jaufré Rudel : les chansons (ou les *vers*, selon

1 Ce travail reprend une grande partie des matériaux déjà présentés dans « Brève récapitulation de l'*amor de lonh* », *Cahiers de Carrefour Ventadour*, 19, « Jaufré Rudel. Prince, amant et poète », 2011, p. 172-185. Paul Zumthor, *Langues et techniques poétiques à l'époque romane (XI^e-XIII^e siècle)*, Paris, Klincksieck, 1963.

la dénomination de son époque) *BdT* 262.2, *Lanquan li jorn son lonc en mai* et 262.5, *Quan lo rius de la fontana*².

Dans le cadre de cet article, je laisserai de côté la question de l'origine du thème (à savoir s'il s'agit d'une invention rudélienne ou non³) ainsi que celle des autres textes de Jaufré où l'on peut en trouver des reprises⁴. Pour cette brève réflexion d'histoire de la critique, il suffira de s'en tenir aux deux poèmes mentionnés, encore que, on le verra, c'est précisément en considérant l'ensemble de la production de Jaufré ainsi que sa position à l'intérieur du mouvement troubadouresque de son temps que nous pouvons arriver à des conclusions satisfaisantes.

Il est peut-être utile d'avoir à l'esprit le contenu des deux chansons, que je me permets de rappeler à travers de brèves paraphrases, en commençant par *Quan lo rius de la fontana*⁵.

218

Après un « début printanier » assez raffiné avec son ample comparaison entre le chant du rossignol et celui du *je* lyrique, l'« amour de terre lointaine » (*amors de terra lonhdana*) et la douleur qu'il provoque au sujet donnent le ton au reste du poème (I, v. 1-7). La maladie de cet amour ne peut être guérie par aucun remède, sinon à son appel, par l'attrait d'un amour doux en verger ou sous tenture avec une compagne désirée (II, v. 8-14). Le sujet ne s'étonne pas de brûler pour une femme si belle et noble, qui nourrit de manne celui qui gagne quelque peu son amour (III, v. 15-21). Son cœur ne cesse de désirer ce qu'il aime, bien qu'il croie que sa volonté l'induisse en erreur si la convoitise lui enlève l'objet de son amour, puisque la douleur plus poignante qu'une épine guérit par la joie; aussi, il ne veut pas qu'on le plaigne (IV, v. 22-28). L'ensemble s'achève avec l'envoi (V, v. 29-35).

2 Le sigle et les références renvoient à Alfred Pillet et Henry Carstens, *Bibliographie der Troubadours*, Halle a. S., Niemeyer, 1933. Les éditions critiques de Jaufré auxquelles nous nous référons sont celles de Giorgio Chiarini (*Il canzoniere di Jaufrè Rudel*, L'Aquila, Japadre, 1985, pièces n° III et IV) et d'Alfred Jeanroy (*Les Chansons de Jaufrè Rudel* [1915], Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 2^e éd., 1924, pièces n° II et V).

3 Lotte Zade, *Der Troubadour Jaufrè Rudel und das Motiv der Fernliebe in der Weltliteratur*, Greifswald, Universität de Greifswald, 1919; Paolo Cherchi, « Notula sull'amore lontano di Jaufrè Rudel », *Cultura neolatina*, XXXII, 1972, p. 185-187; Luca Barbieri, « *Vida, amors, mortz*: Jaufrè Rudel tra copisti, lettori e interpreti », dans *Carmina semper et citharæ cordi. Études de philologie et de métrique offertes à Aldo Menichetti*, Genève, Slatkine, 2000, p. 55-70.

4 Bien que cela ne soit pas évident comme dans les deux poèmes que nous venons d'évoquer. Il s'agit des pièces *BdT* 262.3, *No sap chantar qui so non di*, éd. Chiarini, n° I (éd. Jeanroy, n° VI), v. 25-30; *BdT* 262.4, *Pro ai del chan essenhadors*, éd. Chiarini, n° II (éd. Jeanroy, n° III), v. 17-18; *BdT* 262.6, *Quan lo rossignols el foillos*, éd. Chiarini, n° VIa, v. 8-11 et VIb (éd. Jeanroy, n° I), v. 22-25. Pour une liste un peu plus ample, voir Ulrich Mölk, *Trobar clus Trobar leu. Studien zur Dichtungstheorie der Trobadors*, München, Fink, 1968, p. 36-37.

5 Éd. Chiarini, n° III, p. 73-84 (éd. Jeanroy, n° II, p. 3-5).

Dans *Lanquan li jorn son lonc en mai*⁶, le thème de l'éloignement est manifesté par la structure même du poème, où le mot-refrain *lonh* revient tous les deuxième et quatrième vers de chaque strophe. Après un bref « début printanier » marqué par l'images d'oiseaux de loin, le *je* lyrique se souvient d'un amour de loin et ne se réjouit plus des chants et des fleurs du printemps (I, v. 1-7). Il n'aura jamais joie d'amour sinon de cet amour de loin, parce qu'il⁷ est le meilleur que l'on puisse trouver ; et son prix est tel que pour lui, il serait heureux d'être captif parmi les Sarrasins (II, v. 8-14). Il partira joyeux et triste après avoir vu l'amour de loin, mais il ne sait pas quand, parce que leurs pays sont très éloignés par de nombreux passages et de chemins, donc il ne peut rien prédire (III, v. 15-21). La joie lui apparaîtra quand il lui demandera le logement de loin et, s'il lui plaît, il logera auprès de lui, même s'il est de loin, et l'entretien sera charmant quand l'amoureux lointain sera assez proche pour jouir par une ruse courtoise (IV, v. 22-28). Il tient pour véritable le Seigneur, grâce à qui il verra l'amour de loin, mais pour un bien il a deux maux, car il est si loin : s'il pouvait aller là-bas en pèlerin de sorte que son bâton et son manteau fussent regardés par ses yeux ! (V, v. 29-35.) Dieu, qui fit tout ce qui va et vient et créa cet amour de loin, lui donne le pouvoir, car il en a la volonté, de le voir de ses yeux, dans un lieu si aisé que la chambre et le jardin lui semblent un palais (VI, v. 36-42). Il dit vrai, celui qui l'appelle avide et désireux d'amour de loin, car aucune joie ne lui plaît autant que celle de cet amour, mais ce qu'il veut lui est refusé parce que son parrain le prédestina à aimer sans être aimé (VII, v. 43-49). Et cette fois, c'est la *Tornada* qui clôt le poème (VIII, v. 50-52).

Les premières approches, de Friedrich Diez en 1829⁸ jusqu'à la fin du XIX^e siècle et encore dans les années 1950, constituent ce que Leo Spitzer a appelé l'« école "biographique" »⁹, laquelle vise à établir l'identité de la dame destinataire des chansons de Jaufré, reconnue comme la comtesse de Tripoli dont parle l'ancienne biographie (*vida*) du troubadour – d'où découlent les propositions d'identification avec la fille ou l'épouse du comte Raymond II († 1152) – ou bien comme Aliénor d'Aquitaine, ou encore comme une dame inconnue¹⁰. Ces analyses participaient d'une double suggestion : d'une part, le mythe déjà médiéval du seigneur-poète qui se fait croisé pour aller chercher la

6 Éd. Chiarini, n°IV, p. 85-99 (éd. Jeanroy, n°V, p. 12-15).

7 Et même « elle » : comme *amor* est féminin en langue d'oc, possibilité d'une équivalence amour/femme.

8 Friedrich Diez, *Leben und Werke der Troubadours. Ein Beitrag zur nähern Kenntnis des Mittelalters* [1829], Leipzig, Barth, 2e éd., 1883, p. 46-53.

9 Leo Spitzer, *L'Amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1944 ; repris dans *Romanische Literaturstudien 1936-1956*, Tübingen, Niemeyer, 1959, p. 363-417, not. p. 397-398.

10 Depuis Diez, on compte plusieurs interventions sur cette question : Albert Stimming (1873), Hermann Suchier (1875), Giosuè Carducci (1888), Vincenzo Crescini (1890), Ernesto Monaci

femme qu'il aime sans l'avoir jamais vue et qui arrive à mourir entre ses bras – un mythe consacré par la *vida* de Jaufré¹¹; et d'autre part, le romantisme de fond qui marquait les érudits de l'« école "biographique" » et qui, par une sorte de « préjugé psychologisant »¹², les conduisait à expliquer la poésie par les événements de la vie du poète.

L'auteur inconnu de la *vida* a certainement puisé dans les chansons de l'« amour de loin » (avec aussi *BdT* 262.6, *Quan lo rossignols el foillos*)¹³, mais le mythe de Jaufré devait être déjà actif, sans doute grâce à l'œuvre des jongleurs, comme le dira ensuite Gaston Paris¹⁴. Ce mythe est aussi responsable de la fusion du thème de l'« amour de loin » avec celui de l'« amour pour une femme jamais vue » ou bien de l'« amour par ouï-dire »¹⁵, présent lui aussi dans un autre *vers* de Jaufré¹⁶, mais qui en principe n'a rien à voir avec les poèmes de l'« amour de loin »¹⁷.

À la fin du XIX^e siècle, Gaston Paris (1893) fait justice des hypothèses fondées sur la *vida* et donne au mythe son propre rôle : il démontre le peu de vérité qu'on trouve dans ce texte « où tout ce qu'on peut vérifier est faux », et il réduit le joli « roman » de l'amour de Jaufré Rudel à l'œuvre des jongleurs¹⁸. Paris

(1893), Giulio Bertoni (1911), jusqu'aux reprises retardées de Salvatore Santangelo (1953) et Irénée Cluzel (1957).

11 *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles* [1964], éd. Jean Boutière et Alexander-Herman Schutz, Paris, A. G. Nizet, 2^e éd., 1973, n^o V.

12 Giorgio Chiarini, *Il canzoniere di Jaufre Rudel, op. cit.*, p. 27.

13 Maria Luisa Meneghetti, « Una *vida* pericolosa. La "mediazione" biografica e l'interpretazione della poesia di Jaufre Rudel », dans *Studi di filologia romanza e italiana offerti a Gianfranco Folena dagli allievi padovani*, Modena, Mucchi, 1980, p. 145-163, not. p. 151; Don A. Monson, « Jaufre Rudel et l'amour lointain : les origines d'une légende », *Romania*, 106, 1985, p. 36-56.

14 Dans un *partimen* sur le thème de la mort par amour entre Rofian et Izarn (*BdT* 425.1 = 255.1, probablement vers la moitié du XIII^e siècle), le premier affirme que Jaufré mourut *voluntos* pour sa dame pendant le *passage* (c'est-à-dire la traversée de la Méditerranée) et que c'est à cela qu'il doit sa bonne renommée.

15 Dans un *partimen* sur la part qui revient en amour aux yeux et au cœur entre Giraut (de Salaignac?) et Peironet (*BdT* 249.2 = 367.1, datation incertaine entre fin du XII^e et la moitié du XIII^e siècle), le premier parle de Jaufré amoureux d'une amie qu'il n'avait jamais vue.

16 Dans le poème *BdT* 262.3, *No sap chantar qui so non di* (éd. Chiarini, n^o I [éd. Jeanroy, n^o VI], v. 7-10 : « Nuils hom no-s meravill de mi / s'ieu am so que ja no-m veira, / que-l cor joi d'autr' amor non a / mas de cela qu'ieu anc non vi »). Le thème avait été déjà utilisé par Guillaume de Poitiers, d'une façon parodique, dans son poème *BdT* 183.7, *Farai un vers de dreit rien*.

17 En revanche, selon François Zufferey (« Nouvelle approche de l'amour de loin », *Cultura neolatina*, LXIX, 2010, p. 8-58, ici p. 43), les deux thèmes se mêlent justement dans le poème *lanqan li jorn son lonc en mai*. D'autre part Pierre Bec, dans « "Amour de loin" et "dame jamais vue" ». Pour une lecture plurielle de la chanson VI de Jaufré Rudel » (*Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Modena, Mucchi, 1989, p. 101-118) puis dans *Écrits sur les troubadours et la lyrique médiévale* (Caen, Paradigme, 1992, p. 265-282), conseille de tenir compte de la complexité de l'univers rudélien, où plusieurs thèmes ou topiques se rencontrent.

18 Gaston Paris, « Jaufre Rudel », *Revue historique*, LIII, 1893, p. 225-260, repris dans *Mélanges de littérature française*, Paris, Champion, 1912, p. 498-538, not. p. 528, 530, 532. Peu avant Paris, le savant allemand Edmund Stengel avait déjà avancé que l'histoire de l'amour de

travaille en vrai positiviste et son intervention reste encore aujourd'hui une lecture très utile, même du point de vue méthodologique, mais il laisse une sorte de vide interprétatif, que les approches qui suivront s'efforceront de combler. Évidemment, réduire les chansons de l'« amour de loin » à un « jeu d'imagination » (ce sont les propres mots de Paris) ne suffit pas pour en donner une explication¹⁹. Autrement dit, une fois détachés de la vie de son auteur, les poèmes de l'« amour de loin » deviennent bien plus énigmatiques.

Il faut ajouter dès maintenant deux points qui sont à prendre en compte pour tout ce qui suivra : premièrement, que la présence de la *vida* dans la critique rudélienne ne s'arrête pas avec l'intervention de Paris, mais continue à exercer son influence sur l'interprétation des poèmes de l'« amour de loin » ; deuxièmement, que la célébrité de ces poèmes a, à son tour, conditionné la compréhension du chansonnier entier de Jaufré et même celle de sa figure de poète²⁰.

Après Paris, le problème sera donc de rétablir un rapport avec l'histoire, en se tenant à l'écart de toute solution « biographique » mais sans se cantonner à des positions « neutres », comme la lecture plutôt descriptive et naïve d'Alfred Jeanroy²¹, ou les approches plus ou moins « réductrices » à l'égard des valeurs culturelles, quoique bien plus approfondies du point de vue critique, qu'ont été plus tard celles de Salvatore Battaglia, Moshé Lazar ou Leslie Topsfield²². Il s'agira plutôt d'examiner les données d'une « biographie culturelle », en considérant la position de Jaufré à l'intérieur du mouvement troubadouresque et même de la culture de son temps, et en donnant en revanche à la *vida* son propre rôle : celui d'un texte indépendant, qui résout en récit la densité métaphorique de l'écriture rudélienne, tout en proposant en même temps une première approche « critique » aux poèmes de l'« amour de loin ».

Jaufré n'était qu'un thème littéraire (*Li romans de Durmart le Galois. Altfranzösischen Rittergedicht*, éd. Edmund Stengel, Stuttgart, Laupp, 1873, p. 504-508) ; la même affirmation a été faite ensuite par Olin H. Moore (« Jaufré Rudel and the Lady of Dreams », *Publications of the Modern Language Association*, XXIX, 1914, p. 514-536).

- 19 Comme le remarquait déjà Carl Appel (dans Bernart von Ventadorn, *Seine Lieder*, éd. Carl Appel, Halle a. S., Niemeyer, 1915, p. LXVIII).
- 20 Maria Luisa Meneghetti, « Una *vida* pericolosa », art. cit., p. 148 ; François Zufferey, « Nouvelle approche de l'amour de loin », art. cit., p. 7.
- 21 Qui parle d'« amour idéal » (*Les Chansons de Jaufré Rudel*, éd. cit., p. VI) sinon de « sentiments très simples » (*La Poésie lyrique des troubadours*, Toulouse, Privat, 1934, t. II, p. 19), en détachant en plus les poèmes de l'« amour de loin » du reste du chansonnier de Jaufré.
- 22 Salvatore Battaglia, « Jaufré Rudel », dans *I primi trovatori*, Napoli, Libreria Scientifica, 1941, repris dans *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, Liguori, 1965, p. 241-262 ; Moshe Lazar, *Amour courtois et « fin'amors » dans la littérature du XI^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1964, p. 88-89, p. 93-95 ; Leslie Thomas Topsfield, *Troubadours and Love*, Cambridge, Cambridge University Press, 1975, p. 42-69. Une position également « réductrice » affecte la nouvelle interprétation de Zufferey, comme on va le voir ci-dessous.

La démarche historique reste, j'en suis convaincu, féconde, surtout à la lumière du caractère intrinsèquement dialogique de la poésie médiévale, ce qui comporte pour l'auteur des rapports assez précis avec un public donné – si petit qu'il puisse parfois être à l'époque « romane » –, ce public que les envois des poèmes nous laissent quelquefois entrevoir. Comme la suite des études littéraires médiévales le montre bien, il ne sera pas facile de rétablir ce rapport avec l'histoire après la rigueur positiviste. D'autre part, les théories « fortes » qui ont marqué ces études dans la seconde moitié du siècle dernier – la « critique formelle », la critique « sociologique », la « mouvance » des textes, l'« intertextualité » – n'ont pas donné la solution définitive que l'on espérait.

222

Une lignée interprétative, apparue peu de temps après l'intervention de Paris, est indiquée comme « allégorique ». L'allégorie, discours bien médiéval, semblait et semble encore une solution adéquate pour comprendre des textes comme ceux de l'« amour de loin », apparemment dépourvus des argumentations et des prises de position que nous trouvons chez les autres troubadours de la même époque. *L'amors de terra lonhdana* du poème *Quan lo rius de la fontana* devient ainsi, plutôt qu'un amour lointain, un « amour éloigné de la terre » (*erdenferne Liebe*) pour la Vierge Marie selon Carl Appel (1902)²³ tandis que, pour Grace Frank (1942), cette expression, prise par elle-même et sans tenir compte de la *vida*, ne peut que signifier « *the poet's love of a distant land* », c'est-à-dire la Terre sainte. Selon Frank, l'allégorie de la Terre sainte s'appliquerait aussi à *Lanquan li jorn son lonc en mai*, où il faudrait voir « le désir du poète pour une terre lointaine traduit et personnifié dans les termes d'une passion humaine »²⁴.

Nous pouvons nous attarder sur l'interprétation « allégorique » parce qu'elle a eu des suites jusqu'à nos jours, et parce que c'est à partir de la critique de la lecture de Frank que Leo Spitzer (1944) écrivit sa célèbre intervention sur Jaufré Rudel²⁵. Spitzer relève à juste titre le caractère mécanique de la lecture de Frank²⁶; à partir de cela, il se livre à son interprétation des poèmes de l'« amour de loin » avec les autres poèmes de Jaufré et finalement il établit le « sens » de la poésie des troubadours. Pour Spitzer, l'amour lointain de Jaufré n'est que « la manifestation

23 Carl Appel, « Wiederun zu Jaufre Rudel », *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen*, CVII, 1901, p. 338-349. Le travail n'est pas parmi les meilleurs du grand provençaliste allemand, qui n'insista plus sur la question (Bernart von Ventadorn, *Seine Lieder*, éd. cit., p. LXVIII).

24 Grace Frank, « The Distant Love of Jaufré Rudel », *Modern Language Notes*, LVII, 1942, p. 528-534, citation traduite par l'auteur. Il faut remarquer que dans l'expression de Jaufré la préposition *de* peut aussi noter l'origine ou la provenance, ce qui à soi seul rend incertaine l'interprétation de Frank (déjà Leo Spitzer, *L'Amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*, op. cit., p. 375).

25 Voir références *supra* (note 9).

26 Comme déjà Appel avant lui, Frank n'est pas à même d'expliquer les poèmes concernés dans leur intégralité : par exemple à propos de passages où les mots et les images s'adaptent mal à une signification religieuse, ou de strophes censées être apocryphes, pour la même raison.

la plus émouvante » de ce « paradoxe amoureux » qui est à la base de toute la poésie troubadouresque », à son tour fondé sur un « *a priori* chrétien » propre à la culture et à la société médiévales. L'analyse de Spitzer résulte d'une réflexion très poussée sur les aspects culturels médiévaux – en particulier philosophiques et théologiques²⁷ – qui touchent les poèmes de Jaufré, et pour cela elle acquiert un haut degré de vraisemblance. De plus, Spitzer reconstituait l'unité du chansonnier de Jaufré (tentative que seule l'« école "biographique" » avait pu faire, sur des bases bien sûr tout à fait différentes) et rattachait la poésie du seigneur de Blaye à celle des autres troubadours.

La lecture spitzerienne a représenté, et représente encore aujourd'hui, un tournant décisif pour notre interprétation de la poésie de Jaufré et des troubadours – je dirais même surtout de ces derniers plutôt que de notre poète, qui devient quelque peu évanescent à l'intérieur de la construction du « paradoxe amoureux ». En effet, Spitzer lit Jaufré à partir de « notre conscience de lecteurs modernes », comme le soulignait Zumthor, en se demandant si cette sorte de lecture nous livre l'œuvre de Jaufré telle qu'elle fut dans les intentions de son auteur et dans la mémoire de son premier public²⁸.

La question de Zumthor était très bien posée, mais il faut reconnaître que la lecture « formelle » qu'à son tour il a donné de *Lanquan li jorn son lonc en mai* (1967) est décevante²⁹. La « critique formelle » a son point de départ dans la distance qui nous sépare de la culture médiévale, et elle se porte sur le seul niveau qui semble résister au temps qui passe, c'est-à-dire la forme. Mais ce qui ressort de l'analyse de Zumthor n'est finalement qu'un inventaire des matériaux linguistiques et des procédés rhétoriques qui composent le poème de Jaufré, dont on reconstruit très bien les connexions textuelles, sans pour autant arriver à révéler la volonté poétique qui les ordonne ni surtout l'objet visé par l'auteur, au prix même d'une mécompréhension des caractères « romans » du poème³⁰.

Du point de vue historique, l'une des questions les plus importantes est le rapport de Jaufré avec la croisade, que Spitzer avait laissée de côté et qui au contraire marque l'intervention de Rita Lejeune (1959) sur *Lanquan li jorn*

27 Que Spitzer doit en partie à l'étude – très spéculative – de l'italien Mario Casella, « Poesia e storia. II. Jaufré Rudel », *Archivio storico italiano*, II, 1938, p. 154-199, repris dans *Saggi di letteratura provenzale e catalana*, Bari, Adriatica, 1967, p. 69-115.

28 Paul Zumthor, *Langues et techniques poétiques à l'époque romane*, op. cit., p. 207.

29 *Ibid.*, p. 205-217.

30 *Ibid.*, p. 217 : « Considérée dans sa tessiture, la chanson apparaît ainsi sous l'aspect d'une sorte de tapisserie maladroite, où l'œil distingue sans peine le tracé de chaque fil, et où [...] l'auteur n'a pratiqué aucun "fondu". D'où le caractère incertain et abstrait de l'image globale. Sans doute est-ce là un art encore primitif ». D'autre part, exercée surtout sur la lyrique en langue d'oïl, la « critique formelle » n'a pas eu beaucoup d'applications à la lyrique occitane, en particulier à propos des premières générations des troubadours, dont la production – bien plus complexe et ambitieuse du point de vue idéologique que celle de leurs confrères français – ne peut pas être facilement réduite aux formules rhétoriques de cette méthode.

son lonc en mai (dont la philologue belge donne également une étude critique et une nouvelle édition). Selon Lejeune, il s'agirait d'un poème d'amour et de croisade : cela est clairement visible à certains endroits – la captivité souhaitée chez les Sarrasins (v. 13-14) ; le voyage en pèlerin (v. 33), qui ne serait qu'un croisé – mais, avant tout, conforme à cet esprit chrétien que Spitzer avait bien mis en évidence, lequel en même temps s'accorde avec la mentalité de Jaufré, qui est précisément un contemporain de la deuxième croisade³¹.

Le rapport de Jaufré avec la croisade a été encore souligné par d'autres savants comme Jean-Charles Payen (1974)³² ou Roy Rosenstein (1990)³³. Il représente un aspect de cette présence de la *vida* dans la critique rudélienne, mais aussi une sérieuse tentative de reprendre le contact avec l'histoire après le refus de toute *biographic approach* avancé par Spitzer³⁴. Ce rapport avec la croisade paraît entrer en cohérence avec une autre chanson de Jaufré, *Quan lo rossinhols el foillos*, qui n'appartient pas au « cycle » de l'« amour de loin » et a été interprétée comme une sorte de poème de renoncement à l'amour de la part du *je* lyrique pour se rendre comme croisé en Terre sainte. À partir de là, on comprend donc bien la nécessité d'une interprétation d'ensemble du chansonnier de Jaufré, mais aussi celle d'une critique très attentive à tous les niveaux, surtout si nous pensons qu'il est possible (et même probable, à mon avis) que la strophe où Jaufré révèle son intention de partir pour la croisade, dans *Quan lo rossinhols el foillos*, soit apocryphe³⁵.

L'intervention de Lejeune a été importante aussi dans la mesure où elle a repris la question des rapports de Jaufré avec Guillaume de Poitiers, le prétendu « premier » troubadour. Nous touchons ici à la problématique de l'intertextualité, désormais bien connue à l'intérieur des études sur la lyrique

31 Rita Lejeune, « La chanson de l'« amour de loin » de Jaufré Rudel », dans *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, Modena, Società tipografica editrice modenese, 1959, t. I, p. 403-442, repris dans *Littérature et société occitane au Moyen Âge*, Liège, Marche romane, 1979, p. 185-221.

32 Jean-Charles Payen, « *Peregris* : de l'*amor de lonh* au congé courtois. Notes sur l'espace et le temps de la chanson de croisade », *Cahiers de civilisation médiévale*, 67, 1974, p. 247-255 (sur *Lanquan li jorn son lonc en mai*).

33 Roy Rosenstein, « New Perspectives on Distant Love: Jaufré Rudel, Uc Bru, and Sarrazina », *Modern Philology*, 87, 1990/3, p. 225-238 (sur *Quan lo rius de la fontana*).

34 « Le lecteur moderne ne doit pas se laisser distraire par une *biographic approach* que le Moyen Âge n'a pas connue – la véritable histoire des idées et de sentiments de cette époque ne gagne rien à ces superfétations d'histoire extérieure » (Leo Spitzer, *L'Amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*, *op. cit.*, p. 412).

35 Éd. Chiarini, n°VI, v. 36-42 (éd. Jeanroy, n°I, v. 36-42). La strophe, la dernière du poème, est transmise seulement par une partie de la tradition : Chiarini pense à deux rédactions d'auteur (p. 119-120), ce qui est en principe possible mais qui évidemment n'est pas facile à démontrer (voir D'Arco Silvio Avalle, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, éd. Lino Leonardi, Torino, Einaudi, 1993, p. 43-50) ; Jeanroy n'en dit rien.

médiévale depuis le livre de Jörn Gruber³⁶, mais, en ce qui concerne Jaufré, déjà signalée plusieurs fois, depuis Spitzer et même auparavant. Du point de vue biographique, la présence de Guillaume dans la vie de notre troubadour est bien possible, si nous pensons que le premier était seigneur des vicomtes de Blaye en tant que duc d'Aquitaine. Pour Lejeune – et pour ceux qui la suivront dans cette démarche – l'influence littéraire de Guillaume se révèle dans les reprises que Jaufré fait des poèmes de son devancier, jusqu'au « petit centon » tiré de ce dernier que Lejeune pense découvrir dans les vers finaux de la dernière strophe de *Lanquan li jorn son lonc en mai*³⁷.

La question des rapports entre Guillaume de Poitiers et Jaufré doit cependant être élargie aux débuts de la tradition troubadouresque tout entière, et donc aux rapports qui intéressent même les autres troubadours autour d'eux. Du point de vue ethnographique René Nelli intervenait dans sa célèbre *Érotique des troubadours* (1963) : pour Nelli, Jaufré serait l'un des champions de la *fin'amors*, de l'amour courtois pur et raffiné, avec Marcabru et les autres poètes de la deuxième génération, et contre l'idéologie et la pratique de l'« amour chevaleresque », dépourvu de toute soumission à la dame et adressé à la satisfaction charnelle, propre à Guillaume de Poitiers³⁸. Dans cette perspective, le thème de l'« amour de loin » ne serait qu'une formulation extrême d'une position idéologique assez généralisée parmi ces poètes, à l'intérieur d'un débat qui n'est pas seulement littéraire et qui concerne la construction de la société courtoise.

Les poèmes de Jaufré ont même été examinés par les représentants de l'approche « sociologique » appliquée à la poésie des troubadours. Selon cette théorie, la structure psychologique de la *fin'amors* serait déterminée par la situation socio-économique de la basse noblesse et des chevaliers sans fief par rapport à la haute aristocratie, ce qui aurait conduit à la formation d'une idéologie fondée sur l'amour comme sublimation du désir d'une dame de condition élevée et par cela inaccessible ; cette idéologie, valable pour tous les *bellatores*, aurait agi comme instrument d'ordre social à l'intérieur de la classe nobiliaire³⁹. Dans cette perspective, la position de Jaufré Rudel n'est pas facile à expliquer (ainsi que celle du « premier » troubadour), puisqu'on ne peut pas le situer dans le groupe des chevaliers sans fief. Une solution à cette impasse a été proposée par le fondateur de la théorie « sociologique », Erich Koehler (1978), précisément

36 Jörn Gruber, *Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer, 1983 (qui ne traite pas de nos poèmes).

37 Rita Lejeune, « La chanson de l'«amour de loin» de Jaufré Rudel », art. cit., p. 214.

38 René Nelli, *L'Érotique des troubadours*, Toulouse, Privat, 1963, p. 105-157.

39 À partir de Erich Koehler, « Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours », *Cahiers de civilisation médiévale*, 25, 1964, p. 287-351.

à travers la relation Guillaume de Poitiers/Jaufré : selon Koehler, l'« amour de loin » et donc le classement de notre troubadour parmi les poètes de la basse noblesse serait la transfiguration poétique d'une condition réelle, vécue par lui-même, quand le duc d'Aquitaine, dans le cadre de luttes féodales dans la région, avait enlevé au père de Jaufré le château de famille, qui ne sera rendu aux seigneurs de Blaye (peut-être au même Jaufré) qu'au temps du fils et successeur de Guillaume de Poitiers⁴⁰.

Il faut dire que la proposition de Koehler est assez fragile et se ressent d'un certain déterminisme⁴¹, qui reprend sous une forme différente l'ancienne approche « biographique ». Mais selon son élève Ulrich Mölk (1968), ce serait justement la distance géographique entre la dame et son soupirant qui remplacerait la distance sociale et qui marquerait les poèmes de l'« amour de loin » comme les autres du chansonnier de Jaufré⁴².

226

La question des rapports entre Jaufré et Guillaume de Poitiers et celle de la position du premier à l'intérieur de la jeune tradition troubadouresque restent très actuelles. Bien que récente, il s'agit en effet d'une tradition déjà marquée par des figures extraordinaires – du point de vue artistique et idéologique – de poètes mais sur lesquels nous avons très peu d'informations en dehors de leurs poèmes : qu'on pense aux « jongleurs » Cercamon et Marcabru ou au troubadour-peintre Bernart Marti, pour ne pas parler du fantôme Eble de Ventadour, vassal de Guillaume de Poitiers et noble lui aussi.

Force est de reconnaître la difficulté de progresser dans l'analyse des positions des deux premières générations des troubadours, mais c'est sans doute de là, et sans doute aussi d'une lecture et relecture de la littérature latine contemporaine, qu'on pourra tirer peut-être d'autres propositions interprétatives. Pour Corrado Bologna et Andrea Fassò (1991) l'éloignement de l'amour, où Jaufré identifie son propre rôle dans la tradition, ne serait en effet qu'une forme de réaction à la position précédemment exprimée par Guillaume de Poitiers, à l'intérieur du débat sur la nature paradoxale de l'amour courtois (voilà encore la leçon de Spitzer), lequel se serait déroulé, dans un cadre d'intertextualité très répandue, justement à l'époque de Jaufré⁴³.

D'un autre côté, Jaufré serait une sorte de « poète-clerc » qui propose une vision spirituelle de l'amour, bien avant la codification de l'amour courtois, dont il sera question plutôt pour les générations qui viendront après lui. Selon

40 Erich Koehler, « *Amor de lonh, oder: Der „Prinz“ ohne Burg* », dans *Orbis Medievalis. Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Reto Radulfo Bezzola*, Bern, Francke, 1978, p. 219-234.

41 Lucia Lazzerini, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena, Mucchi, 2001, p. 60.

42 Ulrich Mölk, *Trobar clus, Trobar leu*, op. cit., p. 35-37.

43 Corrado Bologna et Andrea Fassò, *Da Poitiers a Blaia: prima giornata del pellegrinaggio d'amore*, Messina, Sicania, 1991.

Lucia Lazzerini (1993) cette conception se révélerait à partir des échos de la Bible (en particulier du Livre de la Sagesse) et de la littérature mystique contemporaine qu'on peut déceler dans les vers de Jaufré, mais qui concernent aussi d'autres poètes parmi les premiers troubadours, jusqu'à Guillaume de Poitiers, tous censés travailler à une sorte de réélaboration en langue vulgaire des discours de la tradition mystique chrétienne⁴⁴. Lazzerini se range donc dans la lignée « allégorique », avec toutefois bien plus de fondement que Frank et son continuateur Yves Lefèvre⁴⁵, par l'attention portée aux données textuelles des poèmes de Jaufré ainsi qu'à leurs rapports avec la littérature religieuse. La question reste néanmoins ouverte, parce qu'on peut interpréter ces rapports comme traduction lyrique d'une pensée religieuse – où le désir est celui de la *sapientia* divine et du martyr en croisade – ou bien comme détournement de cette pensée en direction profane – voire courtoise – à l'intérieur d'une opération rhétorique visant l'élaboration « d'un discours amoureux "épuré"⁴⁶ ».

Finalement, et dans une direction tout à fait contraire, la dernière intervention de François Zufferey (2009) sur *Lanquan li jorn son lonc en mai* (accompagnée d'une nouvelle édition critique très soignée du poème) se propose de renoncer à toute « lecture historicisante », dans le sens de la *vida* mais aussi de l'idée de croisade. Zufferey établit que le thème du poème est bien l'amour pour une dame lointaine et jamais vue, auprès de laquelle le *je* lyrique voudrait se rendre comme pauvre pèlerin ; le voyage qu'il envisage n'est pas une croisade en Orient, mais plutôt un pèlerinage vers l'Espagne d'où viendraient les *auzelhs de lonh* (v. 2). Il s'agirait d'un poème appartenant à la première période de l'activité de Jaufré, marquée par le thème de l'impossibilité de l'amour (et où il faut ranger aussi *Quan lo rius de la fontana*), laquelle serait suivie d'une seconde période, où le sujet s'adonne à l'amour divin et à la croisade⁴⁷. En renonçant à l'histoire, Zufferey se situe d'une certaine façon dans le sillage de Spitzer et croit à la valeur autonome de la poésie et de ses symboles ; pour ma part, il me semble toutefois

44 Lucia Lazzerini, « La trasmutazione insensibile. Intertestualità e metamorfismi nella lirica trobadorica dalle origini alla codificazione cortese », *Medioevo romanzo*, XVIII, 1993, p. 153-205 et p. 313-369 (ici p. 178-205, p. 313-341, p. 357-359).

45 Yves Lefèvre, « L'*amors de terra lonhdana* dans les chansons de Jaufré Rudel », dans *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, Gembloux, Duculot, 1969, t. I, p. 185-196 ; « Jaufré Rudel et son "amour de loin" », dans *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil*, Paris, SEDES, 1973, p. 124-144. Lefèvre élargit l'interprétation « allégorique » à presque tout le chansonnier de Jaufré, où l'« amour de loin » que le sujet porte à la Terre sainte et à Dieu serait exprimé d'une façon allusive pour le milieu des croisés, les seuls à même d'entendre le sens caché dans les poèmes, lesquels, après la disparition de ce milieu, ne seront plus vus que comme des poèmes courtois.

46 Pietro G. Beltrami, « Per la storia dei trovatori: una discussione », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, CVIII, 1998/1, p. 27-50, ici p. 47-48.

47 François Zufferey, « Nouvelle approche de l'amour de loin », art. cit.

qu'on ne pourra pas réussir à comprendre la littérature de l'époque « romane » sans l'inscrire à l'intérieur d'un cadre historique et culturel précis.

Mais, arrivé au terme de mon exposé, je voudrais l'achever par un plaidoyer pour le seul positivisme qui reste nécessaire en matière de littérature médiévale, c'est-à-dire celui de la philologie textuelle.

Les difficultés et les incertitudes qui persistent dans la critique rudélienne ont été mises en relief plusieurs fois⁴⁸ : elles concernent en particulier les difficultés posées par l'interprétation d'une forme linguistique qui se présente pourtant comme accessible⁴⁹ et le désordre de la tradition manuscrite, très complexe et touchée par des phénomènes de contamination et d'intervention, dont les strophes apocryphes qui ont été ajoutées à plusieurs poèmes ne sont que la manifestation la plus évidente⁵⁰. Les travaux de savants tels Lejeune, Lazzarini et Zufferey ont montré à plusieurs endroits les suggestions qui peuvent venir d'une interprétation issue d'un nouvel examen de la tradition manuscrite et d'une analyse poussée du texte et de la langue des poèmes, sans se contenter des explications censées être définitives et sans s'arrêter aux éditions disponibles.

228

Dans une intervention récente portant sur la destination et le service rendu par nos éditions critiques, Michel Zink a raison de nous mettre en garde contre les excès d'une pratique philologique qui ne se soucie presque plus du lecteur, alors qu'il reste, disons-nous, le « consommateur final » de nos efforts. Parmi d'autres exemples, Zink prend justement celui du *vers* de l'*amor de lonh* de Jaufré dans la dernière édition de Zufferey en remarquant, avec une certaine ironie, que « cette interprétation, à laquelle on ne peut que souscrire, n'est nouvelle que pour les savants » et que celui qui lit « candidement » la chanson, sans connaître les travaux critiques qui lui ont été dédiés, la comprend de la même façon que notre érudit⁵¹. Toutefois, la transmission même des œuvres médiévales, si différente de celle des textes de l'Antiquité classique, nous oblige à chercher à en établir le texte avec le plus grand soin (sans céder aux attraits de la *New Philology*), et cela d'autant plus quand il s'agit d'œuvres qui, par leur ancienneté et par le rôle qu'elles ont joué dans l'histoire de nos littératures et de

48 Silvio Pellegrini, « Jaufré Rudel e la critica », dans *Critica e storia letteraria. Scritti offerti a Mario Fubini*, Padova, Liviana, 1970, p. 234-239, repris dans *Varietà romanze*, Bari, Adriatica, 1977, p. 171-178.

49 Giorgio Chiarini, *Il canzoniere di Jaufré Rudel*, op. cit., p. 21. Est-ce ce caractère stylistique que l'auteur de la *vida* de Jaufré voulait signaler quand il parle des *paubres motz* de ses poèmes (*Biographies des troubadours*, éd. cit. [Jean Boutière et Alexander Herman Schutz], n° V, § 3, note p. 19).

50 Des strophes apocryphes touchent les poèmes *BdT* 262.3 et 5 (éd. Chiarini, p. 62-63, p. 82-84) ; nous l'avons dit ci-dessus, même la strophe finale du poème *BdT* 262.6 devrait être estimée apocryphe.

51 Michel Zink, « Le triomphe du texte et la disparition du lecteur », *Critica del testo* [Fra Autore e Lettore. La filologia romanza nel XXI secolo fra l'Europa e il mondo], XV, 2012/3, p. 181-188, ici p. 187.

nos interprétations de cette histoire (c'est bien le cas de Jaufré Rudel), marquent un point central dans nos études.

À propos de Jaufré, il faut remarquer que, depuis tant de recherches, nous ne disposons pas encore d'une édition qui soit à même de répondre à toutes les questions soulevées par la tradition et l'interprétation de notre troubadour. Les quatre éditions critiques qui se sont succédées sont en effet encore loin – bien qu'à différents degrés – de ce que nous souhaiterions : la vieille édition d'Albert Stimming (1873) mise à l'écart par son caractère rigide reconstructif, l'édition critique de référence est maintenant celle de Giorgio Chiarini (1985), la meilleure à notre disposition pour sa méthode ecdotique, fondée sur les conclusions les plus avancées du « néolachmannisme » italien, mais qui pourtant ne satisfait pas complètement les deux volets de la discussion textuelle et du commentaire ; l'édition de Rupert Pickens (1978), généreuse dans ses intentions, est toutefois limitée par l'adhésion de son auteur à la théorie de la « mouvance », ce qui l'empêche d'arriver à une reconstruction sérieuse des poèmes de Jaufré ; finalement, l'autre édition de référence, surtout en France, celle de Jeanroy (1924), n'est pas du tout une édition critique, puisque Jeanroy a choisi de suivre la pratique « paresseuse » du bon manuscrit⁵². Mais c'est justement à partir de cette édition que Spitzer et beaucoup d'autres ont proposé leurs lectures de Jaufré, ce qu'avait bien remarqué Antoine Tavera dans un article où il reprochait au grand maître de la stylistique d'avoir élevé son formidable édifice critique à partir d'une édition qui ne donnait pas des textes fiables⁵³.

52 Albert Stimming, *Der Troubadour Jaufré Rudel, sein Leben und seine Werke*, Berlin, A. Hettler, 1873 ; *The Songs of Jaufré Rudel*, éd. Rupert T. Pickens, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1978 ; pour les éditions de Chiarini et Jeanroy, voir *supra*, note 2. Sur ces éditions et sur la méthode et les questions textuelles qu'elles comportent, voir Maria Luisa Meneghetti, « De l'art d'éditer Jaufré Rudel », *Cahiers de civilisation médiévale*, 134, 1991, p. 167-175.

53 Antoine Tavera, « *Lanquan li jorn* : l'inépuisable texte », *Annales de la faculté des Lettres et sciences humaines de Nice*, 29, 1977, p. 67-81. Pour donner un exemple des difficultés qu'il faut surmonter, il n'est pas facile de comprendre la notion de l'*amor doussana* dans la deuxième strophe de *Quan lo rius de la fontana* (éd. Chiarini, n° III [éd. Jeanroy, n° II], v. 8-14 : « Amors de terra lonhdana / per vos totz lo cors mi dol. / E no-n puosc trobar meizina / si non vau al sieu reclam / ab atraich d'amor doussana / dinz vergier o sotz cortina / ab desirada companha ». Cet « amour doux » est-il un amour différent de l'« amour de terre lointaine », une passion charnelle qui séduit le *je* lyrique en le détournant de celui-ci (comme le pensait Frank, pour laquelle l'« amour de loin » était l'amour de la Terre sainte), ou est-ce le même « amour de loin » qui attire le sujet par sa douceur et son mélange de raffinement et de désir (comme le voulait Spitzer, qui réfutait l'interprétation « allégorique » de Frank) ? Et la *meizina* est-elle donc un remède qui consiste en la réponse à l'appel de l'« amour de terre lointaine », ou bien un remède apporté par l'autre amour, plus sensuel, qui s'oppose au premier ? Comme on peut le voir, il n'est pas sans conséquences pour l'interprétation du poème et même de son auteur de choisir l'une ou l'autre des deux solutions. Des propositions pour résoudre cette impasse sont venues de Pietro G. Beltrami, « Ancora su Guglielmo IX e i trovatori antichi », *Messana*, 4, 1990, p. 5-45, not. p. 29, et de Lucia Lazzarini, « La trasmutazione insensibile », art. cit., p. 174-175, p. 182-185.

FROISSART, UN POÈTE À LA MODE DE SON TEMPS.
RÉCEPTION DE FROISSART POÈTE AU XIX^e SIÈCLE :
ENTRE ÉRUDITION ET FICTION

Patricia Victorin
Université Bretagne Sud

Si le succès du chroniqueur Froissart ne se dément pas au cours des siècles et connaît encore un net regain au XIX^e grâce à l'édition de Buchon, qui le rend disponible dès 1835 à un public plus large, après avoir été remis en vogue par Walter Scott, il n'en va pas de même de Froissart poète, dont la fortune souffre d'un certain nombre de préjugés qui frappent alors la poésie de la fin du Moyen Âge en son entier, à l'exception de celle de Villon.

L'opposition entre l'ampleur numérique des manuscrits des Chroniques et l'unicité du *Mélyador*, roman arthurien en vers qui insère des poèmes de Wenceslas de Brabant, ainsi que les deux manuscrits jumeaux des Poésies que Froissart a lui-même fait copier, tendrait à donner raison au jugement négatif porté sur le poète¹. Considéré comme un chroniqueur de talent, qui brille par son sens du pittoresque et du dramatique, le poète Froissart est pour sa part considéré comme « décadent », froid et ennuyeux.

1 Voir Peter F. Dembowski, « La position de Froissart-poète dans l'histoire littéraire : bilan provisoire », dans André Gendre, Charles-Théodore Gossen et Georges Straka (dir.), *Mélanges d'études romanes du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Monsieur Jean Rychner, professeur à l'université de Neuchâtel, par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Strasbourg, Centre de philologie et de littératures romanes de l'université de Strasbourg, coll. « Travaux de linguistique et de littérature », 1978, p. 131-147. Dans cet article, Dembowski évoque davantage les travaux critiques de la première moitié du XX^e siècle que ceux du XIX^e siècle. Voir aussi pour une réhabilitation, très précoce, de Froissart poète, J. F. Hermann Lucas, « Notices sur la vie et les ouvrages de J. Froissart, le grand chroniqueur du XIV^e siècle », dans Heinrich Knebel (dir.), *Jahresbericht über den Zustand des Königlich-Friedrich-Wilhelms Gymnasiums zu Köln während des Schuljahres 1848-1849*, Köln, M. Du Mont-Schauberg, 1849, p. 1-19. Sa notice nous semble intéressante à plus d'un titre : d'une part, Hermann Lucas prend ses distances par rapport à la vulgate du « roman de Froissart » tel que l'a légué La Curne ; il considère, en outre, Froissart non seulement comme un illustre chroniqueur mais aussi comme un « poète distingué » (p. 1) ; « Froissart [...] était encore une belle réminiscence des Trouvères ; son talent poétique charmait les grands seigneurs » (p. 5) ; enfin, il suggère de se pencher plus nettement sur les sources et les modèles poétiques de Froissart, afin de mesurer à quelle école poétique il se rattache et de montrer que contrairement à la *doxa*, la poésie n'est pas pour Froissart qu'un simple loisir ou un délassement.

Les philologues se préoccupent d'ailleurs davantage d'éditer l'intégralité des Chroniques, sur fond de rivalité entre la Belgique représentée par Kervyn de Lettenhove et la France en la personne du philologue Siméon Luce², que l'intégralité de ses Dits. Leur éditeur Auguste Scheler³, après La Curne et Buchon, en 1870, use de précautions oratoires pour justifier son entreprise et reprend même à son compte les arguments que ses contemporains ne manqueront pas de trouver pour déprécier le poète Froissart⁴. Dans ce contexte défavorable, Auguste Scheler doit presque s'excuser de proposer une édition des Poésies de Froissart et, comme il le souligne dans sa *captatio benevolentiae*, estime nécessaire de resituer ces poésies dans le contexte littéraire de leur conception pour ne pas les mésestimer.

232

Certainement Froissart, le poète, est loin de solliciter l'attention de notre siècle au même degré que Froissart, l'auteur des Chroniques. Néanmoins les productions de sa muse, considérées sous un point de vue légitime, c'est-à-dire en tenant compte des goûts dominants de l'époque qui les vit éclore, constitueront toujours un des monuments littéraires les plus remarquables de la seconde moitié du XIV^e siècle. Elles appartiennent à une période où le niveau de la poésie baissait non moins que celui de la chevalerie, et ce n'est pas dans les poètes de ce temps qu'il faut s'attendre à rencontrer de l'originalité et de la profondeur dans la pensée, de vifs élans dans le sentiment vers l'idéal, de l'invention ou de la variété dans l'habillement ou, pour mieux dire, dans la mise en scène des sujets⁵.

2 Voir Charles Ridoux, « Deux éditeurs de Froissart : Kervyn et Siméon Luce », *Perspectives médiévales*, 2006, numéro spécial « Actes du colloque international Jehan Froissart, Lille 3-Valenciennes, 30 septembre-1^{er} octobre 2004 », dir. Marie-Madeleine Castellani et Jean-Charles Herbin (en ligne : <http://ridoux.net/spip/spip.php?article100>, consulté le 2 janvier 2019).

3 Ce très sérieux philologue belge (1819-1890), bibliothécaire du roi de Belgique, membre de l'Académie royale de Belgique et professeur à l'Université libre de Bruxelles, publia notamment un ouvrage consacré aux *Trouvères belges du XI^e au XIV^e siècle. Chansons d'amour, jeux-partis, pastourelles, dits et fabliaux* (Bruxelles, M. Closson, 1876) qui entend bien valoriser le patrimoine littéraire belge. Il est aussi l'auteur d'un plus inattendu *Glossaire érotique de la langue française depuis son origine jusqu'à nos jours*, paru à Bruxelles en 1861, sous le pseudonyme de Louis de Landes.

4 Sur Froissart poète, voir Bartlett J. Whiting, « Froissart as a poet », *Mediaeval studies*, 8, 1946, p. 189-216. Whiting s'est livré à une comparaison de sa production poétique du point de vue quantitatif : Froissart, avec ses 65 000 vers, rivalise sans peine avec Chaucer (38 000 vers), Machaut (76 000) ou Deschamps (80 000). Cité par Peter Dembowski, « La position de Froissart poète dans l'histoire littéraire », art. cit.

5 *Œuvres de Froissart. Poésies*, éd. Auguste Scheler, Bruxelles, Devaux, t. I, 1870, « Introduction », p. V-VI. L'édition de Scheler, en trois volumes, forme les t. XXVI-XXVII-XXVIII des *Œuvres de Froissart* éditées par Kervyn de Lettenhove). Elle a été depuis partiellement remplacée par les travaux d'Anthime Fourier.

Auguste Scheler concède néanmoins au poète Froissart une habileté dans la versification, une souplesse dans la coupe ou les structures phrastiques et, enfin, une capacité à varier l'éternel thème amoureux.

Et pourtant, nous savons avec certitude que le poète était apprécié de ses contemporains et que Froissart lui-même était fier de ses compositions poétiques, comme en témoigne la scène bien connue de l'offrande de son livre précieux au roi Richard II en 1395, scène qu'il évoque dans ses Chroniques (au livre IV), et immortalisée par l'iconographie. Froissart poète était bien considéré comme une référence majeure de son temps; ainsi par exemple Martin Le Franc, dans son *Champion des Dames*, cite « maistre Jehan Froissart » :

Lis souvent maistre Jehan Froissart
En son livre et en son traité
De l'Orloge amoureux où l'art
De sage amour est bien traictié⁶.

De même, Jean Lemaire de Belges faisait figurer Froissart, dans le prologue à sa *Concorde des deux langages*, parmi la liste de garants et défenseurs de la langue française qu'il établit, aux côtés d'auteurs illustres : « Jehan de Meun, Froissart, maistre Alain, Meschinot, les deux Grebans, Millet, Molinet, George Chastelain, Saint Gelais, et aultres⁷ ». Rappelons enfin que Chaucer a trouvé dans le poète Froissart un véritable modèle dont il s'est beaucoup inspiré pour ses productions poétiques⁸. Au XVI^e siècle encore, Étienne Pasquier valorise aussi les écrits poétiques de Froissart qu'il considère comme novateurs⁹.

D'où vient donc que Froissart poète soit tombé dans les oubliettes si longtemps, du XVII^e au XIX^e siècle? Quelles sont les raisons de ce désintérêt pour sa poésie? Cette désaffection s'explique-t-elle par le seul désintérêt plus général pour la poésie du Moyen Âge tardif¹⁰?

- 6 Martin Le Franc, *Le Champion des Dames*, éd. Robert Deschaux, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », t. III, 1999, huitain MDXVI, v. 12121-12124, p. 50-51.
- 7 Voir Estelle Doudet, « Par le nom conuist on l'ome : désignations et signatures de l'auteur du XIII^e au XVI^e siècle », dans Pierre Chiron et Francis Claudon (dir.), *Constitution du champ littéraire : limites, intersections, déplacements*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 105-124; voir aussi Jacqueline Cerquiglini, « À la recherche des pères : la liste des auteurs illustres à la fin du Moyen Âge », *Modern Language Notes*, 116, 2001/4, p. 630-643.
- 8 Sur ce sujet voir John M. Fyler, « Froissart and Chaucer », dans Donald Maddox et Sara Sturm-Maddox (dir.), *Froissart across the genres*, Gainesville, University Press of Florida, 1998, p. 195-217.
- 9 Alain Chartier jouit de la même admiration sans réserve tout au long du XVI^e siècle.
- 10 Voir Elizabeth Eva Leach, *Guillaume de Machaut. Secretary, Poet, Musician*, Ithaca, Cornell University Press, 2011, not. le chap. intitulé « Resurrection: dismembering Machaut », p. 34 sq.; Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « Le Voir Dit mis à nu par ses éditeurs, même. Étude de la réception d'un texte à travers ses éditions », dans *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters, Mittelalter-Rezeption*, Begleitreihe zum GRLMA, Heidelberg,

Alors qu'aujourd'hui le poète Froissart attire toujours davantage de critiques désireux d'éclairer son œuvre poétique aussi bien dans le domaine français qu'anglo-saxon¹¹, soit qu'on étudie un dit en particulier¹², qu'on traite de la question plus générale de l'autobiographie¹³, des procédés de réécritures¹⁴ et de transferts, notamment des réécritures ovidiennes¹⁵, qu'on le compare à d'autres poètes parmi lesquels Machaut, Christine de Pizan¹⁶, ou encore ses contemporains comme Chaucer¹⁷, qu'on s'intéresse aux scènes de lecture¹⁸, aux représentations des songes et à leurs enjeux, au lyrisme froissartien¹⁹... autant de thèmes et de motifs permettent de mesurer aussi ce que Froissart doit à Machaut, et comment il retravaille ce matériau lyrique et le renouvelle.

Aujourd'hui, Froissart poète occupe bien une place de choix dans l'étude de la poésie de la fin du Moyen Âge. D'une certaine manière, la critique contemporaine a donné raison aux affirmations de Peter Dembowski, qui expliquait que pour mieux mesurer la convention et le renouveau du lyrisme chez Froissart, il convenait de

Carl Winter Universitätsverlag, 1991, p. 337-380 ; Jacqueline Cerquiglini-Toulet et Nigel E. Wilkins (dir.), *Guillaume de Machaut (1300-2000)*, Paris, PUPS, 2002.

- 11 Je me contenterai ici d'indiquer une bibliographie très succincte.
- 12 Sarah Kay, « Mémoire et imagination dans le *Joli buisson de Jonece* de Jean Froissart. Fiction, philosophie et poétique », *Francofonia*, 23, 2003, p. 177-195. William Kibler, « Self-delusion in Froissart's *Espinette amoureuse* », *Romania*, 97, 1976, p. 77-98.
- 13 Laurence de Looze, *Pseudo-autobiography in the fourteenth century: Juan Ruiz, Guillaume de Machaut, Jean Froissart, and Geoffrey Chaucer*, Gainesville, University Press of Florida, 1997 ; Nicole Lassahn, « Pseudo-biography and the role of the poet in Jean Froissart's *Joli Buisson de Jonece* », *Essays in medieval studies*, 15, 1999, p. 123-138.
- 14 Kristen M. Figg, « Critiquing courtly convention: Jean Froissart's playful lyric persona » [En critiquant la convention courtoise : la *persona* poétique de Jean Froissart], *French studies. A quarterly review*, 48, 1994, p. 129-142. Douglas Kelly, « Imitation, metamorphosis, and Froissart's use of the exemplary *Modus tractandi* », dans Donald Maddox et Sara Sturm-Maddox (dir.), *Froissart across the genres*, op. cit., p. 101-118.
- 15 Voir tout particulièrement Douglas Kelly, « Les inventions ovidiennes de Froissart : réflexions intertextuelles comme imagination », *Littérature*, 41, 1981, p. 82-92.
- 16 Voir Didier Lechat, « *Dire par fiction* ». *Métamorphoses du je chez Guillaume de Machaut, Jean Froissart et Christine de Pizan*, Paris, Champion, 2005 ; Sylvia Huot, « Reading across genres: Froissart's *Joli Buisson de Jonece* and Machaut's motets », *French studies*, 57, 2003, p. 1-10.
- 17 Ardis Butterfield, « Froissart, Machaut, Chaucer and the genres of imagination », dans André Crépin (dir.), *L'Imagination médiévale. Chaucer et ses contemporains*, Paris, Publications de l'Association des médiévistes anglicistes de l'enseignement supérieur, 1991, p. 53-69. Voir aussi John Flyer, « Froissart and Chaucer », dans Donald Maddox et Sara Sturm-Maddox (dir.), *Froissart across the genres*, op. cit., p. 195-218.
- 18 Voir notamment Philip E. Benett, « Female readers in Froissart: implied, fictive, and other », dans Lesley Smith et Jane H.M. Taylor (dir.), *Women, the Book, and the Worldly*, Cambridge, Boydell & Brewer, 1995, p. 13-23.
- 19 Sylvia Huot, *From song to book. The poetics of writing in old French lyric and lyrical narrative poetry*, Ithaca, Cornell University Press, 1987. Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « Un paradoxe mélancolique ou le lyrisme selon Jean Froissart », dans Marie-Madeleine Castellani et Jean-Charles Herbin (dir.), *Actes du colloque international Jehan Froissart*, Lille 3-Valenciennes, 30 sept.-1^{er} oct. 2004, Paris, Société de langue et de littérature médiévales d'oc et d'oïl, coll. « Perspectives médiévales », 2006, p. 53-62.

renverser la direction générale de la perspective. Il faut commencer par Froissart et revenir en arrière. Sa poésie serait mieux comprise si on la comparait systématiquement à celle qui lui est antérieure. En même temps, sa poésie peut élucider celle de ses précurseurs [...]. C'est lui qui mène chaque filon créateur jusqu'à son aboutissement. Lui seul continue les plus grands courants poétiques du passé : lyrisme courtois, poésie narrative et didactique, poésie allégorique et roman en vers²⁰.

Il ne s'agira pas pour nous de dresser le bilan des études médiévistes consacrées au poète Froissart à la fin du xx^e siècle et au début du XXI^e. Nous aborderons de manière privilégiée la réception et l'étude de Froissart poète au cours du XIX^e siècle.

Pour en comprendre les formes et les enjeux, nous envisagerons d'abord les usages détournés de sa poésie, qui sert de prétexte à la fabrique d'un « roman de Froissart ». Les enjeux littéraires de la poésie de Froissart sont totalement occultés et ses Dits sont considérés comme la mine dans laquelle les historiographes puisent les matériaux biographiques nécessaires à la fabrique d'un roman d'amour. Dans un second temps, nous verrons que Froissart poète n'occupe qu'une place très restreinte dans le panthéon et l'histoire littéraires du XIX^e siècle, éclipsé qu'il est par Froissart chroniqueur et par un autre poète, Villon. Enfin, nous nous attarderons sur la curieuse supercherie littéraire qui met Froissart poète en scène au même titre que Christine de Pizan et Clotilde de Surville, en une sorte de pied de nez de la fiction à l'érudition.

LES DITS DE FROISSART COMME MATÉRIAU DE CONSTRUCTION DU « ROMAN DE FROISSART » PAR LES ANTIQUAIRES ET LES HISTORIOGRAPHES

Antiquités et poésie

La Curne de Sainte-Palaye²¹ inaugure ce qu'on pourrait nommer le « roman de Froissart » lorsqu'il retrace sa biographie en s'appuyant sur des extraits de ses Dits qui viennent en quelque sorte nourrir et combler les blancs de la Chronique. C'est là qu'apparaît notamment l'hypothèse – qui prévaudra longtemps – selon laquelle son père était peintre en armoiries, conjecture sans doute fautive provenant d'un vers d'une pastourelle. Son enfance témoigne de son « esprit vif et inquiet » et les jeux évoqués dans l'*Espinette* révèlent

²⁰ Peter Dembowski, « La position de Froissart poète dans l'histoire littéraire », art. cit., p. 147.

²¹ *Mémoire sur la vie de Jean Froissart*, extrait du t. X des *Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles lettres*, également disponible dans *Collection des chroniques nationales françaises écrites en langue vulgaire du XIII^e au XVI^e siècle*, t. X, *Poésies de J. Froissart*, éd. Jean-Alexandre Buchon, Paris, Verdrière, 1829, p. 1-97.

« un fonds de dissipation naturelle ». « Il aimait la chasse, la musique, les assemblées, les fêtes, les danses, la parure, la bonne chère, le vin, les femmes ». L'attrait pour l'histoire est décrit comme un moyen de remplir « un vide que l'amour des plaisirs y laissait ». À peine âgé de vingt ans, il entreprend, à la demande de son protecteur Robert de Namur, « d'écrire l'histoire des guerres de son temps ». Quatre ans plus tard, il se rend auprès de Philippa de Haynaut, épouse d'Edouard III, pour « s'arracher au trouble d'une passion qui le tourmentait depuis longtemps ». Et La Curne de Sainte-Palaye d'ajouter fort prudemment :

comme Froissart ne parle [de son amour] que dans ses poésies, on pourrait traiter ce qu'il en dit de pure fiction ; mais le portrait qu'il en fait est si naturel, que l'on ne peut se dispenser d'y reconnaître le caractère d'un jeune homme amoureux et l'expression naïve d'une véritable passion.

236

Il est intéressant de constater ici que la figure de l'amoureux détrône celle du poète ; ou, pour le dire autrement, La Curne et bon nombre d'autres érudits après lui ne conservent que l'image topique de l'amoureux transi aux dépens des qualités littéraires du poète²². L'antiquaire poursuit sur le « commerce de livres » entre Froissart et sa belle, et plus précisément la célèbre scène de lecture²³ du *Cléomades* et le prêt du *Bailieu d'Amour*. Embrasé d'amour et en proie au désespoir quand il apprend que sa dame doit se marier, Froissart « prit enfin le parti de voyager pour se distraire et pour rétablir sa santé ». Il se rend en Angleterre auprès de Philippa, qui devine son mal et l'enjoint de retourner auprès de sa dame. La Curne évoque ensuite plusieurs dames (Anne, Alix, Marguerite²⁴) auprès desquelles Froissart aurait tenté de trouver quelque

22 De manière très significative George Campbell Macaulay propose une notice de Froissart en diptyque ; le premier tableau s'intitule « Froissart the lover » (*Macmillan's magazine*, 71, 1895, p. 223-230) et le second « Froissart the historian » (*ibid.*, p. 384-392). On attendrait plutôt une distinction poète/historien ; mais cela tend à montrer que l'on confond la posture du poète et son rôle d'amoureux.

23 Cette scène de lecture, une des premières dans la littérature française, a donné lieu à de belles interprétations. On consultera notamment Evelyn Birge-Vitz, « Erotic reading in the Middle Ages: performance and re-performance of romance », dans Evelyn Birge-Vitz, Nancy Freeman Regalado et Marilyn Lawrence (dir.), *Performing Medieval Narrative*, Cambridge, Brewer, 2005, p. 73-88, ainsi que les très belles pages que Jacqueline Cerquiglini consacre à cet épisode dans son article « La scène de lecture dans l'œuvre littéraire au Moyen Âge », dans Danielle Bohler (dir.), *Le Goût du lecteur à la fin du Moyen Âge*, Paris, Le Léopard d'or, coll. « Cahiers du Léopard d'or », n° 11, 2006, p. 13-26.

24 Nombre de critiques ont pu croire à l'existence d'une amie du poète nommée Marguerite en raison de la récurrence des allusions à Marguerite (ou à la marguerite) dans l'œuvre poétique de Froissart. Ainsi on peut recenser le *Dittié de la flour de Margherite* (éd. Scheler, t. II, p. 209-215) ; on trouve aussi une ballade dans le *Paradys* qui s'ouvre sur le vers « Sus toutes flours j'aime la margherite » ; le poète de la *Prison* use d'un sceau en forme de marguerite (v. 895-903) ; voir aussi l'anagramme du nom de la dame dans l'*Espinette*

réconfort à sa « passion toujours malheureuse ». Il s'en retourne auprès de Philippa de Hainaut et devient son secrétaire personnel. Cette dernière se plaît à lui faire composer des poèmes d'amour ; mais, à côté de ce « délassement », Froissart s'adonne à des « travaux plus sérieux », voyageant aux frais de la reine pour « enrichir son histoire ». La Curne distingue très nettement le « délassement » lié à la production poétique du sérieux des travaux historiques, fortement valorisés. Cette idée cheminera tout au long du XIX^e siècle ; nous la retrouvons à peine transformée sous la plume de Gaston Bruno, Paulin Paris et Alfred Jeanroy dans leur édition des *Extraits des chroniqueurs français*. Dans la notice qu'ils consacrent à Froissart, ils évoquent brièvement le poète par opposition à l'historien et, après avoir affirmé que ses poèmes « ne valent pas beaucoup plus que la plupart de ceux qu'a produits son siècle », ils soulignent que Froissart lui-même était conscient de la « futilité de ces travaux », comme en témoignerait le passage du *Buisson de Jeunesse* où le poète écoute le long discours de Philozophie qui « l'exhorte à renoncer aux passe-temps frivoles et à consacrer le "sens" et la "science" que Nature lui a donnés à des œuvres plus sérieuses qui puissent garder son nom de l'oubli », « assez claire allusion aux travaux historiques de Froissart » et manière élégante de faire entendre à Wenceslas que « les petits vers ne lui paraissaient pas dignes d'occuper tous ses instants »²⁵. Je n'entrerai pas plus avant ici dans le détail de la biographie romancée que fabrique La Curne²⁶. On notera que ce mémoire sur la vie de Froissart, qu'il écrit en s'inspirant pour une bonne part des Dits poétiques de l'auteur, sera amplement repris et abrégé²⁷ et fera figure de *doxa* tout au long du XVIII^e, mais aussi du XIX^e siècle. Du reste, Jean-Alexandre Buchon ne manquera pas de s'en inspirer.

(v. 3383-3391). Sur ces aspects voir Peter Dembowski, « La position de Froissart poète dans l'histoire littéraire », art. cit.

- 25 *Extraits des chroniqueurs français Villehardouin, Joinville, Froissart, Commines*, éd. Gaston Bruno, Paulin Paris et Alfred Jeanroy, Paris, Hachette, 7^e éd., 1909, p. 172-173.
- 26 Pour mieux mesurer l'ampleur et l'impact de la réception des travaux de La Curne, on consultera avec profit l'ouvrage de Lionel Gossman, *Medievalism and the Ideologies of the Enlightenment. The World and Work of La Curne de Sainte-Palaye*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1968.
- 27 Jean Pierre Nicéron, *Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres dans la république des lettres*, Paris, Briasson, t. XLII, 1741, p. 210-230. Ce compilateur, qui a vécu de 1685 à 1738, propose une reprise abrégée du mémoire de La Curne de Sainte-Palaye sur Froissart. L'article de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert consacré à Froissart reprend mot pour mot de larges extraits de La Curne de Sainte-Palaye ; il se clôt ainsi : « on dit qu'on garde dans la bibliothèque de Breslaw un manuscrit complet de la Chronique de Froissard ; c'est sur ce manuscrit qu'elle mériterait d'être réimprimée. Il faudrait y joindre dans ce cas le mémoire sur la vie de l'historien par M. de Sainte-Palaye, inséré dans le recueil de l'Académie des inscriptions ».

Dans sa « Biographie de sire Jean Froissart écrite par lui-même »²⁸, Buchon s'emploie à retracer la vie de Froissart en construisant un collage d'extraits de ses pièces poétiques et de ses Chroniques. Buchon, à la fin du quatrième livre de son édition des Chroniques, retrace la vie de Froissart à partir des matériaux biographiques qu'elles renferment, en intercalant des extraits de Dits, *l'Espinette amoureuse* et le *Joli Buisson de Jeunesse*, pour les éléments pseudo-autobiographiques : « ses poésies seules nous fournissent quelques détails sur ses premières années et sur les habitudes de son esprit. J'en extrais ce qui est purement narratif et personnel ». Il introduit ensuite le *Dit du Florin*, le *Débat du Cheval et du Lévrier*, ainsi que de nombreuses pièces poétiques de circonstance, ballades, virelais ou pastourelles. Il présente ainsi ce qu'il nomme une « biographie de sire Jean Froissart écrite par lui-même d'après le texte de ses chroniques et de ses poésies, distribué chronologiquement ».

238

L'intérêt de cette biographie, inspirée de celle de La Curne de Sainte-Palaye – mais avec un parti pris différent, puisqu'au fond il s'agit de laisser la parole à Froissart lui-même, de l'écouter se raconter, Froissart chroniqueur, poète, ou poète de circonstance –, nourrie pour l'essentiel d'extraits d'œuvres de Froissart, tient notamment à ce qu'elle met en regard les Chroniques et la production poétique, comme si la poésie comblait en quelque sorte les blancs de la Chronique, réordonnant ainsi l'œuvre de Froissart. On assiste à la mise sur le même plan d'indications pseudo-autobiographiques empruntées à la production poétique et d'indications provenant des Chroniques. En tout cas, cette « biographie de sire Jean Froissart écrite par lui-même » par Buchon offre l'avantage de livrer le matériau brut des écrits de Froissart avec très peu de commentaires qui viendraient le parasiter et de présenter la production poétique et historique sur un même plan, comme s'il était possible de leur accorder le même degré de véridicité ou de fictionnalité. Force est de constater que ce travail d'ordonnement chronologique, qui suppose que Buchon (ou peut-être davantage Dacier) ait été capable de voyager allègrement dans toute l'œuvre de Froissart, passant des Chroniques aux Dits, et réciproquement, et d'un dit à un autre, est une manière parmi d'autres de réaliser ce vœu unanime de la critique la plus récente, celui d'embrasser toute l'œuvre froissartienne et de joindre, certes de façon parfois maladroite, les pièces d'une œuvre-puzzle ou d'une œuvre-monde.

À cet égard, on ne peut manquer de constater que si, aux XVIII^e et XIX^e siècles, les poèmes de Froissart servent à éclairer sa vie et à fabriquer sa *vida*, accordant un fort coefficient de véridicité aux détails puisés dans les pièces poétiques, aujourd'hui il semble que la critique valorise la dimension fictionnelle

²⁸ *Les Chroniques de sire Jean Froissart*, éd. Jean Buchon, Paris, A. Desrez, 1835, t. III, p. 479-541.

des Chroniques. L'importance et les usages dévolus à la part de fiction dans l'œuvre de Froissart ont donc évolué au cours d'un siècle et demi.

La même année que Buchon, Barante écrit aussi la vie romanesque de Froissart, faite de souffrances amoureuses, de séparations, de pertes, de retours :

C'est dans ses poésies, plus encore que dans ses Chroniques, qu'on trouve des détails sur sa vie ; elles ont un caractère aussi vrai que son histoire, et sont comme elle, non un ouvrage de l'art, mais une production toute naïve et naturelle²⁹.

Toujours sous la plume de Barante :

Tout en lui est un miroir naïf et fidèle de son temps ; ses aventures, ses amours, ses poésies, ses récits, offrent sous des formes diverses, l'expression candide de nos anciennes mœurs, de notre littérature originale [...] ³⁰.

Tous les historiographes s'accordent à décrire la jeunesse de Froissart comme un roman ; tous les ingrédients sont réunis pour constituer un véritable personnage, son goût pour la noblesse, une « humeur querelleuse propre à son époque », des traits communs avec les hauts seigneurs de son temps : « il était joueur, prodigue, généreux, bon convive, plus dépensier qu'avidé d'argent ».

Il avait les trois qualités nécessaires à l'historien de la féodalité : la curiosité qui le fit voyager en tous lieux pour savoir [...] ; la mémoire qui retenait tous ces témoignages, et une imagination à la fois exacte et vive, qui les éclaircissait et les animait³¹.

Enfin, au-delà de sa « vie d'aventure », l'ingrédient romanesque par excellence : la passion pour une demoiselle de noble maison qui refusa son amour après les prémices prometteuses d'un commerce littéraire.

Cette biographie fabriquée à partir d'un assemblage d'extraits poétiques et des chroniques s'inscrit d'une certaine manière dans la filiation des *Vidas* et *Razos*, en fonction des attentes du XIX^e siècle romantique à l'égard de la représentation du poète médiéval.

Kervyn de Lettenhove, l'éditeur belge des Chroniques de Froissart, rival de Siméon Luce, va participer à cette fabrique du roman de Froissart, en le colorant de romantisme. En puisant dans les Poésies et les Dits de Froissart, Lettenhove construit de leur auteur un portrait nuancé, opposant « sa constitution physique [...] délicate et faible » et l'« énergie active de son esprit » ; « il aimait comme un jeune Romain d'Horace, l'arène poudreuse, le soleil brûlant, les longues

²⁹ Prosper Brugière Barante, *Mélanges historiques et littéraires*, Paris, Ladvocat, 1835, t. I, notice sur Froissart, p. 49-58 (ici p. 57).

³⁰ *Ibid.*, p. 50.

³¹ Cette formule est de Désiré Nisard.

et folles courses à travers les prés et les champs » ; il brosse un portrait en action du jeune Froissart « vif et joyeux » ; puis viennent l'énumération des jeux d'enfant puisée dans le *Joli Buisson de Jonesse*, et la digression du narrateur sur la noblesse de ces jeux ; il dépeint des tableaux successifs et sur le vif de Froissart jouant :

on aperçoit déjà le poète, quand il recueille avec soin, comme les bergers de Virgile, une paille oubliée sur le sillon pour s'en faire un chalumeau ; on devine encore mieux l'historien de la chevalerie dans l'enfant qui, prenant un bâton pour s'en faire un cheval qu'il nomme Grisel³², et abaissant sur les tresses flottantes de ses cheveux son humble chaperon comme un heaume empanaché, s'élançait vers ses compagnons et les provoque au combat. (p. 15.)

240

L'enfance de Froissart telle que Lettenhove la décrit apparaît bien comme lieu de la constitution de son être profond, empreint de noblesse, de hardiesse et de rêverie poétique. À cet égard, le Hainaut représente « la plus littéraire et la plus chevaleresque de nos anciennes provinces » et Kervyn de Lettenhove compare d'ailleurs la « patrie de Froissart » à une « vieille forteresse féodale ».

On assiste, sous la plume de Lettenhove, à une mise en scène de la nostalgie froissartienne comme un écho lointain de la nostalgie de Lettenhove lui-même, et de son imaginaire empreint de romantisme sur cet antan chevaleresque. Lettenhove construit un mythe personnel de Froissart qui va de pair avec une nostalgie des origines, en s'attardant sur le berceau de son enfance et en construisant un imaginaire : l'enfance de Froissart fonctionne comme écho à la représentation du Moyen Âge comme enfance de la littérature, mais elle est aussi le lieu de constitution du Froissart poète.

Pour conclure sur cette reconstruction romanesque et romantique de la vie de Froissart, je m'arrêterai ici plus en détails sur deux étapes inaugurales dans la construction par Lettenhove de « son » Froissart : l'enfance et le temps des premières amours.

L'enfance de Froissart nous est contée sur le régime de la fable et des romans chevaleresques. Enfance rythmée par le temps estival des aventures dans les forêts et le temps hivernal de la lecture de romans avant que le printemps ne reprenne ses droits et inaugure le temps de l'inspiration poétique.

L'hiver, en suspendant les danses et les joyeuses veillées, offrait au jeune homme d'autres plaisirs, ceux qu'il trouvait dans la lecture des romans, où l'amour et la chevalerie confondaient leurs enseignements ; mais c'était surtout

32 Le nom du cheval de l'enfant est inspiré du Dit de Froissart, le *Débat du Cheval et du Lévrier*, texte dans lequel le cheval de couleur grise se nomme Grisel (Jean Froissart, *Dits et débats*, éd. Anthime Fourier, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1979).

quand le printemps revenait que les fictions dont son imagination s'était bercée retrouvaient, aux premiers rayons du soleil, tout leur éclat et leurs plus riantes couleurs.

C'est bien une vision romantique de Froissart que Lettenhove construit ici, dans laquelle les paysages des châteaux, des montagnes et des « estranges vallées », la succession des saisons jouent un rôle déterminant, où le temps s'écoule entre l'hiver, temps de la lecture et le printemps³³, appel du renouveau, reverdie du dire poético-amoureux.

Kervyn de Lettenhove assume une édification romantique du personnage tout en sachant, comme le rappelle Mary Duclaux dans son *Froissart*³⁴, que « presque toujours, dans les vers d'amour, le sentiment est si vrai et les faits sont si faux que le plus habile peut s'y tromper. On sème un récit imaginaire de petits détails très exacts, chers au cœur, et que l'on a mis en vers pour leur donner ce surcroît d'existence qu'ont les fleurs séchées dans un livre », à l'image de la ballade d'amour insérée par l'amant dans le *Bailli d'Amour*.

Et l'on pourrait poursuivre avec la notice de Paulin Paris sur Froissart³⁵, qui reconnaît que, si l'on peut puiser des éléments biographiques dans ses poésies pour ce qui est de l'enfance, il convient de ne pas être dupe de la dimension fictive du roman d'amour largement inspiré de modèles littéraires.

Assurément, il est bon d'emprunter aux poésies de Froissart des indications de ce genre, qui font mieux connaître son caractère et ses dispositions naturelles. Mais il ne faut pas leur demander davantage et, sur la foi d'une pure fiction poétique, surcharger l'histoire réelle de sa vie d'incidents tout à fait imaginaires. C'est un écueil que les précédents biographes n'ont pas évité.

Et Paulin Paris poursuit à propos du roman d'amour :

Les bibliographes de Froissart ont pris au sérieux cette fiction de l'*Espinette amoureuse*. Ils ont admis la violente passion, la grande maladie et les motifs de l'absence³⁶...

Ce qui peut paraître paradoxal dans cette affirmation, c'est que Paris distingue très nettement les matériaux concernant la jeunesse et ceux ayant trait au roman d'amour ; les uns seraient vrais, les seconds, pure fiction³⁷. Or, Paris en juge ainsi

33 Voir Christopher Lucken, « Dans l'hiver de la lecture. Le temps de la fable », *Littérature*, 148, 2007/4, p. 98-120.

34 Mary Duclaux, *Froissart*, Paris, Hachette, coll. « Les grands écrivains français », 1894 (ici p. 11).

35 Paulin Paris, *Nouvelles recherches sur la vie de Froissart et sur les dates de la composition de ses Chroniques*, Paris, J. Techener, 1860 (ici p. 11).

36 *Ibid.*, p. 13.

37 À propos de l'*Espinette Amoureuse*, Louis Petit de Julleville s'interroge : « Qu'y-a-t-il de vrai dans ce gentil roman ? Nous n'en pouvons rien savoir. Les poètes sont de charmants menteurs quand ils parlent d'eux-mêmes et surtout quand ils mettent en scène leurs premières années

car le roman d'amour se modèle sur des motifs traditionnels littéraires, alors que le récit et les détails de l'enfance ne relèvent pas autant d'une typologie et d'une norme littéraires.

Ainsi chacun des biographes de Froissart a recomposé sa vie en y insérant des pièces lyriques, des extraits de ses Dits, renouvelant l'écriture froissartienne de l'insertion lyrique dans ses Dits et son roman *Mélyador*. L'insertion lyrique dans la biographie vaudrait à la fois comme document brut et « authentique » et comme relique de l'écriture lyrique froissartienne. La biographie de Froissart se construit autour des pièces lyriques, des extraits des Dits, comblant les lacunes laissées par le « manteau troué³⁸ » des Chroniques, donnant une place au *je* du poète dans la reconstruction d'un Froissart en son entier, chroniqueur, romancier et poète. Mais curieusement, alors que nombre de détails tirés des Dits confèrent à leur auteur une vie poétique, les historiens de la littérature considèrent tous que sa poésie est sèche, plus ornementale que profonde.

242

REGARDS SUR FROISSART POÈTE DANS L'HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE AU XIX^e SIÈCLE : UN « POÈTE MÉDIOCRE ET ARTIFICIEL À LA MODE DE SON TEMPS³⁹ »

Préjugés et poésie

L'un des premiers à évoquer le poète Froissart n'est autre que l'antiquaire érudit La Curne de Sainte-Palaye, dont les travaux demeurent une référence tout au long du XIX^e siècle, et qui porte un regard peu enthousiaste sur le poète :

L'invention pour les sujets lui manquait autant que l'imagination pour les ornemens ; du reste le style qu'il emploie, moins abondant que diffus, offre seulement la répétition ennuyeuse des mêmes tours et des mêmes phrases pour rendre des idées assez communes : cependant la simplicité et la liberté de sa versification ne sont pas toujours dépourvues de grâces ; on y rencontre de tems en tems quelques images et plusieurs vers de suite dont l'impression est assez heureuse⁴⁰.

et leurs premières amours » (Louis Petit de Julleville [dir.], *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900*, Paris, A. Colin, t. I, Première partie. Moyen Âge : des origines à 1900, 1896, p. 346).

38 D'après le titre de la thèse de Peter Ainsworth, *Le Manteau troué. Étude littéraire des Chroniques de Jean Froissart*, thèse pour le doctorat de III^e cycle, 2 tomes, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1984.

39 Nous empruntons la formule à Louis Petit de Julleville, *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900*, op. cit.

40 Notice sur les Poésies de Froissart, citée par Lionel Gossman, *Medievalism and the Ideologies of the Enlightenment. The World and Work of La Curne de Sainte-Palaye*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1968, p. 252.

Dans sa notice sur Froissart, Arthur Dinaux⁴¹ s'est largement inspiré de La Curne de Sainte-Palaye, pour ne pas dire qu'il l'a purement et simplement pillé⁴². L'antiquaire Dinaux, constatant que « comme chroniqueur, il est désormais populaire et sa réputation est devenue européenne », se tourne vers le « trouvère charmant ». Ainsi écrit-il : « historien, il met de la poésie dans ses récits ; poète, il versifie sur les événements de son temps, et plus particulièrement sur ses propres actions et ses pensées. Ses vers ne sont donc pas à dédaigner » ; puis, concernant le style du poète : « Froissart-poète écrivait vite, soignait peu son style, usait de fréquentes répétitions [...] ; mais il enchante par un ton général de naïveté, par une vérité pure que l'on reconnaît toujours. [...] Aucun art ne s'y fait sentir ». Il poursuit sur « l'esprit aimable et courtois » qui « règne dans ses poésies » ; « toujours convenable et de bonne compagnie », « aucune image licencieuse » ; bref, Froissart est aux antipodes d'un autre poète, dont le nom est passé sous silence par Dinaux, poète alors très en faveur chez les romanciers notamment, Villon : chez Froissart, « l'honneur des dames [...] est toujours exalté, les idées chevaleresques préconisées et l'amour de Dieu sagement provoqué ». Dans une affirmation qui prend la forme d'une prétériton, Dinaux suggère que de cette poésie « la mère permettra la lecture à sa fille », car elle offre une image polie et radicalement autre de la poésie médiévale que celle, aux traits grimaçants et carnavalesques, de Villon. Dinaux nous lègue donc de Froissart poète une image d'une totale platitude, une sorte d'envers de Villon ou d'anti-Villon, mais qui offre néanmoins l'intérêt de donner une idée sans doute assez proche de la réception du poète Froissart à cette époque.

Pour mieux comprendre la manière dont Froissart poète fut considéré au cours du XIX^e siècle, il convient de redessiner à grands traits ce que disent les historiens de la littérature à cette époque. Nous puiserons, pour ce faire, chez Victor Le Clerc⁴³, Louis Petit de Julleville et Gustave Lanson.

41 Extrait tiré des *Archives historiques et littéraires du Nord de la France et du Midi de la Belgique*, Valenciennes, archives de Valenciennes, 1851, p. 120-178. Arthur Dinaux (1795-1864), historien, bibliophile, président de la Société d'agriculture, des sciences et des arts de Valenciennes, membre de la Société royale des antiquaires de France, est notamment l'auteur d'une « histoire complète de l'origine de la littérature poétique dans toutes les provinces de la France septentrionale », en quatre tableaux (Valenciennes/Paris, Prignet/Techeur) : *Trouvères, jongleurs et ménestrels du Nord de la France et du Midi de la Belgique*, 1837, *Trouvères de la Flandre et du Tournaisis*, 1839, *Trouvères artésiens*, 1843 et *Trouvères du Hainaut*, 1863. Dinaux entend promouvoir le passé poétique du Nord de la France et de la Belgique.

42 Bon nombre de passages sont purement et simplement copiés de La Curne, sans même que Dinaux n'en change un seul mot. Voir p. 147, à titre d'exemple.

43 Joseph-Victor Le Clerc et Ernest Renan, *Histoire littéraire de la France au XIV^e siècle*, t. 1, *Discours sur l'état des lettres*, par Victor Le Clerc, Paris, M. Lévy frères, 2^e éd., 1865 ; voir Charles Ridoux, « Victor Le Clerc et Ernest Renan, juges du XIV^e siècle », dans Laura Kendrick,

Pour Lanson, c'est la fin du Moyen Âge en son entier qui est triste et asséchée, conformément à ce qu'on pouvait déjà lire chez Victor Le Clerc, qui se demande si le *xiv^e* siècle a été un « âge vraiment littéraire » ; sa réponse tient en un mot : « non ». Quant à ce qu'il pense de Froissart : « Froissart, vainement, soit en vers, soit en prose, donne quelquefois une vie nouvelle à cette littérature de courtisans : il était trop tard ; [...] tous ces restes dégénérés de l'ancienne poésie avaient fait leur temps ; la vie était ailleurs »⁴⁴.

Lanson reprend à son compte ce triste constat : « Le *xiv^e* et le *xv^e* siècles sont tristes. Les ruines apparaissent, et les germes sont cachés, surtout pour les contemporains ». La littérature est à l'image de ces siècles de ruines et de désolation, une vaste terre « gaste » :

La littérature suit la destinée de la nation et l'évolution des idées. Elle se dissout ou se dessèche, l'âme et la sève s'en retirent. Ce n'est que bois mort et végétation stérile [...]. Rien n'est moins éternel que la littérature du *xiv^e* siècle, tantôt expression de sentiments épuisés ou factices, tantôt forme vide et laborieux assemblage de signes sans signification, où rien n'est réel, solide et viable, pas même la langue [...]. Le siècle, évidemment, n'est pas poétique.

Au fond, Froissart est bien un poète de son temps : d'un temps qui n'est précisément pas « poétique ».

Victor Le Clerc avait déjà posé les présupposés concernant la poésie du *xiv^e* siècle en la réduisant à un « laborieux pédantisme d'une poésie aux abois » et en affirmant : « voilà où en est maintenant la poésie française : déchue de toute sa grandeur, on la partage, on la découpe, on l'amenuise de plus en plus ; on la réduit en dentelle, en broderie⁴⁵ ».

Pour Lanson, la poésie a cédé la place à la rhétorique⁴⁶.

Désormais dans tout cet esprit, tout cet art, il n'y a pas un grain de poésie : ni intimité, ni personnalité, pas un mot qui sorte de l'âme ou la révèle. C'est comme dans les lais, virelais, ballades et pastourelles de Froissart : les jolies pièces abondent ; c'est quelque chose de fin, de vif, de charmant, une fantaisie discrète, une forme sobre ; mais cette ingénuité d'opéra-comique dans les paysanneries, et partout une fausse naïveté, une adroite contrefaçon du sentiment, une grâce qui inquiète comme expression d'une incurable puérité de l'esprit. Cependant,

Francine Mora et Martine Reid (dir.), *Le Moyen Âge au miroir du *xix^e* siècle (1850-1900)*, Paris/Torino/Budapest, L'Harmattan, 2003, p. 27-36.

⁴⁴ *Discours sur l'état des lettres, par Victor Le Clerc, op. cit.*, p. 491.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 494.

⁴⁶ Lanson ici s'inspire directement des propos de Victor Le Clerc, et le paraphrase.

Froissart, plus souvent que Machaut⁴⁷, donne la sensation du fini, du parfait accord de la forme et du fond⁴⁸.

Deux éléments nous semblent remarquables dans ce jugement péremptoire et négatif. D'une part, Lanson dénie au poète la naïveté traditionnellement accordée au chroniqueur Froissart ; d'autre part, les pièces poétiques de Froissart qui avaient jusque là été considérées comme des documents biographiques sont, en cette fin de XIX^e siècle, appréhendées comme des pièces formelles sans aucune valeur personnelle ni intime, ce qui est pour le moins paradoxal.

Cette dépréciation du poète Froissart, qu'Alfred Jeanroy considère pour sa part « élégant, sans doute, mais si creux, si mièvrément prolixe⁴⁹ », réside en fait dans une dépréciation plus générale de cette poésie du Moyen Âge tardif au XIX^e siècle qui touche aussi Machaut⁵⁰ ou Christine de Pizan⁵¹. Quant à Alain Chartier, « il pousse l'amour du lieu commun jusqu'à la plus vague amplification » ou bien encore : « Rien ne subsiste de ses vers sans âme, prosaïque produit de la frivolité chevaleresque, où le fond est vrai sous la forme fausse »⁵², écrit Lanson. Un seul trouve grâce à ses yeux, le poète Charles d'Orléans, qui « tandis que la poésie chevaleresque devient chaque jour plus froide, ou plus extravagante, [...] lui donne sur son déclin une perfection fugitive et la grâce exquise des choses frêles⁵³ » ; mais c'est Villon qu'il consacre comme figure de la modernité.

Avec une verve lyrique et nerveuse, dont les phrases syncopées évoquent la manière de Villon, Lanson se lance dans une défense du « grand poète », celui qu'il considère à juste titre comme « le poète de la mort » :

voilà l'homme à qui il faut demander tout ce que le XV^e siècle a produit, ou peu s'en faut, de haute et de pénétrante poésie. [...] Il a le mot qui emporte pièce, la couleur crue, intense, le trait net, ferme, qui détache vigoureusement l'image. À travers une grêle de bouffonneries, de crudités, de goguenarderies,

47 Le jugement sur Machaut n'était guère plus positif sous la plume de Victor Le Clerc, en 1862, qui évoquait la « confusion stérile » de son « triste recueil ».

48 Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1918, p. 148.

49 Alfred Jeanroy, *La Poésie lyrique des troubadours*, Paris, H. Didier, 1934, p. 323.

50 Voir Jacqueline Cerquiglini-Toulet et Nigel E. Wilkins (dir.), *Guillaume de Machaut (1300-2000)*, *op. cit.*

51 Voir ce qu'écrit Gustave Lanson dans son *Histoire illustrée de la littérature française*, en 1894, à propos de Christine de Pizan : « Ne nous arrêtons pas à l'excellente Christine de Pisan, bonne fille, bonne épouse, bonne mère, du reste un des plus authentiques bas-bleus qu'il y ait dans notre littérature, la première de cette insupportable lignée de femmes auteurs » (Paris, Hachette, p. 126). On complètera not. par la lecture de Glenda K. McLeod (dir.), *The Reception of Christine de Pizan from the fifteenth through the nineteenth centuries*, Lewiston [N.Y.], Edwin Mellen Press, 1991.

52 *Ibid.*, p. 126.

53 *Ibid.*, p. 128.

de calembours, de doctes réminiscences, [...] le joyeux compagnon lance l'inoubliable formule, où l'imagination entrevoit toute une vie, tout un monde.

Et enfin : « par le fond de sa poésie, Villon n'est plus du Moyen Âge : il est tout moderne, le premier qui soit franchement, complètement moderne. Il porte en lui tout le lyrisme » ; Lanson conclut en ces termes : « ce louche rôdeur du xv^e siècle parle de nous, parle pour nous, nous le sentons et c'est ce qui le fait grand. »

On voit à travers ce que dit Lanson que Villon a éclipsé toute la poésie lyrique de la fin du Moyen Âge. Seul Villon a su léguer de cette âme lyrique alors que les noms de Chartier, Pizan, Machaut évoquent de piètres rimailleurs froids et sans profondeur. Lanson ne nomme même pas Froissart poète.

246

Le tableau se colore différemment sous la plume d'Abel Villemain, qui ne goûte guère la verve de Villon, en qui il voit « un escroc avant d'être un poète⁵⁴ » ; à l'opposé, « l'expression de Charles d'Orléans est ingénue, familière, sans avoir jamais rien de bas. C'est sa grande supériorité sur Villon⁵⁵ ».

Ce désintérêt pour les poésies de Froissart s'explique à la fois par un désintérêt plus général pour la poésie du Moyen Âge tardif⁵⁶ relevant de cette tradition de la lyrique courtoise et un intérêt tout neuf pour la poésie populaire dont François Villon serait une incarnation, sinon la quintessence⁵⁷. Sans doute ces deux hypothèses viennent-elles se rejoindre pour expliquer le désintérêt assez généralisé pour le poète Froissart. Rappelons, en effet, que Guillaume de Machaut, un des grands modèles poétiques de Froissart, a lui aussi souffert d'une longue et injuste méconnaissance en raison du seul attrait réservé aux troubadours et aux trouvères notamment. Comme le rappelle Elizabeth Eva Leach :

By the time eighteenth-century antiquarians began to resurrect interest in his works, Machaut's name had been absent from the Pantheon of French writers for nearly three hundred years⁵⁸.

54 Abel-François Villemain, *Cours de littérature française. Tableau de la littérature au Moyen Âge en France*, Paris, Didier, 2^e éd., 1840, p. 280.

55 *Ibid.*, p. 234.

56 Voir Elizabeth Eva Leach, *Guillaume de Machaut. Secretary, Poet, Musician, op. cit.*, et notamment le chapitre intitulé « Resurrection: dismembering Machaut » ; voir également Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « Le *Voir Dit* mis à nu par ses éditeurs, même. Étude de la réception d'un texte à travers ses éditions », art. cit. ; Jacqueline Cerquiglini-Toulet et Nigel E. Wilkins (dir.), *Guillaume de Machaut (1300-2000), op. cit.*

57 Sur cet intérêt pour la poésie populaire, on lira Jean-Jacques Ampère, *Poésies populaires de la France. Instructions du Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France*, Paris, Impr. impériale, 1853. L'objet consiste à constituer un recueil de chansons populaires « où entreront à la fois les plus vieux et les plus grands souvenirs de notre histoire, aussi bien que les naïves fantaisies et les gracieux badinages de l'esprit français » et qui « présentera une image fidèle et vivante du génie de notre nation. » (p. 56.)

58 Elizabeth Eva Leach, *Guillaume de Machaut. Secretary, Poet, Musician, op. cit.*, p. 35.

De la même manière, les œuvres poétiques de Machaut et de Froissart ont souffert pendant longtemps d'un présupposé généralisé : celui selon lequel il aurait fait preuve d'un manque d'originalité et d'expression personnelle au regard de ses prédécesseurs. Seule la voix singulière de Villon pouvait ainsi être réhabilitée, en incarnant le poète maudit pour les Romantiques⁵⁹.

Il conviendrait ici de nuancer ce postulat tenu pour acquis depuis Sainte-Beuve, dans la mesure où l'on sait que le succès de Villon chez les Romantiques fait débat. Outre les travaux de Nathan Edelman en 1936⁶⁰, qui tendent à remettre en cause l'idée véhiculée par Sainte-Beuve selon laquelle Villon était très apprécié des Romantiques, Jean Dufournet s'est aussi emparé de cet objet dans *Villon et sa fortune littéraire*⁶¹, où il observe que Villon est ignoré de la plupart des Romantiques, honni par Michelet, exalté par Désiré Nisard et Antoine Campaux, dont la thèse consacrée à Villon en 1859 provoque la colère de Sainte-Beuve. Cette querelle permettra de faire connaître Villon à un public plus large⁶². Villon devient alors le centre d'un débat sur le sens à donner au Moyen Âge. Désormais Villon, poète cher aux Républicains, devient la figure emblématique de la bohème parisienne, incarnant le gamin de Paris, dans le Quartier latin et l'on voit se développer dans les années 1830 une mode vestimentaire médiévale chez les étudiants⁶³. Cette vision d'un Villon poète maudit, telle qu'on la trouve chez Rimbaud, ne relève donc pas exclusivement d'une construction romantique.

Quant à Machaut ou Froissart, au mieux ou au pire, ils intéressent la critique et les historiens de la littérature en raison de l'écriture du *je*, et leur destin est pour une grande part comparable. Mais tous deux ont souffert de l'ombre de Villon et, dans une moindre mesure, de celle de Charles d'Orléans. Quant à Froissart poète, il a souffert de l'ombre du chroniqueur. Comme le résume Louis Petit de Julleville, « s'il n'était le premier prosateur du XIV^e siècle, et peut-être le seul, les jolis vers de Froissart auraient plus de célébrité. »

59 Voir Jean Dufournet, Michael Freeman et Jean Dérens (dir.), *Villon et ses lecteurs*, Paris, Champion, 2005.

60 Nathan Edelman, « La vogue de François Villon en France de 1828 à 1873 », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, 43, 1936, p. 211-223 et p. 321-339. Voir aussi l'ouvrage de Louis Cons, *État présent des études sur Villon*, Paris, Les Belles Lettres, 1936.

61 Jean Dufournet, *Villon et sa fortune littéraire*, Bordeaux, G. Ducros, 1970.

62 Noter toutefois qu'il existe des éditions de Villon facilement disponibles : celle de l'abbé Prompsault (datée de 1832) et celle de Paul Lacroix (1854).

63 Pour un développement approfondi, voir Michael Freeman, « L'image Villon sous le Second Empire », dans Keith Cameron et James Kearns (dir.), *Le Champ littéraire : 1860-1900. Études offertes à Michael Pakenham*, Amsterdam, Rodopi, 1996, p. 149-158. Voir aussi Jean Dufournet, *Villon et sa fortune littéraire*, op. cit. Pour une vision plus générale, on consultera aussi Elizabeth N. Emery et Laura Morowitz, *Consuming the Past: the Medieval Revival in Fin-de-siècle France*, Aldershot, Ashgate, 2003.

Mais dans un nouveau paradoxe, c'est grâce à une *troubairitz* fictive que Froissart redevient poète au détour d'une supercherie littéraire.

OÙ L'ON APPREND QUE LA FICTION L'EMPORTE SUR L'ÉRUDITION : FROISSART, CHRISTINE, CLOTILDE, ALAIN ET LES AUTRES

Érudition - poésie - fiction

De manière tout à fait insolite, on retrouve Froissart poète sous des traits inattendus, à la faveur d'une jolie supercherie littéraire, où la fiction vient en quelque sorte détrôner l'érudition et se jouer d'elle, tout en utilisant tous ses ressorts pour en faire des artifices.

Nous faisons ici référence à la célèbre polémique autour de Clotilde de Surville et de son œuvre, polémique qui a duré quelque quatre-vingts ans, opposant farouchement les défenseurs de Clotilde et ses détracteurs. Ce qui est intéressant, c'est que dans un contexte de découverte et d'engouement pour les auteurs du Moyen Âge, on crée un personnage fictif de poétesse que la présence de Froissart et de Christine de Pizan vient authentifier. Comme le rappelle Denis Hüe, « l'œuvre de Clotilde n'est rendue vraisemblable que par son inscription dans toute une histoire littéraire⁶⁴ ». Tout commence avec la parution des Poésies de Clotilde de Surville, éditées par M. Charles de Bourdens de Vanderbourg, ancien officier de Marine et savant membre de l'Académie des inscriptions et belles lettres, en 1803, à partir d'un recueil de poésies qu'un descendant de Clotilde aurait retrouvé. Ce recueil poétique remporte un véritable succès auprès d'un large public. Un de ses ardents défenseurs, Antonin Macé, qui jouit d'une réputation de sérieux avérée, en tant que professeur d'histoire à la faculté des Lettres de Grenoble et correspondant du ministère de l'Instruction publique pour les travaux historiques, publie ses *Études nouvelles suivies de documents inédits*⁶⁵ en 1870. On songe alors à ériger un monument à la gloire de la poétesse du xv^e siècle.

Le falsificateur, marquis de Surville, n'hésite pas à convoquer dans la biographie de sa prétendue aïeule les plus grands noms d'écrivains du Moyen Âge : Froissart, Christine de Pizan, Alain Chartier. Ce dernier se voit d'ailleurs attribuer un livre qu'il n'a jamais écrit. Très rapidement nombre de spécialistes attribuent l'œuvre de Clotilde au marquis de Surville ou à son éditeur Vanderbourg, constatant notamment qu'il n'est fait nulle mention de Machaut ou de Deschamps,

64 Denis Hüe, « Clotilde de Surville, cette inconnue... », dans Isabelle Durand-Le Guern (dir.), *Images du Moyen Âge*, Rennes, PUR, 2006.

65 Antonin Macé, *Un procès d'histoire littéraire : les Poésies de Clotilde de Surville, études nouvelles suivies de documents inédits*, Grenoble, Prudhomme, 1870 ; voir aussi Gaston Paris, « Un procès d'histoire littéraire », *Revue critique d'histoire et de littérature*, mars 1873.

relevant des erreurs lexicales ou syntaxiques qui tendraient à prouver que ces poésies sont des plagiats tardifs. Mais la supercherie est savamment orchestrée car Vanderbourg prétexte des interpolations tardives, des corrections ou rajeunissements de la langue qui seraient le fait d'une descendante de Clotilde. Nodier donnera une suite à la supercherie en publiant les Poésies inédites de Clotilde de Surville.

La biographie de Clotilde de Vallon-Chalys dite de Surville⁶⁶, inventée de toutes pièces, raconte qu'elle naquit en 1405. Elle serait la fille de Louis-A. F. de Vallon, « preux chevalier de son temps », et de Pulchérie de Fay-Collon, dont le « goût des lettres [...] fut cultivé par le célèbre Froissard ». C'est donc la mère de Clotilde qui aurait été initiée à la poésie par Froissart. À l'aube de ses dix-huit ans, Pulchérie se serait rendue à la cour de Gaston Phébus et aurait découvert sa bibliothèque. Agnès de Navarre, l'épouse de Gaston Phébus, aurait engagé Pulchérie à « transcrire les œuvres de poètes », et notamment Héloïse. « Pulchérie s'occupa de ces extraits sous la direction de Froissard son maître et en composa une *guirlande poétique* où les chefs d'œuvre des anciens se trouvaient entourés de ce qui parut de meilleur en France et en Italie ». Pulchérie aurait eu deux fils, puis une fille, Clotilde, qui dès son plus jeune âge aurait montré des talents précoces de poétesse. À onze ans, elle aurait traduit « une ode de Pétrarque qui mérita l'approbation de la célèbre Christine de Pisan, femme très estimable par son érudition, quoique poète assez médiocre ». Selon la légende, Christine de Pisan aurait prononcé ces mots, après avoir lu les poèmes de Clotilde : « Déjà mourant, dit Monsieur de Surville, elle s'écria après cette lecture : que de grâces ! que d'agrément ! cette muse naissante effacera son modèle ; je lui remets tous mes droits au sceptre de cet Hélicon⁶⁷ ! »

Antonin Macé, dans son ouvrage intitulé *Clotilde de Surville. Études nouvelles suivies de documents inédits*⁶⁸, va s'employer à montrer que Vanderbourg n'est pas l'auteur de la supercherie qu'on lui attribue et, mieux encore, que Clotilde a bel et bien existé. Il publie des lettres inédites de Clotilde de Surville, prétendument retrouvées dans les archives familiales du marquis de Surville. En voici un extrait savoureux que nous resituons dans son contexte. Il s'agit d'une lettre attribuée à Clotilde et qui narre un événement survenu à la cour de Gaston Phébus. Les protagonistes ne sont autres que Gaston Phébus lui-même, son épouse Agnès de Navarre ainsi que Froissart et la mère de Clotilde. Une dispute portant sur

66 Voir Charity Willard, « The Remarkable Case of Clothilde de Surville », *L'Esprit créateur*, 6, 1966/2, p. 108-116.

67 Extraits de *Poésies de Marguerite-Éléonore Clotilde de Vallon-Chalys. Clotilde de Surville. Poète français du xv^e siècle*, Paris, Didot, publiés par Charles Vanderbourg, 1825.

68 Antonin Macé, *Un procès d'histoire littéraire*, op. cit., voir not. p. 77 sq.

la paternité de lettres d'Abélard et d'Héloïse oppose le maître Froissart et son élève, la mère de Clotilde.

Voici cette lettre, très-vraisemblablement authentique, attendu qu'à la fin du XVIII^e siècle, surtout dans les garnisons où le marquis de Surville avait passé une partie de sa vie, si l'on connaissait plus ou moins vaguement Héloïse et Abélard dont les noms sont restés populaires, on s'occupait fort peu de Froissart. Or, on va le voir, il s'agit dans cette lettre d'une discussion qui s'était élevée, probablement dans les dernières années du XIV^e siècle, sous les yeux d'Agnès de Navarre et de Gaston Phébus, comte de Foix, entre le vieux Froissart et son élève, Madame de Vallon, mère de Clotilde. Froissart n'osait contester à la belle Héloïse quelques chansons en langue vulgaire que Madame de Vallon lui citait, mais avec l'entêtement d'un vieillard, il refusait de croire à l'authenticité des poésies d'Abélard son époux.

250

« Tant et si bien que ma mère devisoit, dit Clotilde, qu'au bon Froissart jà souffloit la parole, et toutefois demordre ne vouloit de son premier avis. Faute de raisons, maints termes grommeloit insignificatifs, mais de tant drôle et gêné maintien qu'entre temps Monseigneur (Gaston Phébus) son beau chef branloit d'impatience, tandis que se pâmoit la comtesse de rire. Sur ce, apparut céans un vieil chevalier breton, lequel encore volontiers s'exercitoit en armes comme il sacrifioit aux Muses. A peine se fut-il enquis du litige qu'on le vit soutirant d'une pochette en cuir certain papier lissé ne plus ne moins que de la soye, et le baillant à lire au docte Flamand, lui dit froid à glacer : « Tenez, jugez sur pièces ! » Or, sur un coin du dit papier qu'il ne lâchoit, la sienne main demouroit apposée. Lors, aux cieux transporté sembloit l'incrédule Froissart, dont les yeux par degrés se remplirent de plours ; tantôt trépignoit comme de jalousie, tantôt se récrioit de surprise, d'aise et d'admiration. « Certes ! fit-il enfin, rien ne vous sçauroids dire de tant délicates chansons, sinon que c'est l'Amour, le diable ou moy qui les ont (sic) faittes. – Pas un des trois, reprit toujours froidement le vieil trouvère ; c'est Abélard ! » et, retirant son papier, fit à tous regardans considérer cinq lignes d'écriture et le seing d'Heloyse qui temoignoit les dites stances être l'œuvre première de son époux⁶⁹.

Curieuse mise en scène⁷⁰ que celle-ci où un Froissart trépignant de jalousie échoue à reconnaître l'authenticité de pièces poétiques d'Abélard et où il revient

69 Antonin Macé, *Un procès d'histoire littéraire, op. cit.*, p.77-78 ; voir aussi Sainte-Beuve, « Poètes et romanciers modernes de la France. XLVI. Clotilde de Surville », *Revue des Deux Mondes*, t. XXVIII, 1841.

70 On pourrait aussi voir ici une mise en abyme de la « maternité » de l'œuvre de Clotilde et du problème de l'authenticité. Froissart lui-même peut s'y tromper.

à un vieux chevalier breton et trouvère inconnu de donner tous les gages de la prétendue authenticité des poèmes.

Au demeurant Sainte-Beuve, notamment, n'est pas dupe de la supercherie ; il observe avec finesse que dans son travail de faussaire, le marquis de Surville reproduit scrupuleusement les erreurs des lexicographes : « Roquefort, en son *Glossaire*, remarque que le mot *voidie*, *voisdie* ne signifie pas *vue*, mais *pénétration*, *prudence fine*, *ruse*. Surville lit dans Borel que *voisdie* signifie aussi *vue* et il l'emploie en ce sens⁷¹ ». Belle ironie lexicologique d'un mot avec lequel joue Machaut – l'étrange absent de la biographie de Clotilde, comme ne manque pas de le noter Sainte-Beuve⁷² – où le prétendument vrai se désigne *de facto* comme absolument faux...

Dans sa notice sur Clotilde de Surville, Sainte-Beuve retrace l'histoire de la réception et de la recréation du Moyen Âge de la fin du XVIII^e au XIX^e siècle, et souligne le rôle clé que jouent les érudits La Curne, Paulmy et Tressan.

On voit se créer dès lors toute une école de chevalerie et de poésie « moyen âge », de trouvères et de troubadours plus ou moins factices ; ils pavoisent la littérature courante par la quantité de leurs couleurs. Tandis qu'au sein de l'Académie les purs érudits continuaient leur lent sillon, ce qui s'en échappait au dehors éveillait les imaginations rapides. Le savant Lévesque de La Ravalière donnait, en 1742, son édition des Poésies de Thibaut de Champagne, roi de Navarre, une renommée romanesque encore et faite pour séduire. Sainte-Palaye en recueillant ses *Mémoires sur la Chevalerie*, le marquis de Paulmy en exécutant sa *Bibliothèque des Romans* et plus tard ses *Mélanges tirés d'une grande Bibliothèque*, jetaient comme un pont de l'érudition au public : Tressan, en maître de cérémonies, donnait à chacun la main pour y passer. L'avocat La Combe fournissait le Vocabulaire. Qu'on y veuille songer, entre Tressan rajeunissant le vieux style, et Surville envieillissant le moderne, il n'y a qu'un pas : ils se rejoignent.

Ce n'est pas tout, et l'on serre de plus près la trace. Par l'entremise de ces académiciens amateurs auxquels il faut adjoindre Caylus, il s'établit dans un

71 Sainte-Beuve, « Poètes et romanciers modernes de la France. XLVI. Clotilde de Surville », art. cit., p. 145-164 (ici p. 156).

72 « De tous ces vieux trouvères récemment remis en honneur par l'érudition ou par l'imagination du XVII^e siècle, Surville, remarquez-le bien, n'en omet *aucun*, et compose ainsi à son aïeule une flatteuse généalogie poétique tout à souhait : Richard donc, Lorris, Thibaut, Froissart, Charles d'Orléans, et je ne sais quelle postérité de dames sous la bannière d'Héloïse, voilà l'école directe. De plus, dans les autres trouvères non remis en lumière alors, mais dignes de l'être et qu'on a retrouvés depuis, tels que Guillaume de Machaut et Eustache Deschamps, il n'en devine *aucun*. Son procédé, de tout point, se circonscrit », souligne Sainte-Beuve, « Poètes et romanciers modernes de la France. XLVI. Clotilde de Surville », art. cit., p. 155. Rappelons que le « 1^{er} mémoire sur Guillaume de Machaut : poète et musicien du XIV^e siècle » du comte de Caylus est paru dans les *Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles lettres*, t. XXXIV, 1744, p. 147-173.

certain public une notion provisoire sur le Moyen Âge, et un lieu commun qu'on se mit à orner⁷³.

[...] Les rondeaux, triolets et fabliaux à la moderne foisonnent ; le jargon puérilement vieillot gazouille ; les vers pastiches ne manquent pas : c'est l'exact pendant des fausses ruines d'alors dans les jardins⁷⁴ ;

[...] Rien ne rajeunit les idées comme de vieillir les mots ; car *vieillir* ici, c'est précisément ramener à l'enfance de la langue. Comme dans un joli enfant, on se met donc à noter tous les mots et une foule de petits traits que, hors de cet âge, on ne discernerait pas. Quoi ? Se peut-il que nos pères enfants en aient tant su ? C'est un peu encore comme lorsqu'on lit dans une langue étrangère : il y a le plaisir de la petite reconnaissance ; on est tout flatté de comprendre, on est tenté de goûter les choses plus qu'elles ne valent, et de leur savoir gré de ressembler à ce qu'on sent⁷⁵.

252

Or, la supercherie⁷⁶ est si bien construite que finalement cela permettra de voir figurer le nom de Clotilde de Surville aux côtés des poètes de la fin du Moyen Âge dans les ouvrages d'histoire littéraire, et ce durant plusieurs décennies, avant qu'Abel Villemain ne donne le mot de la fin à propos des Poésies de Clotilde : « une petite construction gothique élevée à plaisir par un moderne architecte⁷⁷ ».

Cet épisode insolite de l'histoire littéraire est intéressant à plus d'un titre : d'une part pour le rôle qu'y joue malgré lui Froissart, à plusieurs siècles de distance, trait qui témoigne à mon sens de sa dimension de témoin garant de la vérité et de figure d'autorité, et ce, alors même que le chroniqueur a longtemps été accusé de ne pas faire le départ entre les témoignages faux et les vrais ; d'autre part, on voit aussi comment se construit une biographie inventée d'un personnage de poétesse du Moyen Âge, à partir des documents ici inventés, lettres retrouvées notamment, poésies, inscription dans un lignage littéraire qui confère au personnage un plus fort coefficient de réalité... , dans une oscillation permanente entre l'érudition la plus sérieuse et la fiction la plus échevelée.

73 Sainte-Beuve, *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au xv^e siècle*, éd. revue et augmentée, Paris, G. Charpentier, 1843, p. 492.

74 *Ibid.*, p. 493.

75 *Ibid.*, p. 490.

76 Voir le très stimulant ouvrage de Jean-François Jeandillou, préface de Michel Arrivé, *Supercherries littéraires. La vie et l'œuvre des auteurs supposés*, Genève, Droz, 2001. Sur le rôle joué par Nodier dans cette supercherie, voir aussi Jean-François Jeandillou, « Nodier et les "romances pseudographes de Clotilde" », *Fragmentos. Revista de língua e literatura estrangeiras*, 31, « Charles Nodier », dir. Jacques-Rémi Dahan, 2006.

77 Abel-François Villemain, *Cours de littérature française. Tableau de la littérature au Moyen Âge en France, op. cit.*, p. 237.

Enfin, cette fiction de l'œuvre et de la biographie de Clotilde et de sa mère, Pulchérie, est aussi l'occasion d'un retour de Froissart poète, et de certains autres poètes médiévaux, Alain Chartier, Christine de Pizan, sur le devant de la scène de l'histoire littéraire. Quant au fait que Clotilde ait éclipsé Christine de Pizan au XIX^e siècle, Sainte-Beuve nous livre des éléments de compréhension de cet étrange épisode de l'histoire littéraire avec ce qu'il nomme le « plaisir de la petite reconnaissance ». Cette langue vieillie à dessein et pourtant reconnaissable pour le lecteur du XIX^e siècle, la langue poétique de Clotilde, ne peut que séduire un public de curieux, et non de savants.

Laissons pour finir la parole à Clotilde, à qui l'on doit d'avoir redonné vie aux noms de Froissart ou de Christine de Pizan et qui n'ose – prétend-elle – rivaliser avec le vieux Froissart :

Sont-ce rondels, faits à la vieille poste
 Du beau Froissart ? contre lui nul ne joste,
 Ne jostera, m'est avis, de long-temps ;
 Graces, esprit et fraîcheur du printems
 L'ont accueilli jusqu'à sa derraine heure ;
 Le vieux rondel habite sa demeure
 A n'en sortir...
 Bel exemple s'il en est de ce « jargon puérilement vieillot »...

La possibilité de l'invention de cette fiction de la poésie de Clotilde en dit long aussi sur la scission cette fois entérinée entre savant et lettré, entre histoire et fiction, entre philologues et amateurs éclairés. En témoigne l'attitude de Gaston Paris, lassé de voir « nos Facultés de province, qui devraient être des centres d'instruction, de goût et de critique, donner de si mauvais exemples », et condamnant fermement de telles supercheries. Les temps ont changé depuis François Raynouard (1761-1836), spécialiste des troubadours, dans la lignée de La Curne, qui déclare dans le *Journal des savants* de juillet 1824, à propos des Poésies de Clotilde de Surville :

Ces poésies méritent sans doute d'obtenir un rang dans notre histoire littéraire ; mais il n'est plus permis aujourd'hui de les donner pour authentiques. Leur qualité reconnue de pseudonymes n'empêchera pas de les rechercher comme on recueille ces fausses médailles que les curieux s'empressent de mettre à côté des véritables, et dont le rapprochement est utile à l'étude même de l'art.

Après quoi vient la condamnation sans appel de Gaston Paris signant le règne nouveau de la philologie et de l'esprit positiviste.

Mais, au fond, cette curieuse vogue pour les poésies de Clotilde, durant quelque quatre-vingts ans, et la querelle qu'elle nourrit, ont permis de souligner

que la fausse antiquité, inspirée d'un subtil mélange de Froissart et de Christine de Pizan, plaît davantage que les auteurs originaux. Alors que les modèles authentiques sont considérés comme asséchés, le surgeon apparaît renouvelé, frais et naïf car la langue réinventée ramène à une enfance de la langue, entre étrangeté et reconnaissance. On laisse aux antiquaires et aux philologues les poèmes authentiques et le grand public se réjouit des faux anciens, de ces contrefaçons où le vrai ancien le dispute à l'artifice le plus moderne, et le plus visible.

Enfin, le désintérêt pour le poète Froissart s'explique certes par le fait qu'il a été éclipsé par le chroniqueur, mais aussi parce que ses Chroniques sont davantage appréhendées comme un objet historique, c'est-à-dire comme un document, plutôt que comme un véritable objet littéraire. Encore faut-il que la poésie froissartienne soit à son tour envisagée dans une perspective littéraire détachée de la seule aune de l'originalité et émancipée d'une perspective évolutionniste qui peut se révéler tout aussi stérile. Il faut donc attendre que l'histoire littéraire, grâce et parfois contre les philologues, s'empare de ce nouvel objet et l'observe avec un œil neuf.

254

Au terme de cette enquête sur la présence de Froissart poète dans l'histoire littéraire au XIX^e siècle, on constate que Froissart n'occupe pas la place qui lui revient, et qu'il faut attendre la fin du XX^e siècle pour assister à sa juste réévaluation. Le chroniqueur a bel et bien éclipsé le poète, et ce d'autant que sa poésie, comme celle de son temps, était considérée « toute de facture et, ne sortant pas du cœur, ne parlait pas au cœur », écrit Louis Petit de Julleville, qui résume ainsi la *doxa* en vogue chez les historiens de la littérature du XIX^e siècle. Seuls Villon, et dans une moindre mesure Charles d'Orléans, échappent à ce jugement sans appel.

Enfin, si l'on ne s'étonne guère de voir figurer Froissart en son personnage de chroniqueur dans deux romans de Dumas⁷⁸, plus rares sont les occasions de le voir représenté dans sa fonction de poète, statut que lui donne la fiction échevelée conçue autour de la poétesse Clotilde. Mais Dumas, son lecteur dans l'édition de Buchon et de Barante, rend aussi un hommage au poète Froissart dans *Isabelle de Bavière* où le duc d'Orléans, avant d'être assassiné, fredonne une chanson de Froissart, le poète à la mode du temps ; signe, aussi, qu'une nouvelle aube se lève.

78 *Le Bâtard de Mauléon* (1846) et *Monseigneur Gaston Phœbus* (1839) sont les deux seuls récits dumasien dans lesquels Froissart apparaît comme personnage de la diégèse pour jouer son rôle de chroniqueur.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction : position du problème Élisabeth Gaucher-Rémond & Véronique Dominguez-Guillaume	7
---	---

PREMIÈRE PARTIE

HISTORIOGRAPHIE : THÉORIES ET NOTIONS

MÉTHODE ET IDÉOLOGIE

Nouvelles méthodes pour textes anciens : le <i>Joseph</i> de Robert de Boron et la querelle de la <i>New Philology</i> Patrick Moran.....	29
Réalisme et idéologie dans le <i>Guillaume de Dole</i> de Jean Renart : pour un changement de paradigme herméneutique Philippe Haugeard.....	43

AFFAIRES DE STYLES, QUESTIONS DE GENRE

Prolégomènes à toute critique des stéréotypes de la littérature médiévale : l'oiseau voleur dans <i>L'Escoufle</i> de Jean Renart Jean-Jacques Vincensini.....	63
Registre, style et manière dans la lyrique médiévale : les poèmes lyriques de Guillaume de Machaut et les doctrines médiévales des styles Ludmilla Evdokimova.....	75
La chanson de geste : une expérience critique, une expérience de la critique Jelle Koopmans	87

RECONSIDÉRER L'HOMME ET L'ŒUVRE

Philippe de Thaon le <i>coadunator</i> Vladimir Agrigoroaei	103
Entre « cil qui l'escrist » et « cil qui fist » : de l'influence de Guiot sur Chrétien de Troyes dans <i>Le Chevalier au lion</i> Anne Rochebouet.....	123
Le <i>je</i> des trouvères et les interprétations biographiques : les exemples contrastés de Gace Brulé et Thibaut de Champagne Marie-Geneviève Grossel	137

SECONDE PARTIE

« EXPÉRIENCES CRITIQUES » : ÉTUDES DE CAS

MATIÈRE OU MANIÈRE ? LE ROMAN ARTHURIEN

La réception de la matière de Bretagne dans les romans en prose : Histoire(s) de sources et construction générique	
Hélène Bouget	157
« Deux sœurs qui ne sont pas sœurs » : le procès critique de la « fausse Guenièvre »	
Nathalie Koble	171
Le roman arthurien tardif en prose : un corpus négligé et réhabilité ?	
Pour un parcours critique et historiographique du Moyen Âge à nos jours	
Christine Ferlampin-Acher	187

HISTOIRES DE LA LYRIQUE

256	« L'amour courtois » : heurs et malheurs d'une notion critique	
	Michèle Gally	203
	Jaufré Rudel et l' <i>amor de lonh</i> , de Diez à aujourd'hui	
	Walter Meliga	217
	Froissart, un poète à la mode de son temps. Réception de Froissart poète au XIX ^e siècle : entre érudition et fiction	
	Patricia Victorin	231
	Table des matières	255