

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 : 979-10-231-3259-5

<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

PREMIÈRE PARTIE

Historiographie : théories et notions

Affaires de styles, questions de genre

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 ménétriers, 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^e* 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^e* 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 xvth and xviith Centuries*, London, Methuen, 1973, p. 62. Voir aussi *El nacimiento de Ursón y Valentin* de Lope de Vega (1603-1604) et Jakob Ayres, *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 Karoli*²³.

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 historique 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!

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