

Nelly Labère

Littératures du Moyen Âge



L I C E N C E

L E T T R E S



Presses
Universitaires
de France



Droit
Économie
Géographie
Histoire
Langues
Lettres
Philo
Psycho
Socio

**Les ouvrages de la collection « Licence »
disposent tous de compléments
(documents d'approfondissement
des connaissances, annexes, index,
cartes, tableaux et exercices...)
consultables en accès libre sur le site des PUF :
www.licence.puf.com**

ISBN : 978-2-13-057201-5

Dépôt légal - 1^{re} édition 2009, août
© Presses Universitaires de France, 2009
6, avenue Reille, 75014 Paris

SOMMAIRE

I N T R O D U C T I O N	7
Préambule	7
Mille ans	9
La nuit des temps	12

P R E M I È R E P A R T I E - A u x s o u r c e s d' u n e l a n g u e e t d' u n e l i t t é r a t u r e

I. Des œuvres et des auteurs : aborder une réalité mouvante	17
❶ La question du genre littéraire	17
❷ La prose et le vers	19
❸ Un savoir total	24
II. Aux origines de la matière littéraire	33
❶ L'écriture sacrée	33
❷ Fortune la païenne	37
❸ La dame comme quête	40
III. Lire les textes du Moyen Âge	47
❶ Le rire est-il le propre du Moyen Âge ?	47
❷ La mouvance du texte médiéval	52
❸ Cycles, continuations et branches : la structure de l'écriture au Moyen Âge	56

DEUXIÈME PARTIE - Langues, textes, contextes

I.	L'empire de Babel	77
❶	Le français : une identité à conquérir face au latin	77
❷	L'ancien français : la nouvelle langue de la <i>Romania</i> ?	84
II.	Dire, Lire, Écrire	89
❶	La voix et la lettre	89
❷	Le troubadour, le clerc et le jongleur	93
❸	Le commanditaire et l'exécutant	99
III.	Dans l'atelier du copiste	105
❶	Le statut du manuscrit	105
❷	Le facteur et l'auteur : la question de la signature	108
❸	Le mirage des sources	114
IV.	L'ordre du monde	121
❶	Les ordres de la société	121
❷	Lieux réels, lieux symboliques	126
❸	Un monde de signes et de sens	135

TROISIÈME PARTIE - Les formes d'écriture

I.	L'idéal lyrique	143
❶	La lyrique occitane et ses formes	143
❷	La transmission de l'héritage occitan	146
❸	L'évolution de la poésie à la fin du Moyen Âge (xiv ^e -xv ^e siècles)	150

II. La force épique	157
❶ La geste des hommes	157
❷ Du mémorial à l'immémorial	160
❸ Le rite du langage	162
III. La matière narrative	169
❶ La matière antique	171
❷ La matière de Bretagne	175
❸ L'expérimentation des autres voies romanesques	187
IV. L'expérience théâtrale	193
❶ La représentation en question	194
❷ Le théâtre religieux	197
❸ Le théâtre profane	205
 G L O S S A I R E	213
 C H R O N O L O G I E L I T T É R A I R E	227
 L I S T E D E S E N C A D R É S	233
 B I B L I O G R A P H I E	235
 I N D E X D E S O U V R A G E S C I T É S	241
 I N D E X D E S A U T E U R S C I T É S	249



INTRODUCTION

Il n'est plus permis aujourd'hui d'appeler le Moyen Âge un temps de triste ignorance et de sombres ténèbres.

Charles Gidel, *Histoire de la littérature française*
(1875).

Préambule

Altérité, le Moyen Âge surprend autant qu'il déroute. Barbare, inculte, tyrannique, anarchique aussi bien que lumineux, jeune, raffiné et chevaleresque, les images liées à ces temps des origines ne cessent de s'affronter autour d'une vision évolutionniste de l'Histoire : le Moyen Âge serait ainsi le berceau d'une langue et d'une civilisation. Dans cette perspective patriotique, qui parfois se fonde sur la commémoration ou au contraire sur la mise à distance, le discours scientifique peine à rendre compte de dix siècles hétérogènes souvent réunis par une représentation anachronique qui tend à transformer ce déjà « long Moyen Âge » (Le Goff, 1977) en « lointain miroir » (Tuchman, 1979).

Sentie comme une étrangeté, la société du Moyen Âge nous apparaît pourtant faussement unitaire (dix siècles réunis sous une même notion : le Moyen Âge) et complexe. Elle oscille entre familiarité abusive (abbaye romane, cathédrale gothique, Jeanne d'Arc, Arthur, etc.) et disqualification (le Moyen Âge incarne ce que la société moderne rejette : barbarie, archaïsme, etc.). Cette « double fracture conceptuelle » (Guerreau, 2001) empêche le regard critique de s'exercer. Certes, ce précis de littérature française du Moyen Âge n'échappera pas aux classements *a priori*,

hérités de la tradition des études littéraires sur le Moyen Âge. Mais au-delà de sa présentation traditionnelle (« langues, textes, contextes » et « formes d'écriture »), il souhaite engager une réflexion plus profonde sur les procédés de production du savoir, qu'il s'agisse du savoir au Moyen Âge mais encore du savoir contemporain constitué par un regard rétroactif, parfois patriotique, souvent ethnocentrique, sur la société du passé. Ainsi, une première partie théorique et conceptuelle (« Aux sources d'une langue et d'une littérature ») présentant les problématiques indispensables à la lecture des textes littéraires du Moyen Âge offrira des clés de lecture pour comprendre l'idéologie qui sous-tend cette période complexe. Une deuxième partie tentera de rendre compte des conditions matérielles de l'écriture, questionnant les thèmes et les motifs donnant naissance à une poétique des genres littéraires. Une troisième partie proposera un panorama des grands genres littéraires du Moyen Âge, invitant par les clés de lecture fournies dans la première partie à dépasser les clivages catégoriels et à faire résonner les textes. De la notion conceptuelle à la pratique textuelle, des explications techniques à l'histoire des lettres, ce manuel invite à entrer dans le corps des textes médiévaux, fournissant par le glossaire, les index et la chronologie finale, les moyens de se déplacer dans l'espace du livre mais aussi dans l'histoire de la littérature du Moyen Âge.

Si la question du savoir est au centre de ces interrogations, c'est que le Moyen Âge est lui-même une véritable société du savoir, se caractérisant par son développement intellectuel, technique et social, mais aussi par l'essor d'une langue et de sa littérature, le français. La question de l'utilité (Fried, 2003) ou de la nécessité (Morsel, 2007) du Moyen Âge comme objet d'enseignement a été posée avec succès, mais la question de « l'avenir d'un passé incertain » (Guerreau, 2001) hante néanmoins les études des médiévistes.

Pourtant le Moyen Âge offre beaucoup à l'historien qui considère cette période comme un « laboratoire unique » produisant une très longue période de transformations sociales, mais encore au littéraire qui, dépassant le symbolisme et le formalisme des conventions textuelles, goûte aux jeux de langage et à l'élaboration de formes, de combinaisons et de structures fondatrices de

l'histoire littéraire. Si Daniel Poirion appelle à des lectures anthropologiques du Moyen Âge, Joseph Morsel le rêve « sport de combat » dans la lignée de Pierre Bourdieu, signalant que l'histoire du Moyen Âge est fondamentale pour la démocratie – tout comme la littérature pour la culture...

Mille ans

Débuts de la littérature et de la langue française, associé à une nuit des temps à la genèse complexe, le Moyen Âge étonne et surprend toujours par ses frontières historiques larges (v^e-xv^e siècle) et par la représentation imaginaire qui lui est associée : temps de guerres, de grandes pestes, de famines et d'horreurs. Cette vision de « *dark ages* », d'âges sombres de l'Histoire, s'inscrit dans une représentation forgée sur une conception évolutionniste du temps où le Moyen Âge est un âge « moyen », un temps de transition entre une Antiquité perçue comme une naissance et un xvi^e siècle envisagé comme une Re-naissance. Le terme « Moyen Âge » est l'adaptation du latin de la Renaissance *medium aevum* (1604), de même que l'anglais *middle age*, l'allemand *mittelalter*, l'italien *medioevo*, l'espagnol *edad media*, le portugais *idade media*. On voit apparaître la notion et l'expression de « Moyen Âge » dès la fin de l'ère médiévale. Les premiers auteurs à employer l'expression hésitent entre « Moyen Temps » et « Moyen Âge » pour traduire les expressions forgées par les savants humanistes, telles que *media tempestas* (chez Giovanni Andrea en 1409), *media aetas* (1518) et *media antiquitas*. Mais la terminologie « Moyen Âge » ne s'impose que deux siècles plus tard, à la fin du xvii^e siècle, répandue par les travaux de Horn de Leyde et de Cellarius. Vers 1800, elle tombe dans le domaine public – ce qui n'aide guère à en préciser le sens – et va de pair avec un intérêt renouvelé pour cette période jusqu'alors ignorée ; pendant que les textes les plus connus donnent lieu à des éditions populaires, des érudits s'attachent à étudier et éditer des manuscrits tout en s'interrogeant sur l'identité historique et littéraire de ce millénaire.

Cependant, l'expression « Moyen Âge », tout en se diffusant et en se généralisant, ne fait que figer et entériner un danger sémantique qui est à son origine même. Elle conduit tout d'abord à réduire un millénaire à une dénomination en donnant l'illusion d'unité, d'homogénéité aussi bien historique que littéraire (découpage en 100 ans pour les ^{xvi}^e, ^{xvii}^e, ^{xviii}^e, ^{xix}^e, ^{xx}^e siècles et découpage en mille ans pour le Moyen Âge dans les histoires littéraires). Le deuxième problème véhiculé par cette terminologie est bien plus insidieux et construit un système de représentations dépréciatif. En effet, employer l'adjectif « moyen » appelle les qualificatifs de « transitoire, intermédiaire, médian ». D'où une invitation à entendre le « Moyen Âge » comme passerelle, espace, moment séparant deux autres états ou périodes. Or, si l'on se réfère à un découpage historique convenu, ce que le « Moyen Âge » sépare, c'est une première période, l'Antiquité conçue comme berceau des origines, et une deuxième période conçue comme une renaissance. Mais parler de Renaissance pour qualifier le ^{xvi}^e siècle revient à considérer qu'il y a eu une première « naissance », puis une « mort » pour qu'il y ait forcément une « renaissance ». L'application à la chronologie historique va alors de soi : la naissance, c'est l'Antiquité, la mort, c'est le Moyen Âge, la Renaissance, c'est le ^{xvi}^e siècle. Dès lors, le Moyen Âge, par le sémantisme mortifère que ce nom véhicule, apparaît comme millénaire de sommeil, d'endormissement, de mort intellectuelle et culturelle. Il n'est pas anodin de constater qu'une bonne partie des usagers de la langue française emploie de façon erronée, à la place du qualificatif « médiéval », celui de « moyenâgeux » pour désigner « ce qui se rapporte au Moyen Âge ». Or l'adjectif « moyenâgeux » renvoie à ce qui est vétuste et rétrograde.

Cette erreur de vocabulaire ainsi que l'implication sémantique de « Moyen Âge » ne sont pas aussi insignifiantes qu'elles le paraissent. En effet, ils témoignent d'une certaine vision historique qui conçoit le progrès vers la modernité comme conquête et marche pour l'humanité. Ce *topos* est bien entendu largement trompeur et dangereux. Il n'explique pas, il ne démontre pas, il ne justifie pas. Cependant, il rassure et rassérène en dessinant les perspectives d'une évolution et en mettant du sens et du signe là

où il n'y en a peut-être pas. C'est en quoi l'âge moyen qu'est ce Moyen Âge trouverait ici son inscription : il servirait de réceptacle à une projection collective qui verrait en lui les stigmates des pulsions problématiques de notre société. Souvent représenté comme le lieu des affrontements, des combats et des guerres, mettant en scène un peuple croyant mais ignorant, un seigneur qui règne en maître sur un espace morcelé en provinces et non sur un État, il est le cadre où cette vie de l'esprit se limiterait à quelques tentatives et ne préfigurerait que la renaissance des lettres à venir.

Les productions de masse que nous renvoie la société d'aujourd'hui témoignent d'une même vision. En effet, il apparaît, par exemple, dans les productions cinématographiques visant un large public, que le Moyen Âge se trouve assimilé à une coloration emblématique au sens fort du terme (Amy de la Bretèque, 2004). Ainsi, le chromatisme qui est utilisé se réduit à quelques couleurs primaires où le noir, le rouge et le blanc dominant. Noir de la mort. Rouge du sang, de la violence et de la passion. Blanc de la pureté et de la virginité. Le couple Éros/Thanatos s'inscrit dans cette peinture fictionnelle du Moyen Âge comme retour à des origines historiques, linguistiques mais aussi pulsionnelles. Le mythe affleure dans une construction fantasmagorique et évolutionniste qui place en ligne de fond le fameux, emblématique et non moins mythique Progrès.

Si l'emploi absolu de Progrès comme évolution de l'humanité vers un terme idéal appartient au XVIII^e siècle et est anachronique pour le Moyen Âge, ce dernier n'est pas exempt de ce que l'on pourrait qualifier aujourd'hui d'« évolutions ». Langue française, invention de l'imprimé, arts de la table, tracé des rues, représentations iconographiques, onomastique, architecture romane et gothique : tels sont les exemples qui illustrent ces liens complexes et qui témoignent d'un Moyen Âge contemporain. Dès lors, le Moyen Âge pourrait peut-être se définir malgré tout comme un âge moyen. S'il n'est pas moyen au sens de passable, médiocre, il est certainement un moyen, un instrument, une force pour repenser notre histoire et celle de notre société.

La nuit des temps

Mais entre image noire et légende dorée, le Moyen Âge surprend pourtant et étonne toujours par son incroyable prolixité créatrice, par la complexité et la modernité d'une période de dix siècles pourtant résumés à deux termes : Moyen Âge. S'il est de coutume de dater le Moyen Âge par les bornes historiques de 500-1500, le découpage fait cependant débat chez les historiens – mais aussi chez les littéraires et les linguistes qui font débiter la chronologie avec les premiers textes du IX^e siècle (protofrançais) et qui distinguent, pour les grandes périodes de production littéraire, les XII^e-XIII^e siècles (ancien français) des XIV^e-XV^e siècles (moyen français). Traditionnellement c'est, pour les historiens, la déposition du dernier empereur romain d'Occident en 476 qui sert de *terminus a quo* ; pourtant, certains chercheurs font perdurer l'Antiquité au-delà de ces dates, retenant le 25 décembre 498 (date discutée du baptême de Clovis), ou le 27 novembre 511 (mort de Clovis) ou bien encore le 3 janvier 512 (mort de Sainte Geneviève, sainte patronne de Paris qui résista aux Huns), comme date de fin de l'Antiquité. Quant au *terminus ad quem*, il est tout aussi difficile à définir tant il s'agit d'un processus caractéristique d'une époque et non d'un événement déterminant. Il se situerait en 1492, année marquant la fin de la Reconquête espagnole, la fuite des juifs chassés hors d'Espagne, la signature du traité d'Étaples entre la France et l'Angleterre qui prépare les guerres d'Italie menées par la France et l'ouverture sur les grandes découvertes du « Nouveau Monde ». Dans ces dix siècles, on distingue encore usuellement trois grandes périodes chronologiques : un haut Moyen Âge marqué par la figure centrale de Charlemagne et ouvert à la définition d'un espace politique, linguistique et socioculturel ; un Moyen Âge central, des environs de l'an Mil jusqu'au milieu du XIV^e siècle, période d'essor économique et de naissance de la littérature en langue romane ; un Moyen Âge tardif, de la Grande Peste en passant par la guerre de Cent Ans jusqu'aux découvertes (imprimerie, Nouveau Monde, etc.) ouvrant sur la Renaissance. Pourtant, ces clivages

ne sont pas aussi évidents qu'ils paraissent et ne rendent pas compte d'une évolution complexe et féconde. À ce titre, Jacques Le Goff invite à parler d'un long Moyen Âge, bannissant les cloisonnements chronologiques habituels et dépassant la césure de 1492 pour y inclure la Renaissance :

La plupart des signes caractéristiques à l'aide desquels on a voulu la reconnaître sont apparus bien avant l'époque (xv^e-xvi^e siècles) où on la situe. Le « retour à l'Antique » est là dès le xiii^e siècle, de l'invasion d'Aristote dans les universités aux formes sculpturales des chaires de Pisano, à Pistoia et à Florence. L'État « machiavélien » existe dans la France de Philippe le Bel. La perspective s'introduit en optique comme en peinture à la fin du xiii^e siècle. La lecture se répand bien avant la galaxie Gutenberg et l'alphabetisation – le phénomène culturel qui compte – n'attend pas l'imprimerie. Au tournant du xii^e siècle au xiii^e siècle l'individu s'affirme avec autant de force que dans l'Italie du Quattrocento. (Le Goff, 1985, p. XII)

Ainsi, la chronologie (nous renvoyons aux annexes) est parfois complexe à exprimer les mouvements sociaux, économiques et politiques qui fondent ce que l'on appelle couramment une « époque » ; à ce titre, les années 1460-1540 émergent dans une unité identitaire et littéraire qui appelle à la caractérisation mais qui rend son étude problématique (Moyen Âge ? Renaissance ?). Mais au-delà des clivages, des antagonismes, des réceptions divergentes, le Moyen Âge (qu'il soit historique, littéraire ou linguistique) est une période clé pour comprendre la naissance d'une langue et d'une culture, le français, et pour repenser les racines d'une modernité au sein d'une identité évolutive.



PREMIÈRE PARTIE

Aux sources d'une langue et d'une littérature

Le Moyen Âge était alors très bien portant, et à peu près remis de la peur qu'il avait eue de se croire mort pendant trois siècles.

Alfred de Musset, *Œuvres complètes*.

- I. Des œuvres et des auteurs :
aborder une réalité mouvante
- II. Aux origines de la matière
littéraire
- III. Lire les textes du Moyen Âge

➤ I. Des œuvres et des auteurs : aborder une réalité mouvante

Deux façons de penser le Moyen Âge émergent des histoires de la littérature. Certains auteurs, comme Curtius (Curtius, 1956), l'envisagent dans une continuité historique, effaçant les clivages entre périodes pour viser un *continuum*. D'autres considèrent le Moyen Âge comme une altérité féconde pour comprendre, dans l'acceptation de la conscience historique qui nous sépare d'elle, l'identité radicalement hétérogène qui lui est propre. Héritière de ces deux voies d'analyse, cette partie essentiellement théorique entendra ainsi rendre compte des problématiques qui sous-tendent les textes littéraires médiévaux, invitant le lecteur moderne à prendre en compte, par ses divergences matérielles et conceptuelles, la spécificité des productions artistiques du Moyen Âge. Qu'il s'agisse du genre littéraire des œuvres (terme anachronique pour le Moyen Âge), de la question des origines conçue dans la perspective chrétienne comme le moteur et la finalité de l'écriture ou de l'absence de clivage des sciences, la littérature du Moyen Âge s'offre en rupture avec la conception contemporaine que nous nous faisons d'elle.

❶ La question du genre littéraire

Les textes médiévaux n'ignorent pas la conscience des formes. En effet, elle se manifeste très tôt dans les procédés de réécritures (*Cantilène de sainte Eulalie*, par exemple, qui se calque sur le modèle latin de la séquence liturgique), elle se théorise encore dans des traités de poétique et de versification. Dès le XIII^e siècle, les auteurs de langue d'oc offrent des arts poétiques où le *joï** se dit comme le moteur de l'écriture (Raimon Vidal,

Razos de trobar ; Jofre de Foixà, *Regles de trobar* ; *Leys d'Amors*). Le *trobar*, art d'écrire, repose sur un moteur et une finalité (*joï*), qui à l'aide d'une langue pure (*fi*) et bien mesurée (*ben compassat*) donne la possibilité d'émergence du nouveau (*noel*). La notion de nouveauté est complexe pour le Moyen Âge de langue d'oïl qui accepte certes le re-nouveau (voir, pour exemple, la **reverdïe***) mais qui s'inquiète de la nouveauté : elle est politiquement et théologiquement le signe d'une appartenance au monde d'après la Chute dans lequel le temps se conçoit comme une déchéance. Cette difficulté de penser la nouveauté comme rupture se fonde sur la conception d'un monde organisé, en partie, sur le principe généalogique. Qu'il s'agisse d'une généalogie humaine (la **chanson de geste***, par exemple, qui tisse à partir du personnage de Guillaume de la *Chanson de Guillaume* les récits de son âge mur : *Couronnement de Louis*, **Charroi* de Nîmes**, *Prise d'Orange*, *Aliscans*, *Moniage Guillaume*, ou de son enfance : *Enfances Guillaume*) ou d'une généalogie symbolique (le Graal de Chrétien de Troyes se retrouve dans l'histoire de sa **translatio*** d'Orient en Occident dans le cycle de Robert de Boron), le principe de la génération, même discontinu, empêche toute idée de rupture d'émerger. Dès lors, la nouveauté s'écrit dans un horizon d'attente qui est celui de la filiation. Il faut ainsi attendre la fin du Moyen Âge pour que la langue d'oïl s'interroge sur la voix qui l'anime et sur ses modes de composition littéraire.

Certes, la conscience des formes se dit depuis longtemps sous la forme de théories en acte (voir, par exemple, les *Lais* de Marie de France). Mais elle rencontre en 1392 avec *L'Art de Dictier* d'Eustache Deschamps la forme du traité poétique. Eustache Deschamps oppose la musique naturelle des mots et celle, artificielle, des instruments. Il noue et dénoue dans le même temps ce que la lyrique médiévale avait jusqu'alors tenu pour essentiel : le lien entre texte et musique. Au moment où le chant poétique et son âge d'or (Machaut) succèdent à l'âge de l'écriture qui se dramatise sur le mode de la mélancolie, le formalisme intervient comme point d'orgue pour dire la conception des formes. Si Deschamps a été, après Guillaume de Machaut, un grand concepteur de formes poétiques en travaillant à la fixation des genres (**ballade***, rondeau, virelai, lai), s'il en a expérimenté

les limites par des jeux formels (pièces à lecture multiple, usage de proverbes-refrains, rimes équivoques), s'il a exploré les voies du bilinguisme en rimant et rythmant ses poésies latines à la française, il offre avec son « Art de composer » les clés pour une compréhension des pratiques poétiques médiévales. Mais dans le même temps, il prend acte de la mutation fondamentale qui s'opère dans le lyrisme – mutation qui affecte jusqu'aux pratiques contemporaines – : la dichotomie entre la musique et la poésie ou bien, selon ses termes, entre « la musique artificielle » et la « musique de bouche ». Les *Arts de seconde rhétorique* du xv^e siècle reprennent les critères techniques développés par Deschamps relatifs à l'examen des modèles des principales formes lyriques. Ils proposent des réflexions sur les mètres poétiques et leur emploi, des listes de rimes et de personnages mythiques, et distinguent surtout les arts de première rhétorique (la prose) des arts de seconde rhétorique (le vers). Les arts poétiques latins, comme ceux de Jean de Garlande, offrent eux aussi de riches développements sur la littérature vernaculaire, qu'il s'agisse de penser le classement des *fabulae* selon la fiction ou les personnages.

② La prose et le vers

Car la distinction entre le vers et la prose, bien qu'elle affiche clairement la conscience de ses enjeux à la fin du Moyen Âge, n'est pas perçue dans des cadres sémantiques. En effet, si écrire un « roman » ne signifie pas écrire en prose mais seulement écrire en langue romane, les auteurs ne s'attachent à distinguer la prose et la poésie dans une convention de genre que très tardivement. Si le verbe est le premier des actes de la création (« Et le Verbe s'est fait chair », Jean 1, 14), le vers l'accompagne sous la forme du chant. Ainsi, le vers s'inscrit à la fois dans une conception orale mais aussi mnémotechnique de la littérature : il est bien entendu la voix privilégiée de ce que nous qualifions aujourd'hui de poésie mais aussi de la chanson de geste et des romans jusqu'au xiii^e siècle. Il peut se faire octosyllabe, décasyllabe, alexandrin, caractérisant respectivement la narration, l'épopée ou

l'hagiographie et la poésie morale. Le vers caractérise donc certaines formes narratives mais ne les réduit pourtant pas à une utilisation stéréotypée. *Aucassin et Nicolette*, unique témoin du genre de la **chantefable***, mêle ainsi des laisses d'heptasyllabes qui se terminent sur un vers de quatre syllabes et des parties narratives non chantées, en prose. C'est avec la traduction de la Bible (traduction des *Quatre Livres des Rois* du milieu du XII^e siècle qui fait débat sur son statut de prose rimée ou de poème dérimé) et surtout avec l'essor de l'historiographie que l'on peut observer une rupture dans la rédaction des textes en vers. En effet, la matière historique (la *Conquête de Constantinople* de Geoffroy de Villehardouin et de Robert de Clari, la *Vie de saint Louis* de Joinville) ainsi que la matière de Bretagne (*Perlesvaus*, *Lancelot en prose*, *Tristan en prose*) se voient écrites en prose dans un souci de vérité. Si les jongleurs et les conteurs sont désormais désignés par les textes comme les porteurs de l'oralité et donc du faux (la rime obligerait le vers au « mensonge » pour s'adapter à ses contraintes), il convient alors de préférer la prose associée au Livre et à l'Histoire. La pratique du « dérimage » qui se développe à la fin du Moyen Âge se propose de « rendre lisibles » des textes que la forme du vers fait paraître inaccessibles ou surannés. Le « dérimage », loin d'être ainsi un simple remaniement d'un poème rimé au XII^e ou au XIII^e siècle en une prose du XV^e siècle, consiste davantage en un travail de restructuration et de transposition accompli par des auteurs qui réalisent, dans le cas des « mises en prose », un véritable travail de réinvention du texte. La *translation* retouche son original en l'allongeant ou en l'abrégant ou combine plusieurs poèmes ou parties de poèmes jusqu'à proposer une nouvelle version (*Les Conquêtes et chroniques de Charlemagne* et *Guillaume d'Orange*). Mais le geste de passage à la prose abolit les distinctions entre les genres : les *Conquêtes et chroniques de Charlemagne* de David Aubert mettent en prose les *Grandes Chroniques de France* pour en combler les lacunes. Composé à la cour de Bourgogne avant 1458, le *Roman de Guillaume d'Orange* fait appel pour son « dérimage » à treize chansons du cycle en plus d'autres traditions légendaires. Un autre bourguignon, Jean Wauquelin, traduit en français l'*Historia Regum Britanniae* et donne aussi dans

son *Livre des conquestes et faits d'Alexandre le Grand* une version en prose des romans français d'Alexandre.

Le choix de la prose, s'il apparaît comme une volonté de dire le vrai ou de rendre plus intelligible le texte, masque parfois des enjeux plus profonds. Ainsi de certains romans en vers du XIII^e siècle peu diffusés qui se voient largement diffusés aux XIV^e et XV^e siècles, proposant une nouvelle perspective thématique et idéologique. C'est le cas, par exemple, de *Bérinus*, roman en vers du XIII^e siècle, mis en prose à la fin du XIV^e siècle, et qui compile, dans sa forme tardive, une série de contes orientaux (première partie) autour du récit classique des aventures du **chevalier*** Bérinus et de son fils Aigre (deuxième partie). Texte à la tonalité complexe (fabliau ? roman courtois ?) et à la distorsion historique affichée (conformément à l'idéologie médiévale, Bérinus est un chevalier mais, contre la vérité historique, il est romain), le *Bérinus* trouve sous la forme de la prose une voix pour conjindre la polysémie de son énoncé. La même remarque peut être faite pour la *Belle Hélène de Constantinople*, roman hagiographique, roman breton, roman épico-romanesque, trouvant seulement dans la prose au XV^e siècle le succès qu'il n'avait pas rencontré sous sa forme versifiée au XIII^e siècle, faute d'esthétique homogène.

Mais au-delà de l'esthétique, la mise en prose engage la réflexion non seulement vers la poétique mais aussi vers la politique. En effet, l'importance des mises en prose qui se développe notamment à la cour de Bourgogne permet ainsi de comprendre comment, sous le règne de Philippe le Bon, les hommes de lettres de la cour exaltaient, par le recours aux textes anciens, l'idéal de la chevalerie à une époque où la noblesse féodale était à son déclin. Le principe est sensiblement le même pour l'histoire de Mélusine qui s'écrit à la fin du XIV^e siècle sous deux plumes différentes, soulignant le fait que les auteurs hésitent parfois, à quelques années d'écart, dans le choix de la forme. En effet, en 1393 Jean d'Arras dans sa *Mélusine* donne par la prose la certification que l'aïeule merveilleuse des Lusignan s'inscrit dans le récit historique d'un lignage, en écrivant selon ses dires à la suite des *vrayes croniques*, d'Aristote et de saint Paul ; un autre auteur, Coudrette, écrit en 1400 cette même histoire en vers. Il semble

donc que le choix de la prose lié à l'idée de vérité repose encore sur un parti pris politique mais aussi esthétique que revendique, par exemple, Richard de Fournival. Écrit dans la première moitié du XIII^e siècle en prose, le *Bestiaire d'amour* de Richard de Fournival se voit aussi versifié par son auteur¹ avant qu'un autre auteur anonyme ne le mette en rime vers la fin du XIII^e siècle-début du XIV^e siècle². Le *Bestiaire d'amour* de Richard de Fournival rompt encore avec les autres *bestiaires**, comme le *Bestiaire* de Pierre de Beauvais qui lui sert d'exemple, par sa technique de rédaction : son propos n'est pas organisé selon des articles et plusieurs animaux (lion, loup, singe) peuvent apparaître à diverses reprises et selon des caractéristiques différentes. En rupture avec la forme canonique du traité scientifique sur les propriétés, réelles ou légendaires, des animaux et sur les symboles moraux ou religieux qui en sont tirés, le *Bestiaire d'amour* de Richard de Fournival tisse des liens souterrains avec un autre genre animalier, la fable, autour des questions de représentation et de vérité. Car au-delà du choix de la prose ou de la poésie, c'est la question de la vérité de la *fable* qui se pose, fable à entendre au sens propre de « récit mensonger » ou au sens générique de « récit allégorique ».

Dans son *Roman de Brut*, Wace disqualifie ainsi les légendes qui circulent sans fondement sur le roi Arthur et la Table ronde :

Fist Artur la Rounde Table
Dunt Bretun dient mainte fable (éd. Arnold, v. 9751-9752)
(« Arthur fit la Table ronde, sur laquelle les Bretons racontent tant de fables », trad. E. Baumgartner)

Pour lutter contre la dépréciation de la « fable », le genre littéraire médiéval de l'*isopet* (littéralement « petit Ésope », en référence à celui qui est tenu pour l'inventeur du genre, Ésope) déploie une stratégie argumentative destinée à montrer que la fable (le genre), loin de raconter des fables (des fausses histoires), est l'instrument de la vérité. Ainsi l'*Isopet I*, recueil de 58 fables, parle de « beles fables » (prologue, v. 4) et l'*Avionnet*, compila-

1. Manuscrit B.n.F. fr. 25545 qui ne conserve que 360 vers du vestige de ce travail.

2. Manuscrit B.n.F. fr. 1951.

tion de l'*Isopet I* et de la traduction française de 18 des 42 fables latines d'Aviannus, parle de « bonnes fables » (prologue, v. 4). Les recueils de fables invitent alors à aller chercher le sens caché derrière la *semblance* (l'image) en ayant recours, comme dans le prologue de l'*Isopet I*, à la métaphore de la noix au creux de sa coquille. Certes, affirmer que le livre est porteur de vérité, même sous les voiles de la fiction, n'est pas un trait nouveau pour la littérature du Moyen Âge. Mais bien qu'ayant recours à ce *topos*, l'*Isopet de Chartres* va plus loin : il engage à inverser le lien habituel entre la fable et le mensonge :

[...] Ce sont fables,
 Mes j'é bons tesmoings estables
 Toutes viennent a vérité. (v. 49-51)

(« [...] Ce sont des fables, mais je peux citer de bonnes autorités pour affirmer qu'elles débouchent sur la vérité », trad. J. Dufournet)

Les prologues des *Isopets*, depuis les recueils latins jusqu'à ceux du Moyen Âge, soulignent la valeur édifiante de leurs contes, une moralité conclusive pouvant venir donner le sens caché du récit. Si la moralité dans les *Isopets* s'écrit en vers, elle peut aussi offrir un jeu plus complexe d'entrelacement de vers et de prose. Dans l'*Epistre Othea*, Christine de Pizan fait ainsi alterner texte versifié et commentaire en prose : s'adressant au jeune Hector pour le conforter dans ses bonnes dispositions chevaleresques, la déesse Othéa lui cite en exemple cent personnages mythologiques (texte en octosyllabes), « autorités » reprises par Christine de Pizan qui en offre, en prose, une glose rationaliste et une allégorisation chrétienne, qui s'achève par une citation latine. À l'inverse, René d'Anjou dans le *Livre du Cœur d'amour épris* insère en vers les paroles des personnages dans une narration qui se fait en prose. D'autres, comme Guillaume de Machaut, jouent de l'insertion de ses pièces lyriques dans un cadre narratif, comme c'est le cas dans le *Voir Dit*. On le voit, la technique de composition littéraire au Moyen Âge ne repose pas sur le clivage attendu du vers et de la prose mais renvoie à des modèles plus complexes d'organisation de la matière.

③ Un savoir total

Textes littéraires et textes scientifiques cohabitent, s'imbriquent et se fécondent au Moyen Âge. Cette littérature « didactique » représente, sur le plan quantitatif, plus de la moitié des textes conservés. En effet, elle répond à l'impératif hérité de l'Antiquité du *docere* (apprendre) et du *placere* (plaire), impératif fournissant lui aussi ses conditions d'écriture aux textes dits « littéraires ». Pourtant, cette répartition, loin de désigner deux ordres d'écriture séparés, engage l'Histoire comme représentation du monde, qu'elle soit biblique, historiographique ou somme des connaissances sur le monde. Souvent traduite du latin, faisant l'objet d'amplification, cette littérature didactique se conçoit au Moyen Âge comme totalité, même si nous la décrivons aujourd'hui comme une littérature scientifique ou morale.

Le monde extérieur est le miroir de l'âme et les auteurs étudient l'univers physique non pas en soi ni pour soi, mais pour les leçons allégoriques qu'il fournit pour l'homme. Plusieurs types de connaissances sont ainsi engagés. Les bestiaires traitent des animaux conformément à leur sens allégorique, chaque animal trouvant son référent dans un aspect de l'homme. Si certains des animaux représentent le Christ (le pélican) et d'autres le Diable (le renard), animaux réels et imaginaires se mêlent : le *Physiologus* grec (Alexandrie, II^e ou III^e siècle, ouvrage attribué à tort au Moyen Âge à Aristote dit le physiologus, « celui qui étudie la nature »); Pline, *Historia naturalis*; Isidore de Séville, *Étymologies* (fausses étymologies qui relèvent de la pensée étymologique médiévale où le mot explique la chose). Ces bestiaires alimentent ainsi les bestiaires en ancien français : celui anglo-normand de Philippe de Thaon (vers 1139); ceux en vers de Gervaise, Guillaume le Clerc de Normandie et en prose de Pierre de Beauvais (tous les trois du XIII^e siècle); le *Bestiaire d'amour* de Richard de Fournival (vers 1233) qui applique l'allégorie animale à l'amour courtois. À côté des bestiaires, qui fournissent la somme des connaissances sur les « bêtes », le *volucraire**, traité sur les oiseaux, s'écrit dans le même esprit allégorique; le *lapidaire**, traité sur les pierres

(magiques et médicinales), est conditionné par l'influence de Pline (*Historia naturalis*) et surtout du lapidaire latin de Marbode de Rennes, *De Gemmis* (fin du XI^e siècle); l'herbier, traite des herbes (magiques et médicinales); le **comput***, traité sur le calendrier ecclésiastique, étudie le sens allégorique des jours et des mois, comme c'est le cas dans le *Comput* de Philippe de Thaon (1119); la mappemonde consiste en un traité géographique proposant, aux confins du monde connu, des régions imaginaires et des êtres monstrueux. D'anciennes cartes, orientées vers l'Orient, fournissent à la littérature ses rêves d'Asie mythique (le *Roman d'Alexandre*), ses voyages imaginaires (*Voyage de saint Brendan*, XII^e siècle; Jean de Mandeville, *Le Voyage d'Outre-Mer*, XIV^e siècle) ou réels (Marco Polo, *Le Livre des merveilles du monde*, 1299). Si l'analyse des espèces végétales, minérales, animales, géographiques occupe une large part de l'étude du microcosme, ce dernier est encore soumis à un questionnement chronologique mais aussi macrocosmique. L'histoire universelle prend pour un de ses modèles latins l'*Historia scholastica* de Pierre le Mangeur et s'écrit en français dans les *Fetz des Romains*. Elle combine l'histoire biblique, antique et nationale et retrouve ainsi l'encyclopédie autour d'une volonté totalisatrice du savoir. C'est au XIII^e siècle, que de grandes encyclopédies voient le jour, se nourrissant des genres catégoriels (bestiaire, lapidaire, etc.) pour viser une somme universelle. Les encyclopédies, de par leur vocation savante, sont écrites en latin: Thomas de Cantimpré, *De natura rerum*; Barthélémy l'Anglais, *De proprietatibus rerum*; Vincent de Beauvais, *Speculum*. Mais, visant une diffusion plus large, elles peuvent encore, en dépit des origines de leur auteur, faire l'objet d'une rédaction en français, comme avec l'Italien Brunet Latin et son *Livre du trésor*. Géographie, météorologie et astronomie se font alors la part belle dans *L'Image du monde*, compilation de 1248 de Gossouin de Metz, d'après l'encyclopédie *Imago Mundi* d'Honoré d'Autun. Les encyclopédies s'ouvrent encore aux traités alchimiques (Nicolas Flamel, *Le Livre des figures hiéroglyphiques*, XIV^e siècle; pour le XV^e siècle, Nicolas Valois, *La Clef du Secret des Secrets*, Nicolas Grosparmy, *Le Trésor des trésors*, Jean de la Fontaine, *La Fontaine des amoureux de science*, 1413) et aux traités astrologiques.

La littérature morale, qu'il s'agisse de morale religieuse traitant des sermons, de la mort, des traités dévots ou de l'allégorie littéraire, ou qu'il s'agisse de morale profane faisant appel à la réflexion sur la société et les « états », les recueils de proverbes, les conseils pratiques et les bonnes manières, la morale amoureuse ou bien encore la satire antiféministe, complète ce panorama didactique des champs de la connaissance médiévale. Les sermons, écrits en latin mais prononcés en français depuis le Concile de Tours en 813 autorisant à prêcher *in linguam romanam rusticam*, comptent parmi les plus grandes productions narratives du Moyen Âge, donnant lieu à des traductions en français (*Homélie sur Jonas*, x^e siècle, le plus ancien sermon franco-latin ; *Grant mal fist Adam*, début xii^e siècle, le plus ancien sermon français en vers ; 45 sermons latins de Bernard de Clairvaux traduits en français vers 1200) et à des guides rhétoriques destinés à faciliter l'écriture des sermons (*Artes praedicandi*). Maurice de Sully, évêque de Paris (1160-1196), compte parmi les plus importants sermonneurs en français, fournissant d'après le système d'explication tripartite de saint Grégoire le sens littéral, allégorique et moral des sermons. Le lien entre la littérature profane et les sermons sacrés se fait rapidement (Gerson étant, vers 1400, l'illustration de l'alliance de ces deux composantes autour de la figure de l'orateur). Mais l'élément constitutif des sermons le plus important pour la littérature est la présence d'*exempla* qui fournissent au prédicateur et à l'auteur des outils destinés à illustrer le propos. Au xiv^e siècle, Nicole Bozon avec ses *Contes moralisés* fournit un recueil d'*exempla* et au xv^e siècle les sermons de Michel Menot et d'Olivier Maillard sont nourris de traits bouffons, satiriques et grossiers, mêlés aux allégories. Parmi les enjeux essentiels du sermon, le « bien vivre » s'énonce comme une condition nécessaire au « bien mourir », le discours religieux étant par définition conditionné par une perspective **eschatologique***. Cette réflexion sur la mort est sublimée dans *Les Vers de la mort* d'Hélinand de Froidmont (vers 1195), fondant un genre moral repris dans *Les Vers de la mort* de Robert le Clerc (Arras, 1267). Les traités moraux rencontrent ainsi les traités dévots autour des problématiques de la salvation et du dogme religieux (Reclus de Moliens, *Roman de Carité*, 1224, et *Roman de Miserere*, 1230 ;

Guillaume le Clerc, *Le Besant de Dieu*, 1266 ; Pierre de Peckham, *Lumière as Lais*, 1267, traduction de l'*Elucidarium* d'Honoré d'Autun par 15 000 vers anglo-normands ; Jean de Meun, *Testament*, 1291). La moralisation religieuse, si elle affecte les pratiques sociales et si elle encode une certaine vision du monde, vise encore la traduction d'œuvres de l'Antiquité que l'on souhaite adapter aux problématiques chrétiennes du Moyen Âge. C'est le cas de l'*Ovide moralisé*, texte en vers du xiv^e siècle, offrant une moralisation religieuse des *Métamorphoses* d'Ovide). Dans cette conception théocentrique, la morale religieuse rencontre la morale profane autour d'une culture cléricalisée qui reste dans le giron chrétien. Les États du monde, forme littéraire qui décrit les classes sociales, fleurissent donc pour rendre compte, selon les critiques de leurs auteurs, d'une société clivée mais qui néanmoins partage une absence de morale chrétienne affichée. Guiot de Provins avec sa *Bible* (1206) et Hugues de Berzé (*Bible*, vers 1220) livrent avec pessimisme ce constat, exhortant les chrétiens à bien mourir. Ces descriptions sociales se retrouvent au fondement des descriptions littéraires mais aussi à la base de la comparaison imagée. Ainsi, Jacques de Cessoles, à la fin du xiii^e siècle, compare les États au jeu d'échecs. Face à une société en évolution (apparition de la bourgeoisie, notamment), les textes moraux tentent ainsi d'intégrer les nouveaux publics, s'ouvrant encore, dans le cas des textes scientifiques, au juridique (Philippe de Beaumanoir, *Coutumes du Beauvaisis*, xiii^e siècle).

Car la loi des hommes peut rencontrer celle de Dieu ; et c'est peut-être dans la concorde du bon sens (loi naturelle) fournie par les recueils de proverbes qu'elle peut se réaliser. Trois sources principales fondent cette morale profane : les proverbes bibliques, attribués à Salomon (Samson de Nanteuil, *Proverbes de Salomon*, vers 1150) ; les proverbes antiques, attribués à Caton (plusieurs versions en ancien français des *Disticha Catonis*) ; les proverbes populaires (*Proverbes au vilain*, fin du xii^e siècle). Le proverbe, littéral *pro-verbe*, invite les lecteurs à la morale quotidienne fondée sur l'apport historique de la sagesse antique (Salomon, Caton) ou populaire. La parole répétitive qui fonde le proverbe signe ainsi par sa transmission et sa non-actualisation (le proverbe est toujours valable, en tout temps et en tout lieu) la

capacité de se faire lien social, parole de l'Histoire mais appartenant à tous les individus. Pourtant, elle se doit d'être aussi contextualisée sous peine de se voir privée de sens véritable. Cette réflexion sur l'universalité rencontre son exact opposé dans les traités de savoir-vivre, qu'ils prennent la forme des traités culinaires (Guillaume Tirel dit Taillevent, *Le Viandier*, xiv^e siècle ; *Mesnagier de Paris*, xv^e siècle, traité d'économie ménagère qui inclut une section sur la cuisine), des traités de bonne conduite (Robert de Blois, *Chastoiement des dames*, xiii^e siècle ; Geoffroy de la Tour Landry, *Le Livre du chevalier de la Tour Landry pour l'enseignement de ses filles*, xiv^e siècle), des morales de la vie quotidienne (*Castoiement d'un père à son fils*, xii^e siècle, traduction de la *Disciplina clericalis* de Pierre Alphonse ; Philippe de Novarre, *Traité des quatre âges de l'homme*, xiii^e siècle). Si ces traités abordent sur le plan social l'art des convenances par le recours au système des équivalences, les arts d'aimer sont intégrés dans cette réflexion sociale, signe s'il en est que la *fin'amor* a bien été évacuée par l'amour courtois. Ainsi, à partir des deux traductions (Enanchet, en prose ; Drouart la Vache, en vers, 1290) du *Tractatus de amore* d'André le Chapelain (vers 1185), une morale amoureuse s'élabore et se codifie autour de trois temps forts : la conquête de l'amour ; la conservation de l'amour ; la réprobation de l'amour dérogeant à la morale chrétienne. Les arts d'aimer se développent ainsi (*La Cour d'amour* de Matthieu le Poirier, fin du xiii^e siècle), donnant lieu à des adaptations fin xiii^e siècle de l'*Art d'aimer* d'Ovide (la *Clef d'amors*, l'*Art d'aimer* et *Remède d'amour* de Jakes d'Amiens, influencé par André le Chapelain). Dans cette mise en scène de l'amour, les *Arrêts d'amour* de Martial d'Auvergne (xv^e siècle) posent par la fiction du tribunal d'amour 51 cas, déplaçant la question amoureuse du mode du débat vers le mode juridique. Dans ces affrontements de plaignants et de défenseurs, les états du monde ne sont certes jamais loin : la critique sociale sous couvert de la fiction du tribunal d'amour ainsi que la satire misogyne affleurent.

Représentée déjà à la fin du xii^e siècle, la satire féminine rencontre dans les *Évangiles aux femmes* la forme des quatrains, fournissant le mode de lecture opératoire du genre : trois vers à la louange de la femme, un quatrième vers qui en détruit l'effet.

Dans cette veine parodique, *Les Quinze joies de mariage* et *Les Évangiles des quenouilles* rendent compte d'une société de femmes endossant les rôles de tyran domestique, pour le premier, ou de vieilles sorcières pour le second. Dans ces textes, à rapprocher par leur mise en recueil de la nouvelle (recueil chronologique pour le premier, recueil thématique pour le second), la veine satirique est bien présente pour dénoncer le pouvoir de la quenouille (la femme) sur la plume (le clerc), offrant néanmoins à ce nouvel état du monde un lieu, certes fictif, où dialoguer. Chez Christine de Pizan, ce dialogue polémique trouve un lieu où s'incarner : la littérature. Dans son *Épître au Dieu d'amour* et son *Dit de la Rose*, elle prend part au débat suscité par le *Roman de la Rose* de Jean de Meun, transformant la querelle en art poétique. Car loin de présenter un caractère doctrinal ou théorique, les textes didactiques du Moyen Âge se font toujours l'écho des préoccupations historiques et politiques de leur temps, ouvrant même par leur expérimentation des formes (par exemple le catalogue, le récit bref, la typologie, la description géographique) susceptibles de féconder les œuvres dites de « fiction » dans un dialogue sans cesse renouvelé des formes.

Loin de constituer un « art de l'histoire » en rupture avec les textes littéraires et les textes scientifiques, l'écriture de l'Histoire au Moyen Âge offre aux auteurs les moyens de penser le rapport avec le temps mais aussi avec l'espace, articulant sur le plan diachronique une vision des temps humains allant de l'Antiquité à leurs contemporains, et sur le plan synchronique une réflexion sur les actions des hommes. Entre faire savoir et savoir faire, l'historiographie joue comme miroir d'une culture qui tente de se définir parmi les événements qu'elle considère comme identitaires, de plus en plus consciente des enjeux de son écriture pour la postérité. « Récit des choses qui se sont passées » selon les mots célèbres d'Isidore de Séville, l'histoire connaît du v^e au xv^e siècle un grand succès, quand bien même elle ne constitua jamais une matière autonome enseignée en tant que telle dans les écoles et les universités. D'abord écrite par les évêques puis par les moines, l'histoire devient dès le xiii^e siècle un genre également pratiqué par les laïcs.

Répondant à différentes formes de récits historiques (« histoire », **Annales***, chronique, « biographie héroïque », mémoires), le millénaire médiéval est riche en témoignages historiques, qu'il s'agisse pour l'historiographe de faire œuvre de mémoire par des compilations, un travail sur les archives ou sur le témoignage oral, ou sa propre inscription dans les événements historiques (Joinville), ou qu'il s'agisse pour le pouvoir (royauté, pouvoir impérial, Église, communautés urbaines) d'utiliser l'histoire à des fins idéologiques. Parmi les quelques figures marquantes d'historiens et de chroniqueurs de l'Antiquité et du haut Moyen Âge, Saint Augustin, Orose, Grégoire de Tours et Isidore de Séville incarnent cette vision d'une histoire appartenant encore au clergé et plus précisément aux évêques (iv^e-vii^e siècles), avant que les moines et le début de l'érudition caroline (viii^e-ix^e siècles) ne se fassent les promoteurs d'une autre historiographie : Bède le Vénérable (673-735) et l'*Historia ecclesiastica gentis Anglorum*, Paul Diacre (vers 725-799) et l'*Historia gentis Longobardorum*, Eginhard et la *Vita Karoli* (vers 770-840). Aussi, les moines et les chanoines, qu'ils s'agissent de ceux de la cathédrale de Reims (Hincmar de Reims, Flodoard, Richer) ou de ceux de l'abbaye de Fleury-sur-Loire (Aimon de Fleury, Hugues de Fleury) fondent leurs lieux spirituels comme des lieux de l'histoire et leurs œuvres comme des monuments de mémoire. Les moines mendiants, « nouveaux historiens », qui s'illustrent en particulier avec Vincent de Beauvais et Bernard Gui, font pendant aux historiens en langue vernaculaire du politique, historiens de la Bretagne (Gaimar, *Estoire des Engleis*, 1135-1140; Wace, *Brut*, vers 1155; Benoît de Sainte-Maure, *Chronique des ducs de Normandie*, vers 1174) ou historiens dits de la croisade. Suscitant une « historiographie immédiate », les première et deuxième croisades fournissent de nombreux sujets à l'historiographie latine (*Historia Hierosolymitana* de Baudri de Bourgueil; *Gesta Francorum et aliorum Hierosolymitanorum*; *Gesta Dei per Francos* de Guibert de Nogent).

Mais il semble que ce soient les troisième et quatrième croisades qui ouvrent la voie à une véritable histoire contemporaine : Ambroise (*L'Estoire de la guerre sainte*), Robert de Clari (*Histoire de ceux qui conquièrent Constantinople*), Geoffroy de

Villehardouin (*Histoire de la conquête de Constantinople*), et Joinville (*Vie de Saint Louis*). Comptes rendus mais aussi textes engagés, ces récits éclairent non seulement les événements relatés par leurs auteurs mais aussi les visées politiques qui les animent : Villehardouin était ainsi l'un des chefs de la quatrième croisade et fait son apologie dans son texte. Jean de Joinville (1225-1317) raconte, dans son *Histoire de saint Louis* terminée en 1309, la septième croisade qu'il livre avec Louis IX et durant laquelle il est emprisonné avec le roi. S'il désapprouve la huitième croisade de 1270 (où Louis IX mourra à Tunis en 1270), il fournit des notations hagiographiques qui mettent en lumière le rôle de l'écrivain dans le processus de mise en mémoire des événements. Cette historiographie qui s'écrit essentiellement en prose à partir du XIII^e siècle (*L'Histoire de Guillaume le Maréchal*, la *Vie du prince Noir* de Chandos et la *Chronique rimée* de Philippe Mousket sont néanmoins rédigées en vers) se nourrit encore d'ouvrages historiques traitant non plus seulement de l'histoire contemporaine mais de l'histoire ancienne et romaine (*Li Fez des Romains*, 1213-1214). Mais c'est essentiellement Jean Froissart (vers 1337-1404) qui, avec les quatre livres de ses *Chroniques*, entérine l'usage de la prose pour l'écriture historiographique (Enguerrand de Monstrelet avec les deux livres de ses *Chroniques* se présentera lui-même comme le successeur du maître). Au temps du récit historique, Froissart mêle le temps des mémoires et des notations poétiques qui font du troisième livre une nouvelle façon d'écrire les chroniques. Le subjectif de l'expérience de Froissart rencontre alors l'objectif du récit historique pour fonder la forme littéraire des mémoires. Récit de la cour, par la cour et sur la cour, les *Chroniques* sont le témoignage d'une idéologie politique qui emprunte aux différents genres littéraires (document historique, *exemplum*, conte, dit, mythe) dans une esthétique de l'hétérogène. Si son écriture se rêve fondation, création, conservation et transmission, c'est qu'elle fonde, à sa source et à sa fin, la vérité comme moteur narratif.

Certes, la forme littéraire des chroniques n'est pas nouvelle. Le récit des *Grandes Chroniques de France* (en latin puis en français) qui se développe à Saint-Denis avec Suger et Primat, ouvre

la voie à Guillaume de Nangis, Richard Lescot et Pierre d'Orge-
mont. Appuyant la légitimité et le prestige des rois capétiens et
des premiers Valois, ces *Grandes Chroniques* se voulaient une
mémoire historique du royaume. Pourtant, les *Chroniques* de
Jean Froissart, loin de viser la célébration apologétique, ouvrent
sur la forme littéraire des mémoires dont Philippe de Commynes
est le grand illustrateur à la fin du Moyen Âge. « Premier histo-
rien à l'aube des Temps Modernes » selon Jean Dufournet,
Philippe de Commynes ouvre, avec ses *Mémoires*, sur le manuel
des courtisans, selon Joël Blanchard. Cette conscience historique
qui prend la forme de la recension des événements par une
poétique qui s'élabore au regard du politique invite de fait à
inclure dans le panorama d'autres entreprises de rédaction histo-
riques : *Livre des faits et bonnes mœurs du sage roy* de Christine
de Pizan ; *Journal d'un bourgeois de Paris* ; *Chroniques* de
George Chastelain, chroniqueur et « indiciaire » de la cour de
Bourgogne ; *Mémoires* d'Olivier de la Marche, militaire, diplo-
mate, poète rhétoriqueur et chroniqueur bourguignon ; *Chro-
nique* de Jean Molinet, historiographe de Bourgogne succédant
en 1475 à George Chastelain. Poètes, rhétoriqueurs, anonymes,
prennent ainsi la plume pour rendre compte de l'Histoire deve-
nue leur histoire. Tout comme dans la chanson de geste et dans
le roman antique, cette histoire est médiatisée par un imaginaire
et une idéologie qui confèrent à ces textes en latin et en langue
vulgaire, en vers ou en prose, le rôle d'une réflexion sur la vérité
de l'Histoire et les pouvoirs de la fiction. Si l'histoire de la
Bretagne trouve dans le roman arthurien les moyens d'une survie
historico-légendaire, si les croisades fournissent par leur actualité
les moyens d'une historiographie personnelle et fondée sur le
témoignage oculaire, si les mémoires invitent à penser le poli-
tique sur le mode du traité, c'est que l'Histoire n'est jamais que
le moyen de raconter une histoire, qu'il s'agisse de dire le monde
par les voies de la fiction ou de la représentation.

→ II. Aux origines de la matière littéraire

Comme le rappelle Jacqueline Cerquiglini-Toulet, la formule d'Adam de la Halle « Li matere est de Dieu et d'armes et d'amours » est à retenir (Cerquiglini-Toulet *et al.*, 2007, p. 127). En effet, semble résumée ici la « matière » qu'évoquent les prologues des manuscrits et qui fournit les sujets principaux du Moyen Âge. Qu'il s'agisse de rendre compte des desseins de Dieu (Vies de saint, Miracles de Notre-Dame, prières, sermons et même encyclopédies) et de l'Histoire (geste, chroniques), qu'il s'agisse de théoriser l'amour par des allégories (*Roman de la Rose* et sa polémique), de le chanter sur le plan humain (Gace Brulé) ou divin (Gautier de Coinci), de questionner la possibilité de concilier la chevalerie et sa dame (Chrétien de Troyes), le trio Dieu-armes-amour fournit à la littérature du Moyen Âge ses plus belles pages. Mais c'est peut-être au-delà de cette association emblématique que se joue une autre fécondité, celle d'une féminité partagée par l'écriture comme creuset, la fortune comme mouvement et la dame comme quête idéalisée. Entre ces trois pôles de la création, par cette mise en œuvre de l'écriture, l'écrivain interroge bien le rôle de la plume à rassembler et à transcender la chair.

❶ L'écriture sacrée

À l'origine du livre, le Livre se donne bien entendu comme source et comme horizon. La Bible, métaphore de l'univers, sert de modèle aux interprétations mais aussi aux écritures. Elle est la clé de lecture pour comprendre le monde, l'homme et la science. Touchant à tous les domaines, l'Histoire du Salut s'écrit sur le mode profane : l'Incarnation et la Passion, la parole divine et la

présence du démon, la Chute et la Rédemption, les tentations de la chair, etc. Elle dessine une sorte de vulgate symbolique qui se manifeste dans les textes littéraires mais aussi dans ses représentations imagées (peinture, architecture, théâtre). Elle s'inscrit encore comme lumière pour éclairer les textes hérités de l'Antiquité qui, selon la conception médiévale et chrétienne, n'avaient pas reçu la révélation et demeuraient donc imparfaits dans leur connaissance du monde. Cette lecture du texte religieux appliquée aux textes profanes repose, en partie, sur les Pères de l'Église et ses promoteurs (saint Augustin, le Pseudo-Denys, Jean Scot, etc.) qui fondent la vérité de la parole biblique et surtout son interprétation par l'exégèse. Mais l'héritage de l'Antiquité et de sa philosophie n'est pourtant pas effacé par la « nouvelle » religion chrétienne. Ainsi, la tradition néoplatonicienne et la redécouverte progressive des textes d'Aristote à partir des XII^e-XIII^e siècles redessinent quelque peu les contours du savoir. La *Poétique* d'Aristote, appliquée à l'être, propose ainsi une bipartition entre l'être infini (domaine de Dieu où le philosophe n'est pas compétent) et l'être fini qui peut être divisé en deux : l'être spirituel (domaine de Dieu, mais aussi de la psychologie) et l'être matériel, qui peut lui aussi être divisé en deux : l'être non vivant (les choses, les minéraux) et l'être vivant, lui-même divisé en deux : l'être végétal (les plantes) et l'être animal (animé, possédant une *anima*) qui peut être sans raison (les bêtes) ou doué de raison (l'humain), selon qu'il est masculin ou féminin, etc. Cette construction de la pensée en système d'arborescence reposant sur le deux et excluant de l'analyse du philosophe la foi au profit de la raison se reflète dans la représentation de la littérature : Jean de Meun conçoit l'univers selon une construction logique qu'on peut expliquer mais dont l'origine première et la fin dernière restent réservées à Dieu. Promoteur de ce nouveau courant de pensée, Averroès (Ibn Rushd, 1126-1198), philosophe arabe et commentateur d'Aristote, affiche dans sa doctrine l'existence d'une « double vérité » : la vérité religieuse et la vérité scientifique, vérités qui peuvent parfois s'opposer. Face à la montée de l'aristotélisme, théorie rationaliste, l'Église s'inquiète de la possibilité d'une étude scientifique et méthodique de la nature (distinction entre le *genus*, le genre général, et le *species*, l'espèce, la

subdivision). Lorsque saint Thomas d'Aquin (1227-1274) dans sa *Summa theologiae* veut réconcilier la foi et la raison, les dogmes chrétiens et les théories d'Aristote, il utilise la logique aristotélicienne pour donner les cinq preuves, rationnelles, de l'existence de Dieu. Rejetant l'averroïsme, il maintient la priorité de la théologie par rapport à la philosophie invitant à voir dans Dieu le seul horizon conceptuel, le principe de toute chose et sa fin. C'est pourquoi, dans cet héritage augustinien, la véritable nouveauté pour les auteurs médiévaux est la foi : si les anciens (philosophes grecs et latins) ont pu approcher la vérité du monde (microcosme et macrocosme, harmonie des sphères, âme du monde), ils n'ont cependant pas pu la connaître intimement car ils ne possédaient pas la foi. C'est donc aux « modernes », les auteurs du Moyen Âge, qu'il revient de mettre du sens et du surplus à cette cosmogonie humaine imparfaite.

Reposant sur la théorie des nombres et de la proportion (catégorie esthétique mais aussi métaphysique), le monde s'organise essentiellement autour du 2. Le 2 x 2 fournit le chiffre 4 des 4 éléments, dans l'héritage de la numérologie symbolique grecque développée par Galien dans sa théorie des humeurs. Le feu, l'air, l'eau, la terre mais aussi les points cardinaux, les vents, les saisons, les âges de la vie, les vertus cardinales, s'incarnent bien dans le nombre parfait du 4. Le 7 joue encore un rôle important dans cette conception chiffrée du monde (jours de la semaine, arts libéraux, péchés capitaux) comme le 12 des apôtres et des mois. L'homme évolue donc dans un *cosmos* savamment construit et orchestré par Dieu et l'auteur se doit de répondre, dans son œuvre, à cette harmonie parfaite en se faisant le charpentier du livre. À l'image du temple de Salomon, le livre doit être bâti et se mettre sous la protection de Dieu, ainsi que le disent la majorité des prologues des manuscrits du Moyen Âge.

L'exégèse biblique, la première, donne la voie d'accès aux signes. Clément d'Alexandrie pose le principe de la complémentarité de l'Ancien et du Nouveau Testament et l'idée se développe que le Nouveau Testament est le lieu où s'accomplit la vérité de l'Ancien. Saint Augustin est décisif dans la réception antique et dans la conception que le Moyen Âge se fait du signe : mot, événements et personnages sont autant de formes de *signa* que

Dieu donne à l'homme pour qu'il accède au sens. Il s'agit donc, comme le comprennent Bède le Vénérable et saint Thomas, de mettre en rapport un événement réel avec un événement caché et d'interroger, selon Hugues de Saint-Victor et Pierre de Poitiers les *res, personae, numerus, loci, tempus* et *gesta* de l'Écriture comme autant de possibles rendant lisible le livre du monde. La Nature elle-même devient le livre ouvert de Dieu, les *Bestiaires* et les *Encyclopédies* œuvrant pour rendre compte de la totalité de ses mystères. De fait, comme invite à le faire l'exégèse chrétienne, il faut non seulement interroger le sens premier (le sens littéral de chaque élément) mais aussi l'interpréter pour le mettre en regard avec des sens complémentaires et non exclusifs afin d'atteindre la vérité.

Cette clé de lecture offrira à la littérature de langue d'oïl de nombreuses voies d'exploration. Ainsi du Graal qui devient dans le *Perlesvaus* et dans la *Queste del saint Graal* une allégorie dont la *senefiance* met en perspective l'Ancienne et la Nouvelle Loi. Le faucon, outre ses sous-entendus sexuels portant sur l'organe sexuel féminin du *con*, servira aussi dans le *Dit du faucon*, œuvre anonyme de la fin du XIII^e siècle, de leçon morale chrétienne traditionnelle : les pauvres connaîtront un sort heureux auprès de Dieu. L'herméneutique chrétienne imprègne le mode de composition des œuvres littéraires puisqu'il s'agit d'aller chercher derrière la *fabula* la *senefiance* profonde. Le bestiaire en est l'exemple le plus explicite car il incite, par la typologie animale, à déceler la vraie nature des animaux et à fournir une leçon au chrétien. L'astrologie, étude de l'influence des astres sur les événements et sur les hommes, invite à questionner le ciel sur le mode du lien entre microcosme et macrocosme (Hagin, Léopold d'Autriche, Simon de Phares). Elle permet, chez Bacon, de proposer une science de la nature et, chez saint Thomas, de prédire les événements naturels tels que les épidémies. L'encyclopédisme s'illustre encore comme volonté de rendre compte de l'organisation du monde avec Bède le Vénérable, Hugues de Saint-Victor, Vincent de Beauvais, Alexandre Neckham, Barthélémy l'Anglais, Thomas de Cantimpré, Albert le Grand, Raymond Lulle, Brunet Latin. Le schéma idéal des encyclopédies médiévales offre ainsi l'image d'une progression qui

va de la Création exposée dans la Genèse, explorant les quatre éléments qui constituent l'univers (la terre avec la géographie, l'eau avec l'hydrologie, l'air avec la « météorologie », le feu avec l'astronomie et l'astrologie) pour finir sur l'Histoire (Ancien Testament, histoire antique et histoire contemporaine). Dans cette vision totale, il n'y a pas de clivages des sciences – le *trivium* (grammaire, rhétorique et dialectique) et le *quadrivium* (arithmétique, géométrie, astronomie et musique) rendent bien compte de cet enseignement des sept arts libéraux compris comme une somme des savoirs. Si ces genres littéraires qui se développent essentiellement aux XII^e-XIII^e siècles témoignent d'une conception et d'un enseignement de la foi qui passe par la méthode d'exégèse du livre du monde, les XIV^e-XV^e siècles continuent à investir, quoique différemment, cette lecture analogique. C'est le cas, par exemple, de l'*Epistre Othea* de Christine de Pizan, de l'*Ovide moralisé* attribué à Pierre Bersuire ou même encore du *Roman de la Rose moralisé* de Jean Molinet, qui poursuivent la tradition de transposition du signe et du sens. Dans cette vision eschatologique du monde qui passe par le nécessaire éclairage de l'exégèse, la figure de Fortune peut poser problème.

② Fortune la païenne

Durant les XII^e et XIII^e siècles, Fortune règne, omniprésente et toute-puissante, dans un monde sans règle, monopolisant et mobilisant l'espace de la représentation. Manifeste dans l'icographie*, elle se donne à voir dans l'*Epistre Othea*¹ de Christine de Pizan sous la forme d'une déesse aux yeux bandés qui s'apprête à faire tourner sa roue, écrasant un malheureux et hissant un souverain au sommet de l'image qui déborde même de son cadre. Mais elle s'exprime aussi dans la littérature, qu'il s'agisse de la littérature latine (*Carmina Burana*), en passant par le théâtre (*Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle) et le roman en langue vernaculaire (*Roman de la Rose*). Fortune se caractérise par sa roue, soulignant l'instabilité des choses humaines et le

1. Lille, B.m., ms. 0391, f. 073v.

bestournement du monde. Maîtresse de la Nature, elle gouverne le temps dans un jeu d'alternance. Car la roue symbolise le cycle et la circulation. Outre son attribut topique (la *roëlle*), Alain de Lille la dote d'une maison (*Anticlaudianus*, livres VII et VIII) entourée d'eaux sulfureuses qui, malgré son apparente solidité, menace à chaque instant de s'effondrer. Symbole du masque, du simulacre et de l'impermanence, elle est en ce sens le contraire de l'Écriture.

Car Fortune, déesse païenne, est problématique dans une conception eschatologique et non circulaire d'un monde non plus antique mais chrétien. Saint Augustin et les auteurs chrétiens s'emploient certes à régler la question de cette divinité gênante mais sans réel succès ; Isidore de Séville la christianise dans ses *Étymologies* (8, 11, 4) mais elle s'assimile alors au Diable. Il semble que, sur le plan théologique, ce soit la célèbre traduction et glose de *La Consolation de philosophie* de Boèce de la fin du XIII^e siècle, attribuée à Jean de Meun, qui participe à une intégration de Fortune dans une réflexion portée sur le centre indivisible et la circonférence. Par la référence à la roue qui tourne autour d'un point fixe, Jean de Meun définit un principe centrifuge et centripète : plus l'homme se rapproche du centre, plus il est stable ; plus il s'en éloigne, plus il est soumis au changement et à la corruption. Du centre émane la Providence, principe agissant qui relie la créature et le créateur et qui, après la mort de ce dernier, le ramène par la vertu de la force centripète vers le noyau énergétique intégrateur. Le modèle défini par Jean de Meun, on le voit, relève à la fois de la conception cyclique déduite de l'œuvre de Boèce mais aussi d'une conception eschatologique chrétienne où la mort permettra un retour à l'origine et donc au sens. Fortune peut alors intervenir dans cette dialectique des forces centrifuges et centripètes comme un adjuvant du déséquilibre, précipitant l'homme dans des mouvements ascendants et descendants et rompart, de même, avec le projet concentrique chrétien. Éloigné du centre, l'homme se soumet aux aléas de Fortune, c'est-à-dire à une contingence sans causes apparentes. C'est pourquoi il doit refuser les faux-semblants de Fortune qui se dit sous la plume du même auteur, mais dans *Le Roman de la Rose* cette fois, comme trompeuse tant sur le plan idéologique que

poétique et langagier. Elle se déguise en effet de parures (éd. Lecoy, v. 6096-6103). Charnelle et séductrice, elle a un corps monstrueux et difforme qu'elle abrite dans une demeure elle-même, boueuse et puante (v. 6115 sq.). Faux signe, Fortune est bien cet autre faux-semblant dissimulé sous le langage courtois, dénonçant par son existence la vacuité du pouvoir ou de l'avoir, de l'amour et de sa rhétorique trompeuse, ou la noblesse de sang qui ignore la noblesse de cœur. Se transformant en emblème d'un univers symbolique et poétique en décomposition, Fortune incarne non seulement la dénonciation des illusions mais encore se met au service d'une subjectivité qui s'interroge. Fortune donne ainsi son titre à l'un des ouvrages de Christine de Pizan, le *Livre de la mutation de Fortune*, et en devient le personnage principal aidé de sa servante, l'auteur elle-même. Cette œuvre allégorique de plus de 23 000 octosyllabes propose, dans sa célèbre première partie, la vision d'une Christine changée en homme par Fortune avec, pour mission, d'être écrivain et chef de famille. Si Christine nomme Fortune « la contrefaite » (v. 468), si sous son influence elle se contrefait en homme, c'est que Fortune lui offre non seulement la possibilité de déformer et de transformer l'expérience vécue (étrangère, femme et veuve) en de multiples exemples de « contrefactures » littéraires. Car bonne ou mauvaise, la Fortune reste, en dépit des représentations, des allégories et des débats, une figure du mouvement.

C'est en cela qu'elle peut s'intégrer (ou s'opposer), en tant que déesse paienne, à une conception chrétienne du cosmos. Si, d'après Boèce, Dieu est « estable et immouvable », s'il ne connaît ni début ni fin, ni génération ni corruption, Fortune invite à réfléchir sur le mouvement et sur la place de la destinée dans un ordre qui échappe parfois au sens et sur le « je » de l'auteur dans cette agitation du monde. Dans son prologue du *Lai de l'ombre*, Jean Renart, dans les années 1221-1222, érige déjà Fortune au statut de métaphore de l'activité poétique. Car ce qui importe, dans cette conception médiévale du signe, ce n'est pas la vérité mais son ombre. En effet, la providence peut naître aussi bien de la ruse, de l'événement fortuit comme de la providence. Symbole de la roue de Fortune, l'anneau est au cœur du *Lai de l'ombre*, rappelant que la roue comme le cercle du monde ne sont jamais

loin pour dire la pérennité du centre et la circularité des marges. *Hapax* de la *Suite du roman de Merlin*, le terme de Fortune invite à interroger le *topos* médiéval de la déesse aux yeux bandés comme une voie offerte aux personnages et au lecteur pour prendre une part active dans la quête de leur propre aventure. Si la parole de Merlin se place sous l'égide divine, c'est qu'elle garantit et atteste la vérité de la parole ; dès lors, les aventures prédites par Merlin ne sont en vérité que les réalisations de la Providence. Instance première et fin dernière, Dieu intervient dans le récit comme adjuvant et opposant de la quête mystique. L'aventure surgit comme la réalisation des projets cachés et comme la possibilité accordée au sujet de rallier le microcosme au macrocosme. Pourtant, loin de proposer une conception déterministe, la *Suite du roman de Merlin* invite au libre arbitre et à une littérale clairvoyance : non celle de la prophétie mais celle de l'individu. Cette démythification de Fortune certes n'est pas nouvelle et apparaît même dès le XIII^e siècle chez Adam de la Halle dans le *Jeu de la Feuillée*, dans une image dégradée et ironique de la déesse. Mais elle se fait pourtant progressivement en fonction des intérêts des auteurs – et en particulier des intérêts poétiques et politiques : Boccace vulgarise Fortune dans son *Decameron* en faisant d'elle le thème de journées, mais il la réduit dans le même temps à l'intelligence des hommes mise au service de leurs actions ; Dante l'identifie à la Providence divine pour légitimer, par la volonté de Dieu, son programme politique ; Le Pogge dramatise l'histoire militaire en utilisant la Fortune ; Alain Chartier et Martin le Franc s'en servent pour viser les courtisans tout en admettant que l'histoire continue d'obéir aux décrets de la Providence. Il faudra ainsi attendre les humanistes italiens pour que la Fortune apparaisse comme un lieu commun : celui de l'histoire « déseschatologisée » d'un Leonardo Bruni (*Historia*, 1410), par exemple.

③ La dame comme quête

Si la matière est de Dieu, l'amour que celui-ci inspire – et notamment au chevalier pour accomplir ses exploits – participe

de cet ordre symbolique d'un monde organisé sur le mouvement centripète et centrifuge. Mais la quête, spirituelle, se fait aussi en l'honneur de la dame et donne lieu à de nombreuses théorisations en acte de cette réflexion sur l'amour. L'amour est la matière de prédilection du poète (le chant est, par définition, l'émanation de l'amour) et si le public se délecte de ces récits, l'amour est plus qu'un thème pour le Moyen Âge : il est à ses origines le moteur même de l'écriture.

Catégorie fondamentale de penser et de créer pour les **troubadours*** de langue d'oc, l'amour est l'objet de nombreux traités poétiques médiévaux (André le Chapelain, *Tractatus de Amore*, vers 1181-1186) mais aussi de nombreuses confusions quant aux définitions de *courtoisie* et de *courtois* appliquées à la littérature du Moyen Âge. Étymologiquement, le terme **courtois*** désigne ce qui est caractéristique et relatif à la cour (*cort* en ancien français) et s'applique par extension, en ancien français, à celui qui observe les lois de la morale ou, en ancien occitan, à celui qui observe les lois de la largesse. Au-delà de ce sens général, l'expression « amour courtois » appliquée par Gaston Paris au ^{xix}e siècle à la littérature du Moyen Âge, désigne un art d'aimer fortement ritualisé. Pourtant, *amour courtois*, *courtoisie* et *cortesia* pour la littérature occitane ne renvoient pas aux mêmes réalités malgré leur commune étymologie. La *courtoisie* est un ensemble complexe de qualités et de vertus qui guident et animent l'éthique de la vie de cour. Thomas dans son *Tristan* oppose *cortois* à *vilain*, établissant une distinction morale qui fait de *cortois* le synonyme d'un idéal de chevalerie en contradiction avec la rudesse du *vilain*. Progressivement, à cet idéal de loyauté, de politesse et de générosité s'ajoute celui de fidélité, d'élévation morale et d'idéalisation de la femme, qui deviendra ce que la critique a défini comme « amour courtois ». Pourtant, l'amour courtois ne recouvre que partiellement la *cortesia* de la littérature occitane. Populaire, antique (Ovide), médio-latine (Venance Fortunat), chrétienne (saint Bernard), cathare ou hispano-arabe, l'origine de la *cortesia* occitane a soulevé bien des questions. Mais au-delà des discussions de filiation, la *cortesia* s'écrit bien comme une philosophie reposant sur la *fin'amor*. La *fin'amor* ou *parfait amour* s'inscrit dans une dynamique du désir amoureux,

celui du *fin'amant* pour sa dame. Cet amour ne se conçoit pas sans une distance initiale : distance géographique (*amor de lonh* ou amour de loin), distance sociale (la dame est souvent de plus haute extraction que l'amant) et distance morale (la dame est mariée). Ainsi, loin d'être un empêchement à l'amour, la distance est en réalité un obstacle qui fonctionne comme un catalyseur de l'amour, comme un activateur du désir. Symbolisé encore par les *lozengiers* (les mauvaises langues, opposants de l'amour) et les *gilòs* (les jaloux et le plus souvent le mari), l'obstacle ne demande qu'à être franchi, suscitant une dynamique du dépassement, de l'obstacle mais plus largement de soi, pour l'amour de la dame, fondement de la poésie du désir. L'amour se nourrit donc de ces obstacles dans un mouvement non pas centripète et centrifuge mais dans une dialectique ascendante et descendante. Ainsi, l'amant, par la prière, le service, l'obéissance, la vénération de la beauté de la dame (une des qualités physiques soulignées par les troubadours comme reflet de la beauté intérieure) aspire au bien supérieur, la dame elle-même ; dans un geste inverse, la dame lui accorde sa merci (*mercé-s*) et devient, en acceptant les prières et les vénérationes de l'amant, son *amie* (au sens d'« amante »). Dans cette dialectique du haut et du bas, le perfectionnement éthique (*pretz*) est un idéal qui rencontre l'esthétique, le social et le moral. Cette tension du parfait amant (*fin'amant*) vers l'amour de la dame (*domna*) donne lieu certes à une attente productrice du désir, mais aussi à une situation de discours poétique qui repose sur trois acteurs principaux : le « je » amant (que cette posture soit réelle ou figurée) qui est aussi un « je » poète et un « je » récitant ; la *domna* qui peut elle aussi être réelle (dans ce cas, elle est souvent désignée par un *senhal** pour éviter à l'amant de dévoiler son nom) ou désigne une figure religieuse (la Vierge Marie, par exemple) ; les *lauziengiers*, *gilòs* et *gardador*, opposants de l'amour, qui ne sont pas individualisés et fonctionnent comme des types. Le secret et la dissimulation (*celar*) sont au cœur de cette dynamique triangulaire – dynamique que l'on retrouvera dans les couples Tristan et Iseut, Lancelot et Guenièvre ainsi que dans le trio amoureux des fabliaux et de la nouvelle. Le but de la *fin'amor* n'est pas de matérialiser le désir par la résolution de

l'acte sexuel mais de le modaliser par l'acquisition de valeurs qui sont au fondement de l'idéologie amoureuse. Les principales valeurs qui régissent dans ce modèle parfait l'individu, la société mais aussi le poème sont : la *mesura* (savoir-faire, modestie, contrôle de soi, humilité, patience, discrétion) répondant à la *cortesia* (valeur non plus individuelle comme la *mesura*, mais sociale) et s'opposant à la *desmesura* ; la *largueza* (générosité) s'opposant à l'*avareza* (avarice) ; le *joven* (jeunesse, dynamisme, spontanéité et disposition à l'amour) s'opposant à la *velheza* ; le *joi* (exaltation quasi mystique procurée par la pensée amoureuse, sublimation concertée ou naturelle du désir, voire accomplissement du désir) s'opposant de façon plus complexe au *dol*, *ira*, *enoi* (douleur, colère, chagrin).

La *fin'amor* rencontre la courtoisie autour de deux valeurs essentielles pour le domaine d'oc et d'oïl : la *largueza/largesse* et la *mesura/mesure*. En effet, le service féodal et le service amoureux se disent selon les mêmes codes métaphoriques. Tout comme il est au service de son seigneur, le chevalier ou le poète est au service de sa dame ; l'amant la considère ainsi comme son **suzerain*** et les relations qu'il tisse avec elle se font sur le modèle de l'**hommage*** vassalique. Ainsi, le poète est le « sergent » (homme lige, serf, serviteur) de la dame à qui il rend hommage (*omenatge*, *ligansa*) et à qui il fait serment d'allégeance (*obediensa*). Se diffusant en Italie (*dolce stil nuovo*), en Allemagne (*Minnesang*) et dans la péninsule ibérique, cette conception de l'amour et de l'écriture trouve aussi sa voix dans le Nord de la France. On imagine généralement que cette éthique aurait été diffusée par Aliénor d'Aquitaine par son mariage avec Louis VII de France et que ses deux filles, Marie de Champagne et Alix de Blois, se seraient inscrites dans cet héritage littéraire en permettant à la circulation des textes et des idées de se poursuivre. Aliénor, par sa cour itinérante et ses séjours à Poitiers, aurait contribué à son rayonnement, secondée par Bernard de Ventadour qui aurait suivi la reine en Angleterre mais aussi séjourné à Poitiers. Alix de Blois nous est connue sur le plan littéraire comme étant la dédicataire du *Brut* de Wace et du *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure. Quant à Marie de Champagne, c'est elle qui fournit le sujet du *Chevalier de la char-*

rette, nous dit Chrétien de Troyes, et l'on a avancé qu'André le Chapelain aurait été attaché à sa cour. Les premières notions littéraires courtoises en langue d'oïl datent du début du XII^e siècle (soit cinquante ans plus tard que pour le domaine occitan) et sont attestées dans l'*Historia Regnum Britanniae* de Geoffroi de Monmouth (1135) et plus explicitement dans le *Brut* de Wace, le *Roman de Troie* et le *Roman d'Énéas*. La poésie lyrique s'empare, bien entendu, de la *fin'amor* (Chrétien de Troyes, Gace Brulé, Conon de Béthune, Thibaut de Champagne) mais, fidèle à son idéologie, se livre davantage à une translation du vocabulaire sans appropriation réelle de la poétique. C'est davantage le roman, paradoxalement, qui s'intéresse à la *fin'amor*, parfois même pour s'inscrire contre cette idéologie occitane. Ainsi, le *Tristan* de Bérout et de Thomas sont largement ambigus quant à la réception de la *fin'amor* : le philtre implique, à la différence du parfait amour, que l'amour n'est pas un choix ; dans l'épisode de l'ermite Ogrin les amants se repentent et la version dite « courtoise » de Thomas renvoie davantage au sens étymologique de courtoisie qu'à celui de *cortesia*. Chez Chrétien de Troyes (à l'exception du *Chevalier de la charrette* dont le sujet aurait été choisi par Marie de Champagne), le modèle est un modèle conjugal : *Érec et Énide*, *Cligès* avec Fénice qui s'oppose à Iseut en refusant de se partager entre deux hommes. Chez Marie de France, les lais de *Lanval*, *Guigemar*, *Laostic* peuvent certes posséder une coloration courtoise, mais le lai d'*Éliduc* prône la fidélité conjugale. L'amour courtois semble donc être, dans le Nord de la France, un questionnement portant davantage sur les difficultés d'aimer à la cour plus qu'une éthique de parfait amour. Pourtant, les interrogations sur l'amour dont témoignent les nombreux traités du Moyen Âge en langue d'oïl ainsi que les textes s'y rapportant (*Clef d'amors*, *Roman de la Rose*, etc.), si elles ne reprennent pas l'éthique des troubadours, retrouvent néanmoins la dialectique d'un chant circulaire. En effet, au-delà de la dimension verticale de l'amour, la poétique des troubadours occitans repose sur des miroirs inversés appelant au cycle : lorsqu'il chante la joie, le troubadour sait aussi que la douleur est latente, tout comme lorsqu'il chante la douleur il sait que la joie se réalise en contrepoint. Pleurs, soupirs, tremblements, perte du

sommeil, battements de cœur, agitation et pâleur étant en partage pour les deux sentiments, l'affect témoigne bien d'une même origine et d'une même fin. De même, le désir (*talant*) privé de *joi* n'est que regret et fin mais il se nourrit en même temps du *doï* pour rêver un nouveau *talent*. Le *Roman de la Rose* use de la même rhétorique des contraires comme moteur de l'amour en faisant référence à Amour comme déloyauté loyale et loyauté déloyale ; Guillaume de Machaut parle dans son *Remède de Fortune* d'un amour haineux et d'un bonheur malheureux ; l'image de l'homme sauvage chantant quand il pleut en pensant au retour du beau temps hante les postures poétiques. L'amour est bien cette alliance des contraires qui dit tout à la fois le bonheur et le désespoir d'aimer.

III. Lire les textes du Moyen Âge

Dépourvue de classement par genres, faisant alterner le vers et la prose dans une même « mise en roman », nourrie de Dieu, des armes et de l'amour dans une transdisciplinarité qui puise aux mêmes origines son savoir, la littérature du Moyen Âge est une somme textuelle qui invite à dépasser le clivage des sciences dans un savoir conçu comme total. Pourtant, loin d'être homogène, la littérature du Moyen Âge est, par nature, spécialisée : elle implique une connaissance de la langue, des codes et des institutions. Elle est, comme toutes les littératures, complexe et parfois même ambiguë. Rompant avec l'idée reçue d'une naissance balbutiante de notre littérature, la littérature du Moyen Âge offre déjà, à ses débuts, une structuration complexe qui joue à désacraliser la société, les princes, les individus et même la mort. Dans la mouvance de ses textes, dans la fragmentation ou l'amplification de ses mises en recueil, dans sa structuration interne, elle invite au questionnement sur la forme mais aussi sur le sens. Sérieuse ou comique, didactique ou ludique, elle revêt souvent dans les mêmes textes les aspects les plus ambivalents.

❶ Le rire est-il le propre du Moyen Âge ?

Le *Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle (vers 1276) en offre un des exemples les plus probants : souvent défini comme la première pièce de théâtre « profane », ce texte fait appel aux genres littéraires émergents (chansons, fabliaux, romans arthuriens, jeux-partis, art du portrait, etc.) dans une peinture carnavalesque d'un lieu, Arras, et des institutions politiques et religieuses de son temps. Loin de constituer, selon la définition de Bergson,

un « comique plaqué sur du vivant » fondé sur les situations cocasses des fabliaux (scènes de bagarre, de taverne, de quiproquos de la *Male Honte*), sur la structure de l'arroseur-arrosé de la nouvelle et de la farce (*Cent Nouvelles nouvelles*, *Farce de maître Pathelin*), sur le jeu de mots (calembours, jeux obscènes), le rire au Moyen Âge dessine certes un spectre complexe qui interroge les moteurs de la libération, de la démystification, de l'imitation, de la destruction mais jamais celui de la volonté de changement par le rire. S'il se donne pour fantaisie, c'est dans l'acceptation du désordre du monde et comme sortie vers un ailleurs métamorphosé (le royaume de Turelure dans *Aucassin et Nicolette*) ; s'il se postule subversion, c'est sur le mode de l'allégorie (*Roman de Renart*, *Roman de Fauvel*) dans une lucidité marquée par la métaphorisation de l'animal. Le rire, au cœur de l'expérience poétique, transcende les genres et les motifs comme créateur de formes et de genres. Daniel Poirion (1983, p. 187) distingue « trois variétés, essentiellement » qui regroupent les « manifestations du rire » : « le rire critique de la satire, qui juge les écarts sociaux et moraux ; le rire d'imitation irrespectueuse, ambigu parce qu'il est à la fois volonté de destruction et forme suprême de respect, dans la parodie ; le rire libérateur, d'évasion, de défoulement, hors d'une réalité trop contraignante, que l'on rencontre dans la farce et les jeux de l'absurde ». Constitutif d'un discours poétique, d'un réseau de formes, d'un jeu d'interactions entre l'homme et la société, le comique n'est pas un critère en soi mais une interrogation à faire porter sur les textes.

Si faire rire de ses contemporains, à leurs dépens, n'est pas un trait médiéval (il existe aussi bien dans l'époque antique et moderne), la satire dans la littérature du Moyen Âge n'est pas définie par un champ particulier et joue d'autant plus avec la norme qu'elle est un produit d'une norme issue d'une pensée théocratique. Si la société du Moyen Âge est pensée en termes d'états (schéma des trois ordres issus de la tri-fonctionnalité indo-européenne), la satire stigmatise les manquements à la conduite idéalisée de cet état : les moines sont paillard, les avocats corrompus, les marchands avarés et gloutons, les hennins démesurément grands rendent les femmes ridicules, etc. Elle repose sur la répétition de figures identiques qui ne sont pas affectées par les

évolutions sociales (chevalier, bourgeois, vilain, prêtre, femme) et qui sont des types. À chaque état correspondent donc des équivalents de vices et de vertus (la femme est fidèle ou infidèle, le chevalier est preux ou couard), équivalents pouvant donner lieu à des personnifications : Luxure, Hypocrisie, Faux-Semblant. Aussi, est-il impossible que le vilain soit courtois : l'association ne peut s'établir que sur l'ordre de l'équivalence des valeurs, sous peine de bouleverser l'ordre conceptuel et social. Or, la satire n'est pas subversive ; à peine peut-elle être transgressive lorsque chez Adam de la Halle, par exemple, ou chez Villon, elle vise des individus en particulier, devenant attaque personnelle. Car la satire ne vise pas la société mais l'idéologie d'un système formel poétique dans lequel elle met en jeu les altérations codifiées. Elle est un discours éthique, fondé sur l'idée d'une norme, que les scandales du monde mettent à mal. Et si elle emprunte la forme attendue du « genre », c'est pour créer, par la distorsion du traitement, une nouvelle tradition littéraire. Le comique naît alors du travail de dégradation de la forme, d'une écriture déviante du *topos* (satire du jongleur de Colin Muset ou de Rutebeuf), épargnant le principe des institutions pour viser uniquement les manquements à la norme (l'homme battu dans les *Quinze joies de mariage*). Daniel Poirion avance que « la satire est l'arme du conformisme », rappelant que, pour Zumthor, « parler de satire sociale est ambigu [puisque] sociologiquement la contestation médiévale reste intérieure au système » (Poirion, 1983, p. 191). Pour lui, c'est par la forme allégorique que la satire pourra trouver un nouvel horizon même si l'univers de référence reste inchangé, car si le monde est mauvais, c'est que les hommes sont corrompus, la force de dégénérescence ne résidant pas dans les institutions mais dans les vices atemporels. Anticléricalisme (*Dit d'Hypocrisie* de Rutebeuf), antiféminisme (*Évangiles aux femmes*, *Chastement Musart*, *Dit de Chichface*, *Blâme des femmes*, *Dit des cornettes*), condamnation de la mode (*Les Enseignements du chevalier de la Tour Landry à ses filles*, *Ballade du Gorrier Bragard* d'Henri Baude), satire politique (*Sirventès* en langue d'oc, *Fauvel*, *Ballade du lion rampant* de George Chastelain), satire anti-aristocratique (*Le Quadriologue invectif* d'Alain Chartier, *Jehan de Saintré* d'Antoine de la Sale) sont les thèmes de prédilection de la satire.

Le concept de parodie, proche conceptuellement de la satire car se nourrissant de mécanismes littéraires semblables, est défini par Jean-Claude Mühlethaler (*Formes de la critique*, 2003, p. 13) comme « irrévérance » et dédoublement subversif. Loin de revêtir la dimension morale du discours satirique et de dénoncer les modèles, la parodie intervient davantage comme une littérale contrefaçon, transformant le texte en « contre-texte » selon l'heureuse formule de Pierre Bec (Bec, 1984). Contrairement à la satire, le champ d'action de la parodie n'est pas la norme sociale mais le langage qui véhicule ces mêmes valeurs ; dans un décalage entre les registres, dans une distorsion entre un contenu et son expression, le rire naît de la perversion linguistique et le plaisir, de sa reconnaissance malgré la transformation. Le texte devient alors le produit d'un autre, jouant sur le réemploi des *topoi*, sur l'intertextualité ludique et sur l'esprit de concurrence entre l'ancien et le nouveau. La chanson de geste offre au *Roman de Renart* le cadre épique d'une narration qui emprunte au langage juridique et à la *fin'amor* et fournit à *Audigier* les bases génériques d'une transposition scatologique ; les romans arthuriens sont tournés en dérision dans le *Lai du cor* et le *Lai du Mantel mal taillé* qui, tout en se définissant comme lais, choisissent le modèle d'écriture anti-courtois du fabliau ; les textes scientifiques font l'objet d'une réécriture populaire de savoirs de bonnes femmes dans les *Évangiles des quenouilles* ; les Noces de Cana et les textes bibliques sont l'objet de la parodie dans le *Cena Cyprini* ; les prières religieuses se voient réinvesties par les Goliards, transformés en invitations à boire et en listes de blasphèmes. Le théâtre apparaît lui aussi comme le « laboratoire » d'une intertextualité comique, qui, héritière des fabliaux, met à mal la tradition courtoise et invite à une vision désacralisée du monde, autour d'un réseau de correspondances dont témoignent *Courtois d'Arras* et le *Jeu de la Feuillée* (Dufournet, 2008).

Car ce qui intéresse le Moyen Âge, c'est moins la parodie des œuvres que des genres, ce qu'illustre la diversité des modèles convoqués par les auteurs ainsi que leur polyphonie intertextuelle. Loin d'être une arme (à l'exception de Jean de Meun, peut-être, qui par son travail sur le langage remet en question le

concept même de courtoisie), la parodie est un jeu qui ne cesse, en le dévoyant, de confirmer la valeur du modèle pour en créer un nouveau. Elle s'exerce dans tous les genres et dans tous les thèmes, visant la matière arthurienne (Perceval, comme *nice*, désamorce déjà, aux origines, le merveilleux arthurien), les formes poétiques (sottes chansons), la chanson de geste (personnage de Rainouart relégué aux cuisines dans *Aliscans*), le théâtre (*Robin et Marion* d'Adam de la Halle), le lai courtois (*Lai du Lecheor*), etc. Par ce décentrement des modèles poétiques, la littérature médiévale a cela d'exceptionnel qu'elle crée à ses origines le modèle et qu'elle en joue dans le même temps, mettant au cœur de ses problématiques la question de l'intertextualité et de la mouvance des textes. Cette modernité et ce questionnement sur le sens peuvent aller jusqu'au non-sens, poussant les formes jusqu'à leur dégradation ultime. Ainsi de la *sotte-chanson** qui est une forme dégradée de la chanson d'amour et qui, si elle en respecte la prosodie, le vocabulaire et le contenu, introduit cependant des motifs dégradés de la dame et réduit le *joi* à une fonction sexuelle ; de même pour la *resverie** (trois nous sont conservées), forme poétique où chaque *distique**, s'il a un sens pour lui-même, ne trouve dans la liaison au suivant aucune logique sémantique ; même observation enfin pour la *fratrasie* qui fleurit au XIII^e siècle et fait alterner distique amoureux préliminaire et onzain scatologique et obscène, comme dans les *Fatrasies d'Arras*. La chantefable *Aucassin et Nicolette*, même si elle respecte la trame romanesque traditionnelle, inverse les images habituelles non seulement sur le plan thématique (hommes enceints) mais aussi sur le plan poétique : le texte est constitué par une alternance régulière de 21 parties en vers (de 15 à 20 vers, groupés en laisses assonancées d'heptasyllabes à vers final « orphelin »), destinées au chant (le manuscrit en fournit la mélodie) et de 20 parties en prose où alternent monologues, dialogues, passages narratifs ou descriptifs. *Hapax* de la littérature médiévale, *Aucassin et Nicolette* l'est à plusieurs sens du terme : elle constitue l'unique *exemplaire** du genre de la chantefable mais elle est aussi conservée dans un seul manuscrit. Elle rompt en ce sens avec une autre des grandes problématiques inhérentes aux textes littéraires du Moyen Âge : la mouvance.

🔗 La mouvance du texte médiéval

En effet, le premier problème que rencontre généralement le lecteur face aux textes du Moyen Âge est sa « mouvance » (Zumthor, 1972). Car contrairement à ce que la présentation moderne du « livre médiéval » peut laisser supposer – le livre est imprimé et parfois même doté d'un nom d'auteur (Chrétien de Troyes, Marie de France, René d'Anjou, etc.) – le « texte médiéval » ne peut se définir selon notre conception moderne de la textualité. Comme le rappelle Emmanuèle Baumgartner, le « lecteur moderne doit avoir conscience que le texte dont il dispose ne représente très généralement que l'un des textes possibles » (Baumgartner, 1995, p. 10). En effet, il nous est donné le plus souvent par diverses formes, dans un plus ou moins grand nombre de manuscrits (le cas des fabliaux est, à ce titre, tout à fait significatif : sur un millier de fabliaux, seuls 150 seraient conservés – doit-on lier leur absence de conservation à leur caractère obscène ?). Dans ces manuscrits, plusieurs textes peuvent coexister dans un seul recueil. Il peut s'agir d'un choix de l'auteur, comme dans l'*Ésope* de Julien Macho qui contient treize *exempla*, dont douze sont issus de la *Disciplina clericalis* de Pierre Alphonse. Le mode de composition peut encore répondre au désir du commanditaire du manuscrit qui veut parfois se composer un « cycle » complet, comme pour *Mainet*, chanson de geste fragmentée du XII^e siècle mi-assonancée et mi-rimée qui relate la jeunesse de Charlemagne. Cette dernière a été l'un des succès tardifs du Moyen Âge et s'est vue, entre autres, reprise à la fin du XIII^e siècle dans le livre premier de Girart d'Amiens sur Charlemagne. Le recueil peut encore englober plusieurs textes préexistants dans un même manuscrit ; c'est le cas dans le manuscrit Chantilly, musée Condé, 654, qui regroupe le fameux texte des *Évangiles des quenouilles* mais aussi 212 demandes d'amour, 41 problèmes d'arithmétique, 6 jeux partis, 523 devinettes, 50 demandes d'amour, 184 venditions, 34 contrepèteries, amusements verbaux et autres pièces diverses. De fait, ces textes ne peuvent être lus comme des éléments isolés mais dans

une conception d'ensemble, celle du livre. À ce titre, on voit apparaître à la fin du Moyen Âge des **rubriques*** proposant un résumé de l'histoire à venir (*Decameron* de Boccace) ou des tables des matières (*Cent Nouvelles nouvelles*).

□ Mais plus généralement, le texte médiéval est ouvert à la réécriture, parfois à plusieurs mains. Cette réécriture peut se faire par l'entremise des scribes qui peuvent travailler à plusieurs sur un même manuscrit. Elle peut encore être l'objet d'une continuation opérée sur un même texte, comme dans le cas du fameux *Roman de la Rose*, dont la version de Guillaume de Lorris et Jean de Meun en fait une œuvre unique mais à double auteur. Au-delà encore, plusieurs copistes peuvent assurer la diffusion d'un même texte, ce qui peut occasionner diverses versions d'un texte-source dont on ignore le plus souvent l'identité. Ce procédé de copies d'un exemplaire donne lieu à la « variance » des textes (Cerquiglini, 1989), pouvant même aller jusqu'à une version nouvelle de l'œuvre (ce sera le cas, par exemple avec Vêrard, l'un des premiers éditeurs, qui proposera des versions remaniées des manuscrits allant jusqu'à rendre la version imprimée totalement différente du texte premier). Plusieurs versions nouvelles cohabitent, rendant le travail du philologue indispensable pour établir, au plus près, la généalogie des manuscrits. Si la création au Moyen Âge se fonde sur la réécriture et sur le remploi, l'inter-textualité y est, de fait, un véritable principe de création, au cœur de l'entreprise littéraire. Elle repose essentiellement sur la reprise de motifs, à savoir des « microrécits récurrents, reconnaissables grâce à une physionomie stable mais malléables selon leur migration et les œuvres sur lesquelles ils se greffent » (Vincensini, 2000, p. 2). Le texte s'écrit donc en regard de son prédécesseur qui lui-même se projette dans le champ large de la culture savante et populaire. Ce n'est pas avant le xiv^e siècle que surgit l'idée d'un auteur, responsable de son œuvre, et il faut attendre le début du xvi^e siècle pour qu'émerge, avec les privilèges, la conscience d'une propriété littéraire destinée à protéger l'œuvre et le nom.

Le sens donné au mot même de « texte » est à ce titre révélateur de la conception que le Moyen Âge se fait de la composition : « texte » vient du mot latin *texere* (tisser une trame) qui implique

une notion de fixité, de solidité. De fait, seul le texte sacré mérite d'emblée ce nom de texte : il est le Texte. Il est à la fois *Verbum* et *Scripta*, écrit et oral, dans une cohésion indissociable car divine. Le religieux, dans sa capacité à englober aussi bien le magique que l'expérience vécue, s'incarne dans cette chair qu'est le Livre, seul système accessible d'interprétation du monde et paradoxalement hermétique. Transmis par la voix, le Texte se dit dans des bribes d'Évangiles, des souvenirs d'histoire sainte, des récits hagiographiques, matériaux savants coexistant dans la mémoire avec les légendes, fables et recettes populaires. Comme la Voix qui le porte, le Livre n'a ni origine ni fin, n'évolue ni ne décline, ne s'inscrit que dans la filiation du Nouveau et de l'Ancien, dans une invitation à renouveler le verbe par l'incarnation. Instrument du savoir, organe du pouvoir, le Texte sert à jurer et à conjurer, à dicter et à édicter les règles d'une société en constante évolution. Le livre, à l'origine juridique, ne pourra se dire sur le mode littéraire qu'au *xiv^e* siècle, l'auteur ne revendiquant pas avant 1440 le statut de créateur – seul Dieu est le créateur. Si au frontispice de sa *Vita Nova* Dante dit avoir puisé au livre de sa mémoire, c'est qu'à travers la métaphore nouvelle s'exerce encore le jeu ancien de l'opposition aristotélicienne de la *memoria* (qui relève de l'âme sensible) et de la *reminiscentia* (qui relève de l'âme intellectuelle). Les auteurs de la fin du Moyen Âge ont bien compris cette tension. La voix poétique se tait, littéralement désenchantée ; le roman nie l'oralité pure de l'épopée, élaborant une fiction qu'il offre pour historique, dans une écriture qui se revendique comme cycle, tendue vers l'aventure (ce qui littéralement « doit advenir ») ; le théâtre explore l'espace d'une scène qui se dérobe à la composition et éclate dans la multiplicité des sens ; la nouvelle revisite la genèse de l'écriture et son oralité perdue dans la fiction d'un cercle de conteurs (Labère, 2006). Dans cette litanie du déjà dit et du constat douloureux de venir après, les auteurs médiévaux ont souvent associé l'activité poétique à l'image de l'ensemencement et de la récolte. Cette analogie, ainsi que l'a montré Jacqueline Cerquiglini-Toulet (1993), a littéralement fleuri et ensemencé la littérature – à tel point que le semeur des *xii^e*-*xiii^e* siècles va devenir le glaneur des *xiv^e*-*xv^e* siècles, témoignant ainsi de la difficulté du renouvellement de la matière.

Pour lutter contre l'angoisse de la déperdition, la thésaurisation et le réemploi interviennent comme possibilité de réunir la *memoria* et la *reminiscentia* dans un lieu de littéral recueillement, le recueil. Deux gestes inauguraux président à ce processus de conservation : il s'agit d'extraire et de sélectionner – la pluralité des livres servant au prélèvement livré au hasard et conduisant à l'unité du recueil (les métaphores sont nombreuses dans les textes littéraires : prélèvement par la nasse dans les *Quinze joies de mariage*, « ratelée » dans les *Cent Nouvelles nouvelles*, etc.). Mais cette compilation ne repose pas uniquement sur l'adjonction et l'accumulation. Recueillir procède ainsi d'un double *remembrement*, comme le dit Marie de France dans ses *Lais* : il faut se souvenir et raccorder les membres épars. Car de fait, le recueil – qu'il s'agisse des *Lais* du XII^e siècle jusqu'aux *Cent Nouvelles nouvelles* du XV^e siècle – travaille à rassembler des histoires communes pour les transformer en récits particuliers. Il s'inscrit donc dans l'héritage des anciens pour viser une redite : la voix du prologue de Marie de France aux *Lais* insiste sur l'audition précédant l'écriture, celle des narrateurs de nouvelles se rêvant conteurs. À la fixité du temps de la déploration, le recueil invite au *perpetuum mobile* de la quête du sens. Il dessine encore à la fin du Moyen Âge un parcours complexe du sens dont les méandres sont à rechercher dans le principe de composition. Les soixante-dix poèmes d'amour de Charles d'Orléans encadrés d'une « Retenue d'Amours » datée du 14 février 1414, jour de la saint Valentin, et d'une « Départie d'Amours » en ballade datée du 1^{er} novembre 1437, relate une histoire d'amour qui se clôt sur elle-même dans un recueil qui prend la forme d'un journal poétique. L'effet de cohérence qui relève de la somme invite à interroger le recueil comme le lieu de production d'un cadre dénué de structure interne mais interrogeant la postérité (c'est Raoul Tainguy, copiste et libraire parisien qui s'est chargé de copier et de classer les poèmes d'Eustache Deschamps¹) ou comme le lieu de la construction d'un sens qui peut, comme dans le cas des *Cent ballades d'amant et de dame* et dans le *Livre du duc des vrais amants* de Christine de Pizan, se dessiner dans les intervalles

1. Manuscrit B.n.F. fr. 840.

de silence d'un poème à l'autre ou d'un livre à l'autre. Loin d'être un « automne du Moyen Âge » où se donnent à lire les formes moribondes d'un passé littéraire glorieux, les ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles réinventent par la combinaison, l'insertion et la réécriture les formes anciennes pour en faire de nouvelles expériences poétiques. Ils invitent ainsi à considérer le texte comme une mouvance dans l'héritage des anciens et la transmission aux futurs aînés. La quête se fait traverse, transition ou chemin, voie en tout cas pour comprendre le mouvement qui s'amorce en cette fin de Moyen Âge et qui ouvre aux problématiques de la Renaissance.

🕒 Cycles, continuations et branches : la structure de l'écriture au Moyen Âge

Aborder la question du recueil, c'est interroger la continuité et de la cohérence des récits entre eux. La question se pose, en effet, dès le ^{xii}^e siècle, par la constitution de cycles. Ainsi, dès le prologue de *Girart de Vienne* (vers 1180), le cycle épique est défini par Bertrand de Bar-sur-Aube selon trois « gestes » (à entendre comme « cycle littéraire » mais aussi comme « lignage ») : celle du roi, celle de Guillaume d'Orange et celle de Doon de Mayence. Outre l'intérêt de restituer sur plusieurs générations les hauts faits d'un lignage, la mise en cycle de *Girart de Vienne* nous propose, selon Dominique Boutet (1999, p. 171), de :

[...] préciser les oppositions thématiques qui régissent ces ensembles : à gauche et à droite, pourrait-on dire, de la « geste » du roi qui est « la plus seigneurie » viennent se disposer celle de Doon, qui l'aurait emporté en valeur et en puissance si elle n'avait été marquée par l'orgueil et « l'envie » (v. 20), et celle de Garin, d'une loyauté à toute épreuve.

Ainsi, la mise en cycle et le regroupement d'œuvres conçues initialement comme autonomes éclaire leur sens par des effets de réflexivité et indique surtout que la mise en commun des textes réunis dans un recueil relève d'une stratégie discursive certaine, pouvant même atteindre au politique dans certains cas. C'est ce

qui émerge encore des mises en cycle de la littérature romanesque, même si les continuations arthuriennes, comme leur nom l'indique, ne sont pas senties comme des œuvres autonomes mais dérivant d'une œuvre initiale, celle de Chrétien de Troyes. À la suite de l'inachèvement du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, quatre continuations sont rédigées entre 1190 et le milieu du XIII^e siècle. Anhistoriques car situant les aventures dans un temps autoréférentiel dissocié de l'Histoire, ces continuations d'inspiration cléricale ou aristocratique rompent avec la *Queste del Saint Graal* en prose qui ouvre à *La Mort le roi Artu*, où l'Histoire est réintroduite dans une double pensée du cycle (cycle romanesque et cycle temporel). Le cycle arthurien (à l'exception du *Perlesvaus*) se dit bien dans la réécriture et dans la continuation, qu'il s'agisse du « petit cycle » de Robert de Boron, du cycle du Lancelot Graal (appelé aussi Vulgate), du cycle de la « post-Vulgate » (réécriture du précédent), tout comme du *Tristan en prose* qui, loin de morceler le cycle, propose en un seul et unique roman un cycle en soi. La trilogie dite de Robert de Boron invite à considérer une histoire totale du Graal : le *Joseph* se propose de retracer les origines du Graal, le *Merlin* l'avènement du Graal en Grande-Bretagne suivi de l'avènement d'Arthur, le *Perceval* (*Queste del saint Graal* et *La Mort le roi Artu*) les aventures du Graal et la fin du monde arthurien. De façon interne, les personnages arthuriens peuvent aussi offrir les circonstances de la mise en cycle : la *Queste del saint Graal* ne donne plus pour héros le seul Perceval mais la triade Galaad, Perceval, Bohort. Plus tardivement, les effets de clôture peuvent intervenir dans une chronologie arthurienne inversée : ainsi de *L'Estoire Merlin* qui reprend le *Merlin* en prose de Robert de Boron pour relater la naissance de Merlin, l'histoire d'Uter et du royaume de Logres ainsi que la naissance et le couronnement d'Arthur ; de même, *L'Estoire del saint Graal* qui utilise le *Joseph* de Robert de Boron se fait récit des origines : légende de l'Arbre de Vie, Nef de Salomon, temps de Joseph d'Armatie, passage du Graal d'Orient en Occident, christianisation de la Grande-Bretagne par Joseph et son fils. À la diachronie se superpose la synchronie : *Guiron le Courtois* (vers 1235) lie à l'histoire du père de Tristan, Méliadus, l'histoire des chevaliers du temps d'Uter. Le monde breton traditionnellement

clos déborde des douze années fournissant le cadre des récits de Chrétien de Troyes pour viser une histoire chrétienne depuis la venue du Christ jusqu'à la bataille de Salisbury (*Mort Artu*). Preuve de cette volonté totalisatrice, le manuscrit B.n.F. fr. 112 daté de 1470 réunit, combine et adapte dans un même recueil le *Lancelot en prose*, le *Tristan en prose*, trois versions de la *Queste del saint Graal*, la *Mort le roi Artu*, des fragments de la *Suite du roman de Merlin*, de *Guiron le Courtois*, etc. L'entrelacement, l'interpolation et la *conjointure* participent de cette esthétique de la composition cyclique où la fragmentation crée des suspens dans la disposition de la matière narrative et dessine plusieurs lignes de discours (aventures de différents chevaliers croisés et nouées). Les ruptures (« *mais le conte cesse ici de parler de [...] et retourne à* ») contribuent à accentuer les effets de régie et de suture renforcées encore par les enluminures qui se développent notamment dans les manuscrits volumineux (*Lancelot en prose*, *Tristan en prose*), dans une esthétique de la subordination. À partir du Livre (la Bible), le roman arthurien se constitue comme une somme où la parole divine de Joseph, la parole prophétique de Merlin et la parole authentique de Bohort conduisent à la création d'un livre : celui du verbe, celui des origines, celui du Graal.

Le cas est quelque peu différent pour les romans dits « antiques », conçus initialement comme autonomes. Ce sont en réalité les manuscrits du XIII^e siècle qui réunissent le *Roman de Thèbes*, le *Roman de Troie*, le *Roman d'Énéas* et le *Roman de Brut* de Wace¹. Ainsi, ces derniers se voient distingués comme romans de l'Antiquité à la différence d'autres textes puisant à la même source (*Narcisse*, *Philomena*, *Pyrame et Thisbé*).

Cette question de la source et du texte premier se pose avec encore plus d'acuité dans le cas du *Roman de Renart*. Si Chrétien de Troyes a bien « semé et fait semence » du roman arthurien en laissant le *Conte du Graal* inachevé et donc ouvert à la continuation, si Bérout et Thomas par leurs œuvres complètes mais fragmentaires – associés aux cinq textes relatant un fragment de l'histoire de Tristan et Iseut – ont suscité la totalité cyclique du

1. Manuscrits B.n.F. fr. 1416, 1450, 60, etc.

Tristan en Prose, Le Roman de Renart, par sa construction en « branches », rompt avec le cycle arthurien pour inviter à une autre représentation du monde. Car s'il n'est pas un cycle, à proprement parler, le *Roman de Renart* ne se constitue cependant pas de récits autonomes et indépendants. Entre les unités qui le composent, il y a une étroite relation (mêmes personnages, même trame narrative, échos et rappels d'un récit à l'autre) qui fait du *Roman de Renart* un ensemble cohérent mais non une suite – et ce même si certains des récits se rattachent volontairement à d'autres qui les précèdent. Ces textes narratifs en octosyllabes à rimes plates sont proposés non seulement de façon variable dans les récits (leur longueur va de 100 à 500 vers) mais aussi selon les manuscrits (de 18 récits jusqu'à 27) : il n'y aurait ainsi pas un seul *Roman de Renart* mais quatorze ! Ce mode de composition a été clairement identifié par les auteurs eux-mêmes qui parlent de « branches » pour se référer, de façon métaphorique, à la composition des récits. La branche souligne ainsi l'intégration de ces récits singuliers dans un ensemble plus vaste, un tronc, constitué de mêmes registres d'expression, d'acteurs récurrents et de schémas identiques. Contrairement à l'argument chronologique qui justifie que les chansons de geste et les romans organisent leurs amplifications autour de continuations fondées sur le récit des enfances du héros ou le développement des histoires relatives aux personnages dits « secondaires », le *Roman de Renart* – à l'exception de la tardive branche XXV qui relate la naissance de Renart et Isengrin – refuse ce déroulement temporel. Il s'agit d'avantage, comme le dit le prologue des « Vêpres de Tibert » de trouver une « nouvelle estoire » et de l'intégrer, par les prologues et les épilogues, dans le massif du récit. Ainsi, les prologues de *Renart* insistent souvent sur la définition de la figure du « goupil », auquel est associée la ruse, invitant par la topique de la faim à se mettre en quête de nourriture (on reconnaîtra ici le dédoublement de la quête d'aventure du roman arthurien) ; l'épilogue, quant à lui, reste le plus souvent ouvert sur le désir de vengeance d'Isengrin, appelant à un autre récit venant s'inscrire dans le système des branches narratives.

La question de la composition, on le voit, est essentielle dans la conception cyclique ou exponentielle du monde, renvoyant à

une volonté d'écrire qui relève du principe généalogique. *Guiron le courtois* met ainsi en scène la génération des « pères », génération antérieure aux principaux chevaliers de la Table Ronde : Méliadus, père de Tristan ; Lac, père d'Érec ; Pellinor, père de Perceval ; Uterpendragon, père d'Arthur. Mais cette conception répond encore au désir de compléter ce que le précédent a laissé incomplet, comme l'énonce le prologue du *Roman de Renart* de Pierre de Saint-Cloud. Si la forme longue du cycle ou arborescente de l'arbre engage une réflexion sur l'amplification et sur la généalogie littéraire, la forme brève interroge, quant à elle, un autre mode de production.

Toute la littérature des premiers siècles médiévaux est, dans une large mesure, conditionnée par le nécessaire respect qu'imposent à la fois les conditions de la création littéraire et, surtout, les conditions de la communication avec un public essentiellement formé d'auditeurs, en général peu cultivés. C'est donc, tout naturellement, le module bref que les circonstances imposent aux auteurs et les premières œuvres longues (chansons de geste ou « romans ») ne doivent leur apparente longueur qu'à la combinaison, plus ou moins bien réussie, de modules brefs dont chacun conserve une véritable autonomie narrative. (Dubuis, *in* Gauvard *et al.*, 2002, p. 1 004)

Cette définition de la brièveté est confirmée sur le plan historique par Bernard Guinée :

D'une part, priorité était donnée au temps ; l'essentiel était de noter la date de chaque événement [...]. D'autre part, pour rappeler chacun de ces événements, il n'était pas besoin de longues phrases ; la brièveté était nécessaire et suffisant. (Guinée, 1980, p. 205)

Pourtant, la question de la brièveté est loin d'être résolue. Du point de vue de la pratique, les textes sont soit des traités qui théorisent la notion de brièveté, soit des mises en pratique qui renvoient au « dire bref » par le *topos* de l'ennui du lecteur. Les critiques, quant à eux, ont généralement recours à l'opposition nouvelle/roman pour répondre à la problématique question de la brièveté. La nouvelle est une narration brève, généralement en prose (à la différence des fabliaux, des lais, des dits et des *novas* occitanes, qui sont en vers octosyllabiques). Elle présente des

personnages humains (contrairement à la fable ésopique qui met en scène des animaux) mais généralement non historiques (à la différence de l'anecdote et de l'*exemplum*). Ses contenus sont vraisemblables (à la différence de ceux de la fable). Elle est dépourvue, le plus souvent, de buts moraux ou de conclusions « moralistes » (contrairement à l'*exemplum*), ou alors, s'ils sont présents, ils figurent sous une forme ironique (Rossi, 1997, p. 30). Le roman serait donc une forme longue et la nouvelle, la fable, le lai, le fabliau, une forme courte de récit. Or cette posture est difficilement tenable pour le Moyen Âge qui entend le terme *roman* dans le sens linguistique de « langue vulgaire ». Car, comme l'a théorisé Paul Zumthor, « c'est en termes de *temps réel* de la performance de la lecture qu'il convient de cerner, dans ce qu'elle a d'essentiel au sein d'une situation culturelle donnée, la notion de brièveté » (Zumthor, 1983, p. 5). C'est ce trait distinctif qui lui permet, par la suite, de s'attribuer la capacité du *dire bref-écrire bref*. Car la brièveté n'est pas seulement un fait quantitatif mais aussi qualitatif. Comme le dit Paul Zumthor, il s'agit d'une question de durée. La durée extérieure et ouverte joue avec une durée intérieure et fermée, le temps du récit étant saisi à la fois comme nombre (une unité tendue vers la pointe) mais aussi comme temps (une saisie de l'expérience sensible appréhendée par le sujet). Si les conditions d'émission déterminent la forme brève jusqu'à la fin du XIII^e siècle, la mutation des structures sociales conduit à s'interroger sur la réelle nécessité, à la fin du Moyen Âge, d'avoir recours à la brièveté. Synonyme de perfection morale, la narration brève apparaît essentiellement comme la forme des récits hagiographiques, religieux ou moraux latins. Dans une volonté de plus grande transmission, elle passe en langue vulgaire, où elle prend, entre autres, les formes de l'*exemplum*, récit bref (qui peut être une anecdote, une parabole, une sentence, une fable) inséré dans un discours plus ample (généralement un sermon) dans le but de convaincre, par l'exemple, de la vérité avancée par le prédicateur. La brièveté se définit alors comme enchâssement dans un discours oral plus développé et selon un but : prouver. L'utilité se joint ainsi au plaisir dans une première définition de la *brièveté*. Ce mécanisme narratif est conditionné par la nécessité de devoir éliminer les éléments jugés

inutiles et de viser un épilogue qui donne tout son sens au discours. Dans le long processus de « littérisation » de l'*exemplum*, le plaisir apparaît de plus en plus comme une nécessité et le récit commence à être senti comme une exigence autonome et première. La brièveté devient alors un choix conscient de la part des auteurs qui la théorisent dans une volontaire référence à l'oralité. Mais peut-on alors pour autant parler de genres littéraires ?

C'est qu'en effet, les formes brèves médiévales se définissent à la fois par leur proximité structurelle (le module bref) mais encore par la circulation et la reprise de leurs motifs. Suivons le cas de la fable. Elle entretient des liens complexes avec les autres formes narratives brèves. Elle est à rattacher au fabliau, dont le nom est un diminutif de « fable » ; mais si la filiation est proclamée par l'étymologie, elle se fait pourtant de façon déceptive : le fabliau et la fable se distinguent par leur utilisation des personnages (la fable privilégie l'animal alors que le fabliau utilise les hommes) et par leur visée (didactique pour la fable, essentiellement comique pour le fabliau), la fable étant davantage rattachée à l'*exemplum*. Car tous deux participent d'une littérature didactique et puisent leur matière dans la culture populaire, mais l'*exemplum*, donné comme véridique, viserait une édification religieuse (il est souvent inséré dans un sermon pour convaincre l'auditoire d'une leçon salutaire) alors que la fable, donnée comme fictive, viserait une édification laïque (éduquer en divertissant). Mais l'*exemplum* comme forme littéraire spécifique se développe ainsi au cours des ^x^e-^{xii}^e siècles pour dépasser le cadre de la prédication chrétienne et s'inscrire dans des traités d'édification, d'instruction et de morale, avant de s'épanouir au cours des deux siècles suivants et de décliner au ^{xv}^e siècle pour cause d'intégration dans la littérature profane. Entretenant des rapports étroits avec les autres formes littéraires, l'*exemplum* se définit bien comme une forme exemplaire, rappelant que la question du rapport de la fiction à l'utilité n'a de cesse de hanter le discours théorique. Autour d'une structure de base (circonstances introductrices/mise à l'épreuve conduisant au mérite ou au démérite), l'*exemplum* donne sa forme aussi bien aux épreuves romanesques qualifiantes (le pacte de Mélusine et de Raymondin

dans *Mélusine ou l'histoire des Lusignan* de Jean d'Arras) qu'aux textes épiques ou hagiographiques.

La fable est également proche du conte. Pourtant, si celui-ci peut lui aussi être didactique, il ne possède pas de moralité clairement énoncée. Aussi la fable est associée à l'apologue. Mais l'apologue est une forme primitive, purement didactique du récit moral à la différence de la fable qui comporte une partie narrative plus importante. Elle l'est aussi à la parabole. En effet, la fable procède souvent par analogie. Mais dans la parabole, l'analogie porte sur le récit et l'idée suggérée, qui doit être évidente et saisissante. La fable, quant à elle, énonce un exemple qui met en action un principe ou un précepte moral ; elle insiste sur l'effet bon ou mauvais qui découle de son application ou de sa transgression. Proche encore du mythe, la fable s'en distinguerait par la visée de son contenu moral, moins ambitieux.

Ainsi, les frontières de la fable apparaissent fluctuantes ; c'est qu'elles se définissent dans l'opposition avec les autres types de récits brefs qui partagent les mêmes visées didactiques. Pourtant, quelques caractéristiques lui confèrent ses traits définitoires : elle est un récit fictif, allégorique et didactique qui met en scène le plus souvent deux protagonistes (un fort et un faible) autour d'une situation initiale de conflit, et propose un renversement où le fort fait preuve de faiblesse et où une moralité vient souligner le renversement en montrant que les apparences sont souvent trompeuses. Mais le succès de la fable tient surtout à l'alliance entre le *placere* et le *docere*, entre le plaisir du texte et le savoir qu'il véhicule. En effet, selon le schéma de la rhétorique classique, la fable sert d'exemple (*exemplum*) à la démonstration d'une proposition (*propositio*) ; mais cette prise de pouvoir de la parole (*fari*) ne s'effectue qu'au prix d'un déplacement (*metaphora*) du discours dans la fiction. L'« apologue » (*apo-logos*), appellation première de la fable, marque par son étymologie même, la dérive (*apo*) du discours, l'écart qu'il creuse entre la réalité et l'imaginaire. Si la fable entreprend de démontrer la vérité morale par le recours à l'in vraisemblable, elle s'oppose en ce point au parti pris narratif de véricité si hautement revendiqué par la nouvelle et l'*exemplum*.

Écrits entre 1160 et 1340, les fabliaux, autres genres qualifiés de « brefs », se développent essentiellement au XIII^e siècle. Sur un millier d'écrits, seuls 150 nous auraient été conservés, soulignant certainement le problème posé à la réception par la matière mise en jeu dans les fabliaux. Récits brefs et autonomes (qui donc posent le problème de la mise en recueil) en vers octosyllabiques, les fabliaux se caractérisent par un ton trivial, des agents humains (à la différence de la fable), une aventure digne d'être racontée parce que plaisante et exemplaire et mettant en scène des épisodes de la vie quotidienne. « Contes à rire en vers » selon la caractérisation convenue, le fabliau n'est pourtant pas toujours comique (*Estula* sur la pauvreté des paysans ; *Trois bossus ménestrels* qui tourne au macabre) et d'autres textes ne se qualifiant pas de « fabliau » peuvent encore être rapprochés de cette forme littéraire (*Lai du cor*, *Lai du mantel mal taillé*, *Lai d'Aristote*, etc.). Contrairement aux idées reçues (Bédier qui croit à une « poésie de petites gens »), le public, comme pour les chansons de geste et les romans arthuriens était sans doute aristocratique. Il est probable que le fabliau soit né dans le Nord et dans le centre de la France. Les auteurs sont des clercs, des goliards, des **ménéstrels***, et des **jongleurs***, c'est-à-dire un milieu mobile et le plus souvent anonyme, conduisant pendant longtemps l'histoire littéraire à penser que le fabliau était la forme littéraire du divertissement visant le bas corporel. Pourtant, la réalité dément cette image : les auteurs peuvent être de grands écrivains, Jean Bodel, Jean Renart, Gautier le Leu, Rutebeuf, Jean de Condé, Watrquet de Couvin, qui de surcroît signent leurs œuvres. Parfois parodique ou **burlesque*** courtois, le fabliau cherche le contraste, le décalage, la surprise ; il est marqué par la recherche du comique qui peut aller de l'humour fin jusqu'à l'obscénité et la scatologie (*De Charlot le Juif qui chia en la peau de lièvre* de Rutebeuf) et se caractérise par une impression de foisonnement et de diversité, par une forme d'abondance. Pourtant, l'identification des personnages reste facile, passant par la valorisation des détails qui font sens et créant un univers « descriptible » où le personnage devient l'échantillon d'une diversité et tend à devenir un type, un modèle. Toujours intégré à la société qu'il représente, le personnage évolue autour de la table, dans des rixes, des scènes de

ménage ou des relations sexuelles ; les lieux de prédilection des fabliaux sont alors le marché, la taverne, le bordel et toutes les catégories sociales sont représentées : chevaliers, prêtres, clercs, vilains. Parce que les fabliaux « nous mettent sous les yeux de vieilles couturières, adroites entremetteuses (*Dame Auberée*), des paysans rudes et frustrés (*Le vilain de Bailleul*), des infirmes (*Les Trois Bossus*, *Les Trois Aveugles de Compiègne*), des voleurs (*Barat et Haimet*), des clercs désargentés (*Le Pauvre Clerc*), des marchands (*Pleine bourse de sens*), des travailleurs manuels de toutes sortes, depuis les *Bouvières d'Aloul* jusqu'au compagnon du forgeron dans le *Fevre de Creeil*, en passant par les nombreuses ménagères assorties de leurs servantes, sans parler des bourgeois ou bourgeoises, des curés de paroisse, des jongleurs malicieux » (Ménard, 1983, p. 232), on peut vraiment désigner ce genre comme un genre de la diversité. Diversité des personnages mais aussi diversité du langage : monologues et dialogues alternent, allant jusqu'à intégrer des idiolectes particuliers (un prêtre qui parle latin, du « franglais » dans *Deux Anglais et l'anel*, un corpus de proverbes et maximes, etc.). Si la psychologie des fabliaux est sommaire, si chaque rôle est figé (femme frivole, prêtre débauché, paysan grotesque, mari trompé), si le discours vise le bas corporel, c'est que l'intérêt ne réside pas dans un comique de situation reposant sur la répétition, sur la sexualité du triangle amoureux, sur la scatologie, mais dans la transposition des formes littéraires autorisées dans le domaine de l'obsène (à entendre alors comme *ob-scaena* : mis sur la scène). Malgré les études sur sa théâtralité (Lorcin, 1997), le fabliau n'est pas une forme théâtrale mais peut-être une interrogation sur le théâtre du monde qu'il questionne sur le mode du derrière. En levant les voiles de la pudeur, en poussant le rideau des conventions, le fabliau invite à pénétrer au sens propre et figuré dans le corps du texte pour célébrer le plaisir du mot. Qu'il s'agisse de comprendre littéralement les proverbes (*La Vache au prêtre*), de jouer des quiproquos (*Les Trois Bossus ménestrels*), de rendre compte par la voix de la bourgeoise d'un double interdit, le pouvoir marchand et le pouvoir sexuel des femmes (Jean Bodel, *Le Souhaiz des vits*), c'est sur le langage que porte l'interrogation du fabliau. Et si les maris sont leurrés, les lecteurs modernes le sont

souvent aussi, ne reconnaissant pas sous les fesses des femmes frivoles et les bancs des tavernes la dénonciation de ce que la société met derrière. Genre de la discourtoisie, le fabliau rompt ainsi avec le genre courtois du lai, genre développé par Marie de France au XII^e siècle et puisant à la matière bretonne.

Le terme « lai » vient du celtique *laid* désignant une chanson qu'on joue sur la harpe et la rote et dont la musique est douce à entendre. Le *laid* est lié à une composition musicale et il se caractérise par sa valeur commémorative, car il est composé *pur remembrance*, pour garder le souvenir de l'aventure. Le titre des lais pose là encore la question de la brièveté et de la mise en recueil dans un mouvement de *translatio* qui ne se fait pas d'Orient vers l'Occident mais de la Bretagne vers la France. Ainsi, Marie de France offre-t-elle parfois un titre dans plusieurs langues (Bisclavet, Le Laüstic, Chaitivel) ou dans certains cas deux titres (Chaitivel, Eliduc) dont Marie discute les mérites respectifs, comme si le titre, seul élément du conte substituant dans le lai, devait en contenir l'essence même. Or, dans le cas du Chaitivel, choisir le titre de « Le Malheureux » revient à privilégier la souffrance du seul survivant des quatre chevaliers, contre celle de la dame, privée en un jour de ses quatre amants ; choisir Eliduc, plutôt que Guideluoc et Guilliadon, revient à sacrifier les deux figures féminines à celle du mari aux deux femmes, parangon de chevalerie. Le titre, on le voit, se fait essence de la brièveté pour engager une réflexion sur le programme poétique développé par le récit. Ce dernier se noue autour de trois termes fondamentaux : le lai, le conte et l'aventure. Ainsi, comme dans le cas des romans arthuriens, l'aventure constitue le point de rupture entre réel et surnaturel ; elle est l'événement extraordinaire qui rompt la trame de la réalité. Elle peut consister en l'irruption du merveilleux dans le récit (Guigemar blesse une biche aux bois de cerf et entend la biche lui révéler son destin ; la prophétie commence à se réaliser quand il pénètre dans une nef mystérieuse qui, privée de pilote, l'amène à celle qui lui fera découvrir l'amour) ou bien dans le recours au surnaturel (le héros est introduit dans un monde idéal où l'amour impossible aura sa place ; voir le célèbre lai de *Lanval*). À l'aventure succéderaient ainsi le conte oral, le lai musical puis le conte en vers, signe là encore que l'écriture du Moyen Âge se dit

dans l'exploration de ses formes et dans le transfert de ses genres.

Plus tardive, la forme brève de la « nouvelle » se caractérise selon quelques traits qui apparaissent comme définitoires. Elle aurait pour vocation de narrer avec brièveté des événements nouveaux, authentifiés et dignes d'être rapportés. Sa structure interne répondrait à une « forme savante » différenciée de « la forme simple » du conte. La répétition et l'inversion fourniraient le schéma de base d'une structure combinatoire condensant ses effets vers la fin. Il est admis que le terme de « nouvelle », dans son acception littéraire, apparaît pour la première fois au xv^e siècle en France, à l'occasion de la traduction par Laurent de Premierfait du *Decameron* de Boccace. Du recueil italien de *Cento Novelle*, le traducteur propose, en 1414, le passage aux *Cent Nouvelles*, donnant ainsi un sens littéraire au terme. Cependant, ce n'est qu'avec la parution des *Cent Nouvelles nouvelles*, vers 1462, que le mot « nouvelle » commence à signifier une production littéraire spécifique, l'auteur se plaçant à la fois sous le patronage de l'*auctoritas* boccacienne et entérinant l'usage littéraire du mot dans le lexique français. Entre traduction et appropriation, une cinquantaine d'années sépare l'apparition du terme et son usage en France, lui assurant une fortune qui ne cessera d'être amplifiée au xvi^e siècle par des auteurs comme Nicolas de Troyes, Noël du Fail, Bonaventure Des Périers, Jacques Yver et Marguerite de Navarre. Si l'acception littéraire semble aujourd'hui entièrement intégrée comme « récit littéraire bref », elle ne peut se comprendre que par un retour sur l'étymologie. En effet, avant d'être une mise en récit, la nouvelle est tout d'abord récit. Le lien entre l'adjectif *novel* et le substantif *novelle* est ce qui conditionne le sémantisme des premiers emplois littéraires. En effet, c'est littéralement la notion de nouveauté qui a induit les emplois du mot nouvelle. Ainsi, la mise en récit émerge des récits. La nouvelle prend sa source dans les nouvelles. L'information orale conditionne la transcription littéraire. L'inédit de l'événement présuppose la nouveauté de sa rédaction. À travers la parenté du sémantisme nouveau/nouvelle, c'est bien la question de la temporalité qui relie le contenant littéraire au contenu événementiel. Car ce qui prime, c'est la fraîcheur de l'information

véhiculée. La temporalité joue avec l'événement narré selon une idée d'unicité (c'est la première fois que l'information est entendue) mais aussi de répétition (le langage duplique l'événement déjà arrivé). D'où le glissement entre le contenant et le contenu : la parole apportant du nouveau se fait elle-même parole nouvelle. La forme littéraire n'est pas sans en porter la trace. Elle tire de son vecteur informatif la vocation à souligner le particulier au détriment du général ; à préférer au cas-type le cas d'espèce ; à substituer à la règle, l'irrégulier ; à relayer la Providence par la Fortune ; à déplacer la conclusion vers la fin en suspens. Ainsi, la nouvelle est une forme d'individualisation dans le temps et dans l'espace. Si elle ne confirme pas un ordre des choses ou une norme, c'est parce qu'elle appelle à un autre récit, à une autre nouvelle. L'histoire de la nouvelle est celle d'un transfert. Elle est le médiateur entre la sphère privée et la sphère publique, proposant une nouveauté qui la définit sémantiquement et structurellement. Pourtant, la nouveauté de la nouvelle est problématique.

La liste des emprunts de la nouvelle française aux autres formes narratives brèves médiévales est fort longue. Elle se joue à la fois sur le plan de la structure mais aussi de l'histoire. Les origines de la nouvelle, loin de se limiter à des emprunts aux fabliaux, visent aussi un horizon hagiographique et biblique – qu'il s'agisse de la *Legenda Aurea*, des *Sermones vulgares* de Jacques de Vitry ou du *Miroir des bonnes femmes*. Face au problème de l'attestation resterait, dans un geste ultime, à évoquer la transmission orale. La *Grammaire du Décaméron* de Tzvetan Todorov, selon les principes narratologiques, a visé à établir un inventaire des types de récits utilisés par Boccace. Tzvetan Todorov montre que les nouvelles florentines sont formées par un héritage populaire. À ce legs s'adjoint la reprise d'histoires présentes dans d'autres formes narratives brèves médiévales (*exemplum*, fabliau, légende, miracle*, lai, vida, nova, casuistique amoureuse, récits orientaux, anecdotes, etc.).

Ainsi, lire les textes du Moyen Âge c'est aller à la rencontre de poétiques complexes jouant, dès leur origine, sur la mixité des formes, sur la polyphonie et la polysémie. C'est s'interroger sur le sens d'une parole qui, si elle se donne sous l'autorité du Livre,

engage une inscription dans l'intertextualité et la possible parodie des formes auxquelles elle donne, dans le même temps, le jour. Car c'est bien dans le creuset de l'éclosion de langues, de textes et de contextes propices à l'émergence d'une littérature dite « nationale » que s'écrit la première littérature de langue vulgaire. Se dégageant progressivement du latin, langue savante, elle explore par les voies offertes au langage, les marges de sa possible intégration dans l'espace de l'autorité du Livre. Production d'individus (auteurs, scripteurs, copistes, jongleurs), conditionné par le contexte matériel, issu d'une évolution sociale et culturelle, le texte littéraire au Moyen Âge est l'affaire du groupe social dont il explore, par son imaginaire, l'idéologie. Dans un jeu spéculaire, il noue des relations étroites avec la société à qui il donne une forme et qui lui donne sa forme.

DEUXIÈME PARTIE

Langues, textes, contextes

Ce manuscrit, ajouta-t-il, vous dira combien d'instruments ont essayé mes lèvres avant d'arriver à celui qui rend la note pure et expressive, combien de pinceaux j'ai usés sur la toile avant d'y voir naître la vague aurore du clair-obscur. Là sont consignés divers procédés, nouveaux peut-être, d'harmonie et de couleur, seul résultat et seule récompense qu'aient obtenus mes élucubrations.

Aloysius Bertrand, *Gaspard de la nuit*,
« L'Alchimiste ».

-  I. L'empire de Babel
-  II. Dire, Lire, Écrire
-  III. Dans l'atelier du copiste
-  IV. L'ordre du monde

La création littéraire est déterminée en ses origines par le fait que le christianisme est une des « religions du Livre », basée sur un texte qui fait autorité : la Bible. La Bible se définit comme le Livre premier, livre archétypal qui implique que l'œuvre des hommes ne soit que seconde. Aussi, toute entreprise d'écriture se place-t-elle sous la conception sacralisée du Livre porteur de vérité. Car dans l'idéologie médiévale – du moins à ses débuts – l'écriture répond à un souhait : élucider les desseins de Dieu en expliquant le monde (dimension étiologique). Elle se donne ainsi un pouvoir et un devoir, celui de dire une vérité qui est sacrée. Si « parler latin est ressenti comme le symbole du progrès spirituel et de l'approche de Dieu » (Zink, 1976, p. 336), parler et écrire roman implique dans un premier temps de s'éloigner de la tradition et de l'autorité (et par conséquent de Dieu). Pourtant, le glissement se fait progressivement, dans les sermons par exemple, pour répondre à la nécessité de se faire comprendre par tous les auditeurs, y compris ceux qui ne parlent pas latin. Mais le plus difficile, pour la littérature de langue romane, reste la mise par écrit en roman, condition de son existence. En effet, l'apparition d'une littérature de langue romane suppose d'abord qu'il y ait une demande assez forte de la part de l'aristocratie laïque et qu'elle s'accompagne de la possibilité matérielle de faire écrire des livres qui répondent à son idéologie.

Aussi, dans un premier temps, la littérature de langue romane revendique le même statut et la même valeur que la littérature latine en rivalisant avec elle sur le plan de la vérité historique et exemplaire, avant de pouvoir s'affranchir des codes hérités du latin. Écrire en français appelle donc des justifications : prologues, épilogues, *topoi* deviennent des lieux stratégiques pour défendre

le projet d'écriture sur le mode de l'*utilitas* (utilité). Ainsi Marie de France argue de la nécessité, morale et éthique, d'instruire, de divulguer un savoir que Dieu lui a donné pour mission de répandre. De même, la nécessité de conserver la mémoire est jugée fondamentale pour le Moyen Âge : mémoire à conserver en vue du jugement dernier, mémoire pour édifier par l'exemple, mémoire pour réunir autour des mêmes valeurs la communauté des hommes (mémoire donc à la fois profane et spirituelle). Cette mémoire, par définition véridique, se fonde sur l'Histoire et n'a de cesse d'être rappelée au seuil des chansons de geste (voir, par exemple, le prologue du *Charroi de Nîmes*) et des romans antiques (voir, par exemple, *Le Roman de Thèbes*, vers 1150, libre adaptation de *La Thébàïde* de Stace). De fait, c'est sur le mode de la transposition diachronique et synchronique (parler de chevaliers comme des saints, parler en langue romane d'un monde païen) que la langue romane émerge. Le *Cantilène de sainte Eulalie* (vers 881-882) est considéré comme le premier texte littéraire français. Pourtant, il n'offre peu de différences structurelles avec une autre séquence latine du manuscrit de Valenciennes où elle est conservée. Le *Cantilène de sainte Eulalie* n'est pas un poème narratif populaire chanté mais une séquence liturgique qui s'écrit, comme tel, selon les modèles de composition en cours pour le latin. Par la suite, tout l'enjeu pour la littérature consistera à se détacher de la production ecclésiastique et latine, en affirmant sa propre vérité. Chrétien de Troyes est ainsi l'un des premiers à jouer avec les éléments du merveilleux et les « effets de réel », en recherchant dans cette ambiguïté les voies d'exploration du roman (roman d'armes et d'amour, roman initiatique et d'éducation, roman symbolique, roman double par le principe de l'entrelacement, roman inachevé). Le roman arthurien permet ainsi à la littérature de langue romane de passer de « la revendication de la vérité référentielle à celle de la fiction » (Zink, 1998, p. 39). Dès lors, la littérature se reconnaît comme fiction, dans une vérité historique autoréférentielle et dans une matière prosaïque.

Pourtant sur le plan de la langue ainsi que sur le plan des thèmes, le passage de la langue romane à l'écrit ne va pas de soi. C'est ce que décèle toute la proto-littérature française, qu'il

s'agisse du *Cantilène de sainte Eulalie*, de la *Vie de saint Léger*, ou de la *Chanson de sainte Foy d'Agen*, des drames liturgiques farcis, ou encore du *Boeci* occitan. Car dans cet empire de Babel, l'identité du français reste à conquérir, posant encore dans sa rupture avec le latin, le statut des langues de la *Romania* et la question de la translation. De fait, la lettre ne peut émerger de la voix que dans un effort conjoint du troubadour, du clerc, du jongleur mais aussi et surtout du commanditaire, œuvrant à donner au français ses titres de noblesse. Dans l'atelier du copiste s'élaborent ainsi les textes de la littérature médiévale, textes qui se revendiquent dans le mirage des sources (Dragonetti, 1987) comme attestation de vérité et s'écrivent dans la jonction des mains et des voix (auteur, copiste, enlumineur, etc.). Si à ses débuts la littérature du Moyen Âge est une littérature sans nom et dédiée à Dieu, c'est qu'elle engage un processus de reconnaissance. Car dans l'ordre du monde médiéval, le nom comme la signature entraînent des représentations réelles et symboliques, faisant du livre – à l'image du monde – un espace de signes et de sens.



I. L'empire de Babel

① Le français : une identité à conquérir face au latin

La genèse du français doit être entendue relativement et comparativement selon trois points : le français comme langue, le français comme écriture, le français comme littérature.

Tenter de retracer l'histoire du français comme langue, c'est s'inscrire dans un découpage historique parfois discuté mais toujours évoqué (Antiquité tardive, civilisation protomédiévale, Moyen Âge). C'est encore rendre compte de l'imaginaire du clerc médiéval pour qui soixante-douze langues existent sur terre (Stanescu, *in* Lestringant et Zink, 2006, p. 78), conséquence de la démesure humaine incarnée par la Tour de Babel et de la dispersion des hommes sur terre. Mais c'est aussi, avant même de parler de protofrançais, ancien français et moyen français, essayer de retrouver les traces d'un latin parlé et donc disparu.

En effet, si nous conservons bon nombre de témoignages de textes latins écrits, il est difficile de pouvoir reconstituer une réalité orale. Car à mesure que Rome étendait son pouvoir sur l'Italie d'abord, puis jusqu'aux limites de l'Europe ensuite, elle imposait aussi sa langue, le latin, comme langue unificatrice et dominante, faisant, dès le 1^{er} siècle avant Jésus-Christ, des langues des pays conquis (étrusque, celte, etc.) des patois. Dès lors, l'histoire du castillan, du catalan, de l'occitan, du français, de l'italien et du roumain – c'est-à-dire l'histoire des langues romanes – apparaît dans une construction identitaire semblable : celle d'une adaptation au latin parlé, conduisant, par suppression de certaines constructions, par multiplication d'autres constructions et par invention de nouveaux blocs, à de nouvelles langues (celles que l'on appellera plus tard les langues romanes ou vulgaires par

opposition au latin, langue savante). Un glissement s'opère alors sans que l'effacement de la langue d'origine se fasse au détriment de la nouvelle langue, le latin parlé. Pourtant, loin du cli-vage souvent décrit entre langue savante et langue vulgaire, le latin et le gaulois se sont rapidement rencontrés dans une osmose qui ne manque pas de surprendre les historiens de la période mais aussi les sociolinguistes intéressés par la naissance du français. Non seulement le latin s'est exporté par conquêtes militaires, assimilation institutionnelle puis culturelle, mais le gaulois l'a lui aussi importé, par couches sociales successives, par capillarisation géographique et par proximité linguistique (Banniard *in* Lestringant et Zink, 2006, p. 13). En trois siècles, les Gaules sont devenues latinophones dans un libéralisme culturel, mental et langagier fondé sur la circulation des hommes et des produits dans l'espace de ce qu'on appelle la « Romania ». Avec le christianisme, la parole latine se voit davantage circonscrite et encadrée : fondée sur l'Écriture, la parole sacrée est au centre d'un système de lois religieuses qui, si elles sont suivies, assurent le salut, et que les prêtres doivent garantir dans une transmission qui s'adresse à toutes les catégories de la société. Ce contrôle du fond et de la forme marque une mutation dans la structuration de l'espace du langage, allant de pair avec l'unification impériale.

Le latin parlé de façon tardive dans l'Empire est un objet d'étude de la linguistique diachronique. Le trait le plus caractéristique des modifications substantielles apportées au latin est le passage d'un accent de hauteur à un accent d'intensité, changement dû à l'effort articulatoire demandé au locuteur ; de fait, les voyelles perdent leur longueur traditionnelle et les consonnes évoluent aussi dans une redistribution de l'énergie articulatoire : assimilation, sonorisation, etc. Sur le plan syntaxique, les tournures prépositionnelles se multiplient, faisant concurrence à la construction par cas. La chute de l'Empire romain d'Orient, par les changements politiques et économiques qu'elle implique, modifie le rapport des locuteurs avec cette langue latine, qui au II^e siècle avant J.-C. était étrangère mais est devenue maternelle au II^e siècle après J.-C. Ainsi, faisant suite à un empire unifié, des espaces autonomes se développent dans une fragmentation

dépourvue d'épicentre. Du ^v^e au ^{viii}^e siècle, la civilisation de l'Antiquité tardive devient progressivement la civilisation proto-médiévale. Si l'Espagne et l'Italie conservent encore des liens avec l'Empire, les Gaules, quant à elles, voient leur activité économique se déplacer de la Méditerranée vers le Nord-Est germanique, et entrent dès le ^{vii}^e siècle dans ce que les historiens nomment le haut Moyen Âge. Le latin, qui était jusqu'alors la langue de l'intégration religieuse, politique, sociale et économique, se voit menacé dans ces fonctions par la disparition de la puissance centralisatrice de Rome. De fait, l'autonomisation des régions, qui accentue le partage entre le nord et le sud, ainsi que l'affaiblissement de l'enseignement religieux et doctrinaire en latin conduisent celui-ci à ne plus être une langue de communication homogène. Diversifié, fragmenté, popularisé, le latin n'est plus une langue orale capable de mettre en contact les peuples issus de différentes régions. Il commence, de fait, à s'instituer comme langue morte, seulement comprise par les grammairiens et dissociée de la *romana lingua rustica*, le « latin des illettrés ». Au ^{viii}^e siècle, émerge ce que les linguistes nomment le « protofrançais », latin transformé en nouvelle langue, différente du latin quoiqu'issue de lui. Peu de témoignages de cette langue nous sont parvenus : *Les Serments de Strasbourg* en sont un exemple, inclus dans un texte rédigé par ailleurs en latin.

ENCADRÉ N° 1***Les Serments de Strasbourg*
et la « renaissance carolingienne »**

Même s'ils relèvent davantage de l'histoire politique que de la littérature, les *Serments de Strasbourg* offrent le témoignage le plus ancien d'un texte conservé en langue française. À la mort de leur père, Louis le Pieux, les trois frères s'affrontent : Louis le Germanique et Charles le Chauve refusent de reconnaître Lothaire, leur frère, comme empereur. Ils décident alors de sceller leur alliance contre Lothaire et, le 14 février 842, ils se retrouvent à Strasbourg avec leurs soldats pour prononcer quatre serments (deux individuels et deux collectifs) en *romana lingua*, en langue romane ou française, et en *teudisca lingua*, en langue tudesque ou francique rhénan.

Serment de Louis le Germanique

Pro deo amur et pro christian poblo et nostro commun saluament, d'ist di in auant, in quant Deus sauir et podir me dunat, si saluarai eo cist meon fradre Karlo, et in adiuha et in cadhuna cosa, si cum om per dreit son fadra saluar dift, in o quid il mi altresi fazet. Et ab Ludher nul plaid nunquam prindrai qui meon uol cist meon fadre Karle in damno sit. (éd. Dufournet)

(« Pour l'amour de Dieu et pour le salut du peuple chrétien et notre salut commun, à partir de ce jour et dorénavant, autant que Dieu m'en donne le savoir et le pouvoir, je soutiendrai mon frère Charles, ici présent, de mon aide et en chaque chose, comme on doit légitimement soutenir son frère, à condition qu'il agisse de même envers moi. Et avec Lothaire je ne prendrai jamais aucun accord qui, par ma volonté, soit au préjudice de mon frère Charles, ici présent », trad. Dufournet)

Serment des soldats de Charles

Si Lodhuuigs sacrament que son fadre Karlo iurat consuemat, et Karlus, meos sendra, de suo part non lo s[uon] tanit, si io returnar non l'int pois, ne io ne neuls cui eo returnar int pois, in nulla aiudha contra Lodhuuigs nun li iu er. (éd. Dufournet)

(« Si Louis respecte le serment qu'il jure à son frère Charles, et que Charles, mon seigneur, de son côté, ne respecte pas le sien, si je ne puis l'en détourner, ni moi ni aucun de ceux que j'en pourrai détourner, je ne lui serai d'aucune aide contre Louis », trad. Dufournet)

Cette *romana lingua* ou français très ancien est au départ difficile à entendre pour les locuteurs : certains clercs y voient non une nouvelle langue mais un latin abâtardi. Une série de réformes inaugurées par les Carolingiens en 750, 770 et 790, visent l'amélioration de l'orthographe de la chancellerie, la recherche d'une unité pour la langue écrite et une homogénéisation de la langue parlée. L'unité de la romanité se vit encore comme distendue et les intellectuels rêvent à un retour au latin de l'Antiquité tardive : c'est en ce sens que la « renaissance **carolingienne** » se fonde sur une tentative de restauration de la culture classique. Pourtant, l'hiatus entre le latin tardif restauré par les réformes carolingiennes et le latin ruiné de l'époque mérovingienne est consommé. En 813, une prescription officielle de l'Église enjoint les prêtres de parler cette langue romaine « paysanne » afin d'assurer la communication avec les fidèles (en particulier pendant la messe).

Le passage à l'écriture de cette nouvelle langue est, quant à lui, beaucoup plus complexe. Il faut, premièrement, que les scribes aient conscience de cette nouvelle identité de la langue, langue différente de celle de l'Église. Il faut ensuite résoudre le problème matériel de la mise par écrit, donc codifier des signes graphiques pour transcrire des sons nouveaux (34 voyelles dont 3 triphongues et 15 diphtongues au début du XII^e siècle contre 16 voyelles simples en français moderne). Si la graphie (*scripta*) de cette nouvelle langue passe par l'utilisation de lettres latines déjà connues pour représenter des sons nouveaux, elle va cependant considérablement différer d'un lieu à un autre, en fonction des accents locaux, des circonstances, du locuteur, etc. En l'absence totale de règles générales, la mise par écrit de la nouvelle langue occasionne la naissance de plusieurs *scriptae*. Ainsi concernant la graphie /h/, on trouve dans les manuscrits *l'onneur*, *l'eure*, *l'abit*, *l'abondance* tout aussi bien que *par honneur*, *ceste heure*, *son habit*, *leur hostel*. S'il est vrai que la consonne n'est pas ajoutée au hasard, c'est que la plupart du temps les scribes opèrent une dérivation en accord avec l'étymon ; pourtant, l'autre fonction que cette consonne occupe dans le système graphique du moyen français permet aux scribes d'ajouter un /h/ initial à des termes comme *abondance* et *uile*, que ne propose aucun étymon latin (*abundantia*, *oleum*), afin de marquer, tout simplement, le début du mot. Ainsi, la phonie et la graphie de certains mots étant proches, les possibilités d'erreurs de lecture peuvent apparaître (*mor* peut signifier aussi bien *mort* que *maure*), d'autant plus que la graphie n'est pas normalisée : *temps* (qui vient de *tempus*, d'où le/p/de rappel étymologique) peut s'écrire *tans*, *tens*, *ten*, *tan*, etc. Outre ces variations graphiques, la nouvelle langue a le désavantage de limiter la circulation des documents, créant un hiatus entre les régions germanophones et romanophones. Elle implique, sur le plan politique et culturel, que des lettrés soient capables de transcrire les deux nouvelles langues, le germanique étant consigné plus tôt que le roman. Ce n'est qu'à partir de la fin du IX^e siècle que l'ancien français peut accéder au rang de langue écrite. Premier poème connu de langue française, le *Cantilène de sainte Eulalie* date de la fin du IX^e siècle et nous est conservé dans une trans-

cription au verso d'un feuillet de manuscrit sur 29 vers seulement. Ce poème narratif et édifiant relate la vie, la passion et la gloire d'Eulalie qui refusa d'abjurer sa foi chrétienne et qui, après avoir souffert le martyre, s'envola dans le ciel sous la forme d'une colombe. Se concluant sur une exhortation à la prière, le texte s'inscrit dans la section des textes paraliturgiques et sa structure métrique invite à le considérer comme le support d'un chant. Chant religieux donc, le *Cantilène de sainte Eulalie* fait suite au chant guerrier et témoigne de la mutation des structures rédactionnelles et de l'ouverture de la langue vulgaire à de nouveaux genres.

Avec la dissolution du centralisme carolingien et la mutation de la féodalité, la langue se voit affectée et sectorisée dans un partage de l'Empire : langue romane à l'ouest du Rhin, langue germanique à l'est du Rhin. Une ligne de partage neuve s'instaure donc, favorisant l'éloignement culturel et linguistique d'avec le latin, langue de la communauté du passé. La langue du peuple, sous l'impulsion de l'apparition d'une nouvelle catégorie sociale de guerriers, les chevaliers, acquiert progressivement droit de cité dans la tradition manuscrite ; au temps des seigneuries et non plus des empires, elle offre une possibilité de se démarquer du latin (langue du prestige, propre à l'État et à l'Église) et de parler des nouveaux puissants, les chevaliers, et de leur culture. À l'intérieur même de l'espace romanophone, une nouvelle bipartition s'instaure aussi, accélérant la genèse des littératures d'oc et d'oïl. Le poème *La Vie de saint Léger* du x^e siècle (poème narratif de 240 vers octosyllabiques assonancés deux par deux et réunis en couplets de six vers, recopié dans un codex du trésor de la cathédrale de Clermont) porte la trace de cette élaboration progressive ; s'adressant à des auditeurs romanophones, ce texte religieux propose une instruction en langue romane mêlant traits de langue d'oc (façon de dire « oui » dans la partie du sud) et de langue d'oïl (façon de dire « oui » dans la partie nord). Au cours du x^e siècle le passage au bilinguisme s'accélère, le sud s'ouvrant sur une littérature propre, précoce et structurée.

ENCADRÉ N° 2

La langue d'oc et la langue d'oïl

La langue d'oc se présente dès ses premières manifestations littéraires (XI^e siècle) avec une assez grande unité, à la différence de la langue d'oïl qui s'affiche sur le mode de la fragmentation linguistique : dialectes de l'Ouest (normand, anglo-normand), du Nord-Est (picard, wallon), de l'Est (lorrain, bourguignon), du Centre (franco-provençal de la région de Lyon – dialecte mal nommé puisqu'il s'agit de langue d'oïl). Dès ses débuts, les différences dialectales y sont en effet minimales, à tel point que l'on pourrait parler d'un domaine occitano-roman, du Limousin à la Méditerranée (certaines parties de l'Italie incluses), englobant le catalan et allant de Poitiers jusqu'à la Catalogne. En effet, le choix d'une langue littéraire d'oc, relativement homogène et ne témoignant pas du lieu d'origine du troubadour, semble s'être fait spontanément et sans prédominance d'un dialecte sur un autre. Comme le dit Pierre Bec (1970, p. 8), citant Ch. Campoux : « dès le début, la langue occitane a un caractère plus fédératif qu'unifié ».

À la différence donc de la langue d'oïl, la langue d'oc est unifiée, permettant certainement son rapide rayonnement. Concernant le « premier des troubadours », Guillaume IX (1071-1127), la question se pose avec plus d'acuité considérant que, d'origine poitevine, il écrit en occitan. Les hypothèses de départ reposaient sur la conviction que Guillaume IX avait pour langue maternelle le dialecte poitevin et que c'était par choix qu'il optait dans ses onze chansons aux tonalités hétérogènes (six obscènes, quatre de *fin'amor* dont une considérée comme un testament poétique) pour la langue d'oc. Des recherches ultérieures ont montré que le Poitou, marche entre le Nord et le Sud, avait subi – du moins jusqu'au début du XII^e siècle – une attraction politique, culturelle mais aussi linguistique de la part du Sud. Dès lors, Guillaume IX aurait choisi le limousin comme langue d'expression poétique non pour des raisons culturelles ou politiques mais bien parce que c'était la langue parlée à la cour de Poitiers. Jaufre Rudel et Richard de Barbezieux, troubadours « non occitans » d'origine, pourraient avoir subi la même influence. On le voit, la construction abstraite d'une langue d'oc et d'une langue d'oïl n'est pas aussi évidente que les clivages géographiques le laissent

entendre ; il s'agit bien d'un espace linguistique qui se dessine mais plus encore d'un espace sociolinguistique européen qui donne à entendre des voix multiples dans la naissance d'un sentiment national se développant autour de la recherche de formes linguistiques communes.

ENCADRÉ N° 3	
Chronologie linguistique indicative	
II ^e siècle av. J.-C.- II ^e siècle apr. J.-C.	Conquête de la Gaule. Latinisation de la Gaule sous forme dialectale à partir du latin parlé à l'époque classique.
III ^e -VI ^e siècle	Le latin se diffuse dans l'Empire sous l'impulsion de la diffusion de la religion chrétienne. Le latin classique se modifie pour devenir du latin parlé puis du latin mérovingien (époque mérovingienne).
VIII ^e siècle	Protofrançais (ou ancien français archaïque). Un hiatus se crée entre le latin tardif et la langue parlée. Le monolinguisme (latin) cède la place au bilinguisme (langue savante/langue profane).
IX ^e -XI ^e siècle	Apparition des premiers textes écrits avec distinction des langues romanes (oc/oïl).
XII ^e -XIII ^e siècles	Ancien français.
XIV ^e -XV ^e siècles	Moyen français.

❷ L'ancien français : la nouvelle langue de la *Romania* ?

Deux langues nouvelles fondent, outre le germanique, l'espace de parole : la langue d'oc et la langue d'oïl. Toutes deux sont désignées par les clercs comme étant des langues romanes (*romana lingua*), c'est-à-dire du roman. Utilisé encore jusqu'au XVI^e siècle dans ce sens, ce terme de « roman » ne désigne pas la forme littéraire mais la langue ; cette langue est encore appelée « vulgaire » (*volgare* en italien) en opposition avec la langue savante qu'est le latin. Cette langue vulgaire est donc la langue du *vulgus*, du peuple, simple et sans ornement rhétorique. Elle

se diffuse largement au XIII^e siècle dans les écrits et finit au XIV^e siècle par remplacer le latin dans les actes juridiques et l'occitan dès le XV^e siècle dans les actes officiels méridionaux (la substitution de l'oïl à l'oc se faisant, bien entendu, pour des raisons politiques : la guerre contre les Albigeois et ses conséquences). Son développement et son unification correspondent à plusieurs raisons : la volonté d'échapper à la fragmentation du lien social dans une extension de l'espace (commerce, guerre) et la communauté idéologique d'auditeurs répandant un code linguistique à qui elle accorde le statut d'écrit, participent de cette élaboration de la langue courante. La mémoire sociale se constitue donc en vulgaire et pour le vulgaire, le sentiment communautaire renforçant dans l'écriture le lieu où fonder la communication littéraire et transcender les particularismes linguistiques.

La mise en roman, ou traduction et adaptation des textes de l'Antiquité, participe de cette construction de la matière littéraire. Elle s'articule sur la notion de translation, cherchant à travers l'origine des littératures et des langues à fonder sa propre légitimité. En effet, depuis le récit de la Genèse, les textes du Moyen Âge historicisent la condition humaine dans un axe eschatologique qui met en tension la quête des origines, le devenir de l'homme et le rôle du péché. Hugues de Saint-Victor, au XII^e siècle, définit l'Histoire comme un genre reposant sur l'examen des événements construits autour d'une histoire du Salut. Rompant avec la tradition d'Augustin et de Bède qui distingue six âges du monde (entre Adam et Noé, entre Noé et Abraham, entre Abraham et David, entre David et la Captivité de Babylone, entre la Captivité de Babylone et le Christ, entre le Christ et son retour), il propose une vision fondée sur le siècle et combine la conception antique d'un temps cyclique et la pensée linéaire chrétienne. Dans cette conception, les civilisations se développent de l'origine du monde jusqu'à la fin des temps, mais leurs foyers se déplacent géographiquement. Cette *translatio* ou « translation », que la Renaissance affectionne particulièrement, ne connaît guère d'équivalent moderne : traduction, métaphore, transfert, transplantation, transmutation, exaltation, extase. L'examen des pratiques de translations, fort nombreuses du Moyen Âge au seuil du XVII^e siècle, révèle non seulement une

grande diversité dans la traduction des textes, mais aussi une variété de démarches littéraires, philosophiques et spirituelles qui toutes impliquent un mouvement, une mise en rapport, un déplacement. Cette *translatio* théorisée et illustrée par Chrétien de Troyes n'est pas seulement imaginaire et symbolique : elle est aussi pragmatique. Si elle correspond aujourd'hui à des domaines séparés de la littérature (traduction, paraphrase, mise en vers, etc.) et si elle ignore les clivages modernes génériques, elle participe au Moyen Âge d'une même démarche, d'un même désir d'appropriation et d'actualisation des textes qui se réalise dans un contexte de *translatio imperii et studii* dont l'enjeu est l'assimilation de savoirs, mais aussi la conquête d'une légitimité culturelle et politique. Profanes ou religieuses, les traductions justifiées par leur nécessaire utilité transforment bien, jusqu'à opérer dans certains cas une véritable « transmutation », les textes du passé. Boèce (480-524), ministre romain de Théodoric, tombé en disgrâce, emprisonné et consolé par dame Philosophie dans son texte en prosimètre *De Consolatione Philosophiae*, fait l'objet d'une vaste campagne de traductions en ancien français (traduction normande de Simon de Fraisne, XII^e siècle ; traduction de Jean de Meun, XIII^e siècle), se plaçant dans l'horizon d'attente philosophique du réconfort. Mais c'est surtout aux XIV^e et XV^e siècles que les traductions et surtout les traducteurs se développent : Nicole Oresme (1322-1382), évêque de Lisieux, traduit Aristote en français pour Charles V, d'après la traduction latine du XIII^e siècle de Pierre Grosseteste : *Éthique à Nicomaque, Politique, Économique* (1370-1377) ; Laurent de Premierfait, champenois, traduit au début du XV^e siècle Aristote, Cicéron et Boccace en 1414. Ces traductions philosophiques se développent ainsi dans un climat de préhumanisme (ou plus précisément de premier et de second humanisme), trouvant à la cour de Charles V au XIV^e siècle et à celle de Bourgogne au XV^e siècle (traductions de Xénophon, Jules César, Tite-Live, etc.), des foyers de développement, conduisant même à traduire les contemporains florentins Boccace et Le Pogge.

Ce mouvement de traduction philosophique des textes antiques ou contemporains s'accompagne encore des traductions de la Bible.

ENCADRÉ N° 4

Les traductions de la Bible

Les traductions se font tout d'abord en latin (avant 400, la traduction dite *Itala* ou *Vetus Latina* ; puis la *Vulgate*, traduction latine de saint Jérôme) puis en français à partir du x^e siècle (*Passion du Christ de Clermont-Ferrand*). Le xii^e siècle voit se développer les traductions de la Bible : traductions en prose pour le *Psautier d'Oxford* et le *Psautier de Cambridge* ; traduction du psaume 44 en 1180 à la cour de Marie de Champagne ; traduction des *Quatre livres des Rois*, du *Cantique des cantiques* vers 1180 ; adaptation par Évrard de la *Genèse* (1192-1198) en 20 000 octosyllabes dédiée à Marie de Champagne. Mais il faut attendre 1190 et Herman de Valenciennes avec son *Roman de Dieu et de sa mère* pour que l'on puisse parler de traduction intégrale de la Bible. Ces traductions bibliques en langue vulgaire sont tout d'abord condamnées par l'Église (le pape Innocent III (1198-1216) y voit des sources possibles d'hérésie ; le concile de Toulouse s'oppose en 1129 à la traduction de la Bible), mais le xiii^e siècle voit s'amplifier ces mouvements de traduction du texte sacré : *Bible de l'université de Paris* (1235, 2^e Bible intégrale traduite en français) ; Geufroi de Paris, *Bible des sept états du Monde* (1243, compilation biblico-hagiographique) ; Jean Malkaraume, *Bible* ; la *Chevalerie Judas Macabé* de Gautier de Belleperche et de Pierre du Riés (1280) ; *Bible* de Macé de la Charité-sur-Loire (fin du xiii^e siècle, 43 000 vers traduisant et adaptant l'*Aurora* de Petrus Riga du xii^e siècle).

La plupart de ces bibles ajoutent à la narration biblique un commentaire allégorisant, tiré des exégèses des Pères de l'Église, comme c'est le cas dans la *Glossa Ordinaria*, attribuée à Strabon. La langue sacrée et la langue vulgaire se mêlent. Une fois la langue savante mise en vulgaire et légitimée dans son entreprise par l'idéologie de la *translatio*, l'espace européen s'ouvre à l'expérimentation des formes littéraires. Tradition antique, contes bretons, poésie lyrique des troubadours jouent un rôle important dans la production intellectuelle et poétique de la France mais aussi de l'Angleterre et de l'Italie. Les textes ibériques castillans s'écrivent, pour certains, avec une graphie arabe

(*aljamía*); des textes arabes empruntent à la langue romane leur strophe finale (*jarcha*); les **tensons*** mettent en scène l'espace bilingue oc-oïl (Raimbaut de Vaquereias et Conon de Béthune); Bonifaci Calvo, génois, écrit au XIII^e siècle ses poèmes en occitan, italien, français, gascon, galicien-portugais. Le bilinguisme affiche la suprématie du vulgaire sur le savant. L'espace de la *Romania* se constitue comme le lieu de la mise en roman, lieu de la traduction et de la mise en équivalences. À l'adaptation des textes antiques succède la traduction intervernaculaire (Raymond Lulle, Boccace, Pétrarque), signe que la langue se définit comme modèle dans une appropriation qui ne s'impose plus de façon verticale (héritage antique) mais horizontale (circulation des textes médiévaux). Le français, « doux » et « plus noble langage du monde » s'impose alors dans une origine mythique faisant le lien entre passé antique et présent prestigieux. D'origine grecque, selon la croyance en une ascendance troyenne des Français, il est proche du parler des anges, faisant résonner la voix et la lettre autour de la célébration du nom.

→ II. Dire, Lire, Écrire

❶ La voix et la lettre

La société du Moyen Âge est une société par définition sonore (Fritz, 2000). Le bruit y caractérise non seulement ce qui est perçu par l'ouïe mais va bien au-delà pour désigner le temporel (ce sont les cloches qui donnent à la journée son découpage temporel : prime, tierce, complies, etc.), l'affect (dans la chanson d'aube, le guetteur sonne le lever du jour et appelle les amants à se séparer) mais aussi le politique (le *bruit* en ancien français peut-être comparé à la rumeur moderne et signe, pour les puissants, la menace d'une sédition). De ce bruit présent dans la société, les textes littéraires en portent la trace. Ils l'exhibent sur le mode de la thématique, qu'il s'agisse des bruits de l'enfer (marteaux, enclumes, casseroles, lamentations des damnés) dans les évocations infernales de la *Vision de Tondale*, du *Voyage de saint Brendan*, du *Lancelot en prose*, du *Mystère d'Adam* ; de la voix du crieur dans le *Jeu de saint Nicolas* de Jean Bodel, faisant la publicité de l'information et se trouvant en concurrence sonore avec un autre crieur ; du *charivari** suscité par l'union de Fauvel, mi-cheval mi-homme, avec Vaine Gloire, une suivante de Fortune, alliance contre-nature qui suscite la cacophonie. Mais ils peuvent aussi en rendre compte dans le corps même du texte, faisant entendre par une sonorisation fictive les échos des bruits alentours.

Henri Meschonnic (1982) prend soin de distinguer entre sonore et oral, et cette différenciation est tout à fait sensible pour la littérature du Moyen Âge. Paul Zumthor (1984) est le premier à avoir ouvert la voie à cette interrogation sur l'oralité, rappelant combien la prise en compte de la sonorisation des textes pose des problèmes complexes d'interprétation et de reconstitution,

qu'elle se fonde sur des indices internes (fournis dans les documents) ou externes (fournis dans des documents annexes). Qu'il s'agisse des titres donnés aux œuvres (par exemple, chanson pour le domaine d'oïl et *canço* pour le domaine d'oc), des mentions « oyez ! escoutés ! » figurant dans les chansons de geste et dans les fabliaux, des marques musicologiques (*Jeu de Sainte Agnès occitan, Fauvel*, etc.), les œuvres portent le témoignage de leur performance (à savoir le texte prononcé et parfois même joué), que cette oralité soit réelle comme au début du Moyen Âge ou fictive comme à la fin du Moyen Âge (les auteurs jouent en effet avec les marques de l'oralité dans une transmission écrite mais qui se modélise comme orale ; c'est le cas, en particulier dans la nouvelle, qui se rêve média du bouche à oreille). Zumthor distingue cinq étapes d'oralité potentielles dans la littérature du Moyen Âge : la production, la transmission, la réception, la conservation, la répétition – la transmission et la réception se rencontrant sous la définition de la performance. Mais cette oralité, loin d'être « pure oralité », doit s'appréhender à travers les paramètres de la performance (le *gestus* ou *geste* s'inscrit comme modalité de cette performance, déclinant le spectre du comportement corporel global) et de l'écrit. En effet, les œuvres qui nous ont été conservées, quoique portant la trace de l'oralité pour certaines, ont été consignées par écrit. Il faut donc considérer que « la quasi-totalité de la poésie médiévale relève de deux autres types d'oralité, dont le trait commun est qu'ils coexistent, au sein du groupe social, avec l'écriture. Je les nomme respectivement oralité *mixte* quand l'influence de l'écrit y demeure externe, partielle et retardée, et oralité *seconde* quand elle se recompose à partir de l'écriture au sein d'un milieu où celle-ci tend à exténuier les valeurs de la voix dans l'usage et dans l'imaginaire » (Zumthor, 1984, p. 48). Concluant sur la question de la « vocalité », Zumthor rappelle que la situation d'oralité (mixte ou seconde) fluctue selon les régions et les époques, laissant le soin au lecteur et au chercheur désireux d'appréhender la situation d'énonciation des textes, de projeter une intégration de la voix dans leur pratique des textes médiévaux afin de ne pas les transformer en *a-topie*, c'est-à-dire en non-lieux.

Mais rapidement, la question de la durée de la performance se pose : en effet, certaines chansons de geste peuvent compter 3 000 à 4 000 vers et même, dès la fin du XII^e siècle, quelque 10 000 vers. Jean Rychner dans son essai sur l'art épique des jongleurs (1955), évalue la capacité mnémotechnique d'un jongleur à un volume de 1 000 à 2 000 vers. Si les chansons de geste anciennes comme *La Chanson de Guillaume*, le *Charroi de Nîmes*, la *Prise d'Orange*, le *Couronnement de Louis* n'excèdent pas ce volume, d'autres chansons de geste plus tardives contredisent la possibilité d'une récitation orale. Il semblerait donc que le jongleur, confronté aux limites de la performance, doive se résoudre à morceler la récitation ou à privilégier des temps forts dans la récitation d'une œuvre désormais abrégée dans certains cas ou amplifiée dans d'autres. D'autres possibilités peuvent être aussi envisagées comme l'illustre *Fierabras* qui propose une version longue et une version brève. Mais dans cette transmission morcelée, il apparaît que certains jongleurs se plaignent que leurs collègues corrompent le texte : Jean Bodel, dans *Saisnes*, dénonce ainsi les mauvais jongleurs, rappelant par sa diatribe que la référence reste le texte écrit et que le jongleur n'est qu'un récitant. En exceptant la poésie qui, par essence, existe dans le temps de la performance (elle est accompagnée jusqu'au XIV^e siècle par des musiciens), les « romans » en vers ou en prose soulèvent encore ces questions. Pourtant, eux aussi revendiquent une illusion référentielle d'oralité, marquant par les « or dit li contes » ou les « se taist li conte » le rapport que le texte tisse avec la voix.

La nouvelle, réactivant son étymon de « relater ce qui s'est passé il y a peu », souhaite « trusser le conte » et « racompter »/ « recompter » ; elle souhaite ainsi, au moment où l'écrit est devenu la modalité d'accès au livre, retrouver les origines de la parole conteuse pourtant fixée dans le recueil qui lui donne un cadre. Pour rendre vivante cette illusion d'oralité, les devisants du *Decameron* de Boccace miment cette situation d'échange que l'on donne pour véridique et que Boccace retranscrit non sans jeu dans le début de la IV^e journée : l'auteur interrompt le récit des devisants pour s'adresser aux envieux et raconter à son tour une nouvelle. Mais la figure la plus évidente de ce rapport oral/écrit fixé dans l'imaginaire littéraire est Merlin : fils d'un diable et d'une

vierge, Merlin porte dans sa double généalogie la connaissance diabolique du passé et la prospection divine de l'avenir ; sur le modèle biblique, il a recours à Blaise qui rédige le livre prophétique. Figure de l'auteur, Merlin est celui qui dicte au scribe, voix et plume se mêlant sans cesse pour redire que même perdue dans la composition littéraire, la voix est toujours celle qui ouvre la voie de l'écrit.

Dès lors, ainsi que l'énonce déjà au vi^e siècle Isidore de Séville, « si l'homme ne retient pas les sons dans sa mémoire ils périssent, car ils ne peuvent être écrits » (*De musica, Étymologies*, III, 15, § 2). Dans ce fantasme de la perte de l'oral – qui s'accroît au xiv^e siècle notamment avec la rupture entre « musique d'instrument » et « musique de bouche » (jusqu'alors la poésie était accompagnée par des instruments de musique) – les textes œuvrent techniquement, par la récurrence discursive, à rappeler le cadre de la performance et à faire participer l'auditeur/lecteur. Par la litanie (caractérisée par la répétition d'une même structure syntaxique et partiellement lexicale ; c'est le cas de l'envoi dans le rondeau), par le tuilage (répétitions de la structure avec variations ; c'est le cas des laisses similaires de la chanson de geste), par les échos (sons, tournures ou images qui structurent intérieurement le discours), le texte s'ancre dans une situation de communication qui invite à la participation. Il se nourrit textuellement des mises en situation de l'oral en ayant recours principalement à sa fonction phatique : digressions (rétrospectives, prospectives et justificatives), ornements, apostrophes, questions rhétoriques, utilisation des présentatifs, etc. D'autres procédés d'ensemble, comme la *conjointure** de Chrétien de Troyes ou la constitution en recueil poétique ou narratif, permettent de morceler le texte afin de le transformer en possible discours sans pour autant affecter le lien qui existe entre les parties. À l'heure même où le formalisme de l'écriture prend le pas sur la narration (ce que Helmut Hatzfeld (1963) appellera le « goût flamboyant »), c'est le style du *héraut** qui est encore imité, signe que l'oral ne cesse de figurer ses liens réels ou imaginaires avec l'écrit.

② Le troubadour, le clerc et le jongleur

La terminologie de l'auteur est complexe et parfois soumise à débats. Un nombre de termes au spectre sémantique assez vaste désigne celui qui compose, écrit ou récite de la poésie : jongleur, troubadour, trouvère, ménestrel, clerc. Le jongleur, dans sa fonction d'amuseur, récite des chansons (geste, vies de saints, etc.) ; le ménestrel, attaché comme son nom l'indique à un ministère (cour, seigneur), distrait par des récits ou de la musique. Lorsqu'ils se réfèrent à eux-mêmes (plutôt pour qualifier l'autre et moins pour se qualifier eux-mêmes), les auteurs se désignent sous le terme de *facteur*, *faiseur*, *faititre* (termes venant du latin *factor*), *ouvrier*, *actor* (du latin *agere*, « celui qui fait »), *rhétoricien*, *rhétorique*, *rimeur*, *rimant*, *versifieur* ou *philosophe*. Ce spectre nominal large a cependant un point commun : tous les termes renvoient à la création de formes ou à la mobilisation de connaissances (compétences) visant une action, la composition. Les troubadours, au sud, et les **trouvères***, au nord, sont ceux qui maîtrisent l'art du *trobar*, c'est-à-dire l'art de *trouver*. Les rivalités entre jongleurs sont bien connues, les textes en portent la trace : Jean Bodel au début de la *Chanson des Saisnes* parle des « cil bastart jougleour ». Ainsi, certains auteurs proposent d'adopter une classification des métiers, permettant de distinguer entre les bouffons, les jongleurs, les troubadours et les docteurs en poésie. Car il s'agit bien, dans la conception des auteurs du Moyen Âge d'un *mestier*, c'est-à-dire d'un travail et d'un service rendu directement à son seigneur et indirectement à Dieu. « Labour », « grever », « long travail », « peine », « talent » (à entendre au sens occitan de désir et de tension créative) sont les termes qui reviennent sous la plume des auteurs pour décrire leur activité.

Pourtant, les différences sont bien présentes. Le troubadour, dès ses débuts, peut être un grand seigneur, un prince ou un roi, comme Gui d'Ussel, Jaufré Rudel, Guillaume IX, Alphonse II, Peire II d'Aragon ; un prélat, comme Bertrand de la Barthe ; un riche marchand, comme Folquet de Marseille ; un moine, un étudiant

en théologie, un chevalier ou un pauvre issu des classes sociales les plus basses comme Bernard de Ventadour, Cercamon ou Marcabru. Contrairement à une idée reçue, le troubadour, même s'il ne jouit pas d'une situation stable, n'est pas un errant : il reste attaché à la personne d'un protecteur (un grand seigneur qui, en échange de sa production poétique, lui accorde des faveurs et une situation sociale) et parfois même à une cour – ce qui implique que sa production est *courtoise* au sens étymologique du terme. À la différence de la société du nord socialement très hiérarchisée, la société occitane est moins stricte quant à la conception d'une organisation en classes, ce qui permet au troubadour de compenser par son *trobar* sa condition initiale. La *vida* de Bernard de Ventadour est à ce sujet significative : Peire d'Alvernha, troubadour du XII^e siècle, le présente dans sa galerie satirique avec un père muni d'un arc et une mère occupée à faire chauffer le four. Au-delà de la posture, la promotion sociale du *trobar* existe dans la société occitane qui voit dans ses grands seigneurs un public attentif aux productions des troubadours. C'est le cas, par exemple, de la cour de Poitiers avec Éléonore d'Aquitaine ; les cours du Limousin avec les familles de Limoges, de Ventadour, de Comborn et de Turenne ; la cour de Toulouse avec les comtes Ramon V et Ramon VI ; la cour de Narbonne avec la vicomtesse Ermengarde ; la cour de Montpellier avec Guillaume VIII ; les cours de Provence avec les princes des Baux et les Blacas ; etc. Mais c'est encore la possibilité de chercher la fortune littéraire dans les cours d'Espagne et d'Italie du Nord. L'art de *trobar* est donc clairement identifié : c'est l'art de « trouver », c'est-à-dire l'art de créer au sens musical et poétique du terme. S'opposent ainsi sur ce point les termes troubadour et jongleur : le jongleur vient de l'occitan *joglar* et du latin *jocularis* (« plaisant, badin ») et signifie au sens étroit celui qui réalise des tours d'adresse et de force. Le jongleur, s'il est capable de se livrer aux XI^e-XIII^e siècles à des récitations poétiques et musicales concurrençant ainsi les troubadours ne crée pourtant pas : il est un simple exécutant de ce que le troubadour a trouvé. Ainsi, certains troubadours peuvent même avoir leurs jongleurs attirés, comme Bertran de Born avait le sien nommé Papiol. Face à la confusion progressive des deux fonctions, Guiraut Riquier, le « dernier des trouba-

dours », adresse en 1274 à Alphonse de Castille une requête célèbre demandant une réglementation précise quant à l'emploi des noms de troubadours et de jongleurs.

On le voit, l'appartenance à un groupe est ici fondamentale pour comprendre l'activité poétique au Moyen Âge, comme le sera la dénomination trouvères pour les « trouveurs » du nord. Les trois premiers imitateurs français des troubadours sont Guiot de Provins, Huon d'Oisy et Chrétien de Troyes ; tous les trois déploient leurs talents autour des années 1170, suivis, à la cour de Champagne, par Gace Brulé, Gilles de Vieux-Maisons et Pierre de Molins. Propagée par Huon d'Oisy et soutenue par Élisabeth de Vermandois, cousine de Marie de Champagne et femme de Philippe d'Alsace, comte de Flandre (un des protecteurs de Chrétien de Troyes), la conception de l'amour courtois se développe et d'autres trouvères voient le jour : Conon de Béthune, Blondel de Nesle, Le Châtelain de Coucy, Guy de Thourotte, Gontier de Soignies, etc. Reprenant l'usage du grand chant courtois, les trouvères utilisent vocabulaire, rhétorique et thèmes des troubadours autour de menues variations formelles, adoptant un *trobar leu* (simple) et délaissant le *trobar clus* (hermétique) et le *trobar ric* (orné). Entre 1200 et 1230, toutes les provinces de langue d'oïl sont à présent touchées par le goût de la poésie courtoise et les troubadours deviennent les relais incontournables de la diffusion de la poésie.

Le poète n'est ainsi plus un *trobador* mais un *trovëor*, trouveur de rythme et de style, comme en occitanie, mais aussi de notation car il semble bien que l'attention philologique ait été le centre d'intérêt pour des trouvères. Si le premier centre de rayonnement du lyrisme de langue d'oïl est la Champagne aristocratique, le mouvement se déplace dès la fin du XII^e siècle vers l'Artois, la Picardie et le Hainaut pour atteindre dans la deuxième moitié du XIII^e siècle l'Île de France (Moniot de Paris), la Bourgogne (Guiot de Dijon), la Lorraine (Gautier d'Épinal). Colin Muset, ménestrel du deuxième tiers du XIII^e siècle est une figure intéressante dans ce panorama de la circulation de la lyrique occitane et de sa reprise en langue d'oïl.

ENCADRÉ N° 5

Deux figures de trouvère : Colin Muset et Adam de la Halle

Auteur de vingt chansons de formes diverses, Colin Muset est un « itinérant » qui raconte comment, en quête de mécènes, il se déplace au gré des protections et des saisons, passant l'hiver chez lui avec sa femme, sa fille, sa servante et son valet, oubliant la dureté de la saison hostile aux jongleurs dans le rêve d'un hôte riche et libéral qui lui assurerait, contre production poétique, une existence heureuse ; et comment, aux heures les plus sombres de la disette, l'envoi d'un poème à un protecteur ami à qui demander du secours permettait d'attendre le retour des beaux jours et l'itinérance des bourgs et des châteaux, des tournois et des fêtes, muni de sa vielle et de son archet. Au-delà de la posture et de la construction d'une *persona* poétique (*muset* désigne la petite souris mais aussi celui qui passe son temps à *muser*, c'est-à-dire à « musarder » et qui joue des airs de « musette », c'est-à-dire de cornemuse), Colin Muset relate – à l'opposé pourtant de la poétique des troubadours – comment, pour gagner sa vie, il rime et chante des chansons pour distraire les seigneurs : chansons d'amour (quelques-unes nous le peignent de façon courtoise sous les traits de l'amant martyr qui demande la *merci* à une dame parfaite), mais aussi chansons parodiques où Colin Musset se joue des *topoi* courtois (thèmes, rythme, etc.).

Ainsi, la discordance courtoise semble se faire entendre à la fin du XIII^e siècle dans la revendication d'une identité poétique évolutive qui souffre de l'enfermement dans une poétique vieille déjà de deux siècles et qui ne résonne plus avec autant d'acuité pour les poètes du temps de la « griesche ». Adam de la Halle est une autre de ces figures poétiques de la fin du XIII^e siècle questionnant le statut de trouvère mais aussi de clerc. Auteur de plusieurs jeux-partis (18 conservés dont 3 où il est « questionneur »), Adam de la Halle s'illustre en poésie comme une des figures principales des joutes arrageoises : 1 *Dit d'Amour*, 36 chansons, 46 rondets de carole, 14 rondeaux polyphoniques, 1 rondeau-virelai, 1 ballette, 5 – peut-être 11 – motets). Mais il est encore l'auteur vers 1276 du fameux *Jeu de la Feuillée* (considéré comme la première pièce profane), du *Jeu de Robin et Marion* (vers 1284), et de la *Chanson de roi de Sicile* (vers 1283-1285 mais incomplète). Dans le *Jeu de la Feuillée* (1 099 vers, en majorité des octosyllabes à rimes plates), il se livre non seulement à la satire des genres littéraires traditionnels (chansons, romans arthuriens, jeux-partis) mais aussi à une critique des clercs (allusion à l'affaire des clercs bigames condamnés par le pape Grégoire X, v. 426-519). « Maître ès arts » comme il demande qu'on le nomme désormais dans le *Jeu de la Feuillée*, Adam de la Halle fait de son parcours un cheminement complexe et pose la question du lien entre trouvères et clercs.

Autre figure emblématique de la création et de la diffusion de la littérature médiévale, le **clerc*** (du latin *clericus*, signifiant « qui est instruit ») est un *litterati*, un lettré maîtrisant le latin, sachant lire et écrire, maîtrisant le prêche, la leçon et le traité. Dès le IV^e siècle, à l'époque constantinienne, les clercs sont apparus comme les fonctionnaires de l'Église. Ils ont été nombreux au Moyen Âge : tout étudiant, alors, était clerc et le mot devint synonyme de « savant », « celui qui sait ». Le clerc ne se confond pas avec le prêtre ou le moine et ne relève pas obligatoirement du clergé – mais beaucoup de clercs sont en fait appelés à exercer le sacerdoce au sein de l'Église. Le clerc est généralement un enseignant, un penseur, ancêtre de ce que nous appellerons « l'intellectuel ». Voyageur, commentant et parfois même contestant les autorités, le clerc transmet savoirs et méthodes, assumant progressivement des fonctions politiques.

Charlemagne et son **chancelier*** Alcuin donnent une impulsion décisive à cette figure en devenant en créant auprès de chaque évêque une **école*** destinée à former les cadres de l'Église, donc de l'État, sous l'autorité de son chancelier ou « écolâtre », liant ainsi le savoir aux villes, sièges des évêchés, et non plus uniquement aux monastères isolés. Alcuin organise les connaissances de l'époque en deux cycles de trois et quatre disciplines, les « arts libéraux » (ou « arts ») : le *trivium* (grammaire, rhétorique et dialectique : étude des lettres en latin) et le *quadrivium* (l'arithmétique, la géométrie, l'astronomie, la musique, soit la partie « scientifique » de la vision du monde de l'époque). Les élèves commencent jeunes, vers quatorze ans, l'étude des arts libéraux et au terme de ces deux ensembles de trois ans chacun, les étudiants, licenciés en « arts », peuvent aborder la discipline de leur choix, dont l'étude durerait encore cinq ou six ans. Si d'autres champs du savoir se développent dans les siècles qui suivent, arts et théologie restent toujours le noyau de l'université de Paris. Grâce à la réputation de leurs professeurs, certaines de ces écoles se font connaître au-delà des limites de leur diocèse, concurrençant les écoles monastiques : ainsi de celles de Paris et de Chartres aux X^e et XI^e siècles. Si au XI^e siècle le savoir se transmet essentiellement par les abbayes et les cathédrales, le XII^e siècle voit surtout ses structures de savoir se tourner vers la ville dans un essor

7-9 ans

urbain ; ainsi, chaque école se distingue par une spécialité : théologie à Laon, philosophie et exégèse à Chartres, poésie à Orléans, rhétorique, dialectique et théologie à Paris. De fameuses controverses illustrent les intérêts théologiques et philosophiques qui animent les esprits du temps : à Paris, Guillaume de Champeaux, au début du XII^e siècle, doit affronter le chanoine Pierre Abélard sur la question des universaux. La controverse se muant en dispute, Abélard préfère en 1106 échapper à la juridiction de l'évêque et quitte l'île de la Cité, siège de l'école épiscopale. Grâce à la protection de l'abbaye Sainte-Geneviève, puissante fondation royale sur les hauts de la colline du même nom, il fixe sur le flanc nord, à deux cents mètres de Notre-Dame, et pour des siècles, l'épicentre de l'enseignement supérieur du royaume. Les structures de l'enseignement, en évolution, sont mises en débat par des groupes d'étudiants qui se heurtent à la justice de l'évêque, mécontente de leur indépendance, ou à celle du roi. Par leur agitation ils font front, à la manière des corporations, créant une nouvelle culture urbaine alors en plein essor et se présentant comme l'*universitas magistrorum et scholarum parisiensium*, l'université des maîtres et élèves parisiens. Le pape les reconnaît en 1231, le roi Philippe-Auguste leur attribue un sceau et la personnalité morale. La première université, celle qu'on appelle la « mère nourricière des études », *Alma Mater studiorum*, naît à Bologne au XI^e siècle avec certains maîtres de grammaire, de rhétorique et de dialectique (les arts libéraux du *trivium* hérité de l'Antiquité) qui entreprennent alors d'y commenter le droit justinien, en rupture avec l'école cathédrale, soumise à l'évêque. Dès 1200, les universités de Paris et d'Oxford deviennent avec Bologne les plus anciennes d'Europe avec pour enseignement principal la seule théologie puis, dès le XIII^e siècle, la médecine et le droit **canon***. Arts, théologie, droit et médecine se constituent avant le milieu du XIII^e siècle en quatre corps élisant chacun un doyen, les *facultés* ; il s'agit initialement du droit reconnu par le pape de décerner la faculté d'enseigner. Le monde universitaire rayonne au-delà des frontières : pour leur vie quotidienne, maîtres et étudiants s'organisent donc en « nations », également au nombre de quatre : France (en fait l'Île-de-France et les diocèses du sud et de l'est), Picardie (pour tout le nord du royaume),

Normandie (accueillant les Bretons) et Angleterre (dite Allemagne après la guerre de Cent ans, où se retrouvent même Suédois et Danois). L'omniprésence du latin favorise, de fait, la circulation des idées, des maîtres et des étudiants qui convergent vers les centres culturels urbains.

Clercs et jongleurs se rencontrent sur la scène littéraire à la fin du ^x^e siècle et au début du ^{xii}^e siècle autour d'une littérature non plus savante ni populaire mais se constituant une identité nouvelle issue certes des procédés de rhétorique et de poétique enseignés en latin dans les écoles. De la *Chanson de Roland*, aux romans de Chrétien de Troyes, lyriques des troubadours, *Roman de Renart*, *Jeu de saint Nicolas*, etc., la littérature française, dans ce mélange des traditions, acquiert son autonomie et sa dignité dans une perpétuelle évolution des formes. De l'oral à l'écrit, du troubadour au trouvère, du jongleur au clerc, ses relais sont autant de transmissions assurant sa diffusion et son rayonnement. Trouver, au Moyen Âge, c'est avant tout découvrir, retrouver et se mesurer aux autorités littéraires passées dans un dialogue fécond d'où émerge progressivement la figure de l'auteur autour d'un imaginaire de l'écriture.

③ Le commanditaire et l'exécutant

Les métaphores de l'activité poétique abondent pour dire cet imaginaire de l'écriture : semence, labourage, moissonnage, glanage, taille, greffe (Chrétien de Troyes, Rutebeuf, Christine de Pizan, Martin le Franc, Villon) ; charpenterie, maçonnerie, architecture (Guillaume de Machaut, Christine de Pizan, Antoine de la Sale) ; poterie, tissage, cuisine (Le Pogge) ; navigation (Gerbert de Montreuil). Le traducteur s'apparente lui aussi à cette famille de clercs et, s'il rappelle, les difficultés rencontrées dans son *labour* (fort latin, exemplaire défectueux, etc.), il fait parfois part d'une conscience aiguë d'un travail sur la langue (nécessité d'adapter le texte par des références explicites, moralisations parfois nécessaires, etc.).

ENCADRE N° 6

Laurent de Premierfait, traducteur

Le cas de Laurent de Premierfait, traducteur du *Decameron* de Boccace en 1414, est particulièrement intéressant pour comprendre les mutations qui s'opèrent entre la conception initiale d'une œuvre faite à la gloire de Dieu vers un travail de commande qui exige rémunération. Laurent de Premierfait, dans son prologue, évoque ainsi deux difficultés rencontrées lors de sa traduction. La première tient à la nature de l'ouvrage à traduire : le *Decameron* est écrit en florentin ; ignorant cette langue vulgaire, Laurent de Premierfait a recours à la médiation d'un autre traducteur qui opérera le passage de l'italien au latin. La deuxième est une addition de poids : Laurent de Premierfait développe la référence à des difficultés financières, signe de son autonomie auctoriale qui dépasse le simple labeur de l'ouvrier qui accomplit la requête d'un seigneur et cherche à obtenir les grâces de Dieu. Ainsi, par la double translation, il insiste sur la double somme de travail ; il ajoute, de surcroît, qu'il a déjà rémunéré le frère d'Arezzo, se plaçant comme commanditaire d'une traduction. Ce premier glissement se double d'un second : Laurent de Premierfait rappelle l'aide providentielle d'un protecteur, Bureau de Dampmartin, qui s'est substitué au dédicataire comme adjuvant de la traduction. La figure du commanditaire est alors fractionnée dans cette multiplicité de représentations : Jean de Berry serait le commanditaire d'une traduction dont Bureau de Dampmartin – devenant ainsi un possible dédicataire de l'œuvre – aurait permis à Laurent de Premierfait la réalisation. En comparant en creux la libéralité de Bureau de Dampmartin, il fait jouer elliptiquement un processus de concurrence et de surenchère et pose la question de la rémunération. Là encore, il se démarque de la tradition dédicatoire en tenant une sorte de cahier des charges de son travail ; en spécifiant les conditions de rédaction de sa traduction et les moyens qui lui ont été nécessaires, il souligne la matérialité de l'œuvre produite. Cette posture modifie le *topos* du statut du traducteur, puisque Laurent de Premierfait revendique par sa tâche concrète non seulement une rémunération comptabilisée, mais par là même une identité : il a travaillé plus de trois ans à un ouvrage pour lequel il a employé un traducteur spécialisé dans la langue florentine et dont un protecteur a financé la réalisation. C'est en ce sens qu'il est non seulement le « translateur », le « convertisseur », mais aussi le concepteur de la nouvelle. On le voit donc ici, la question de la commande est essentielle pour comprendre les processus en jeu dans la création.

Certes, l'auteur peut répondre au désir de l'écriture, dans une conception autonome de la création. Marie de France, à l'ouver-

ture du *Lai du Chaitivel*, avance que « Talenz me prist de remembrer/un lai dunt jo oï parler » (« L'envie m'a prise de rappeler un lai que j'ai entendu raconter », éd. Warnke, trad. Harf-Lancner). La formule est convenue et « talent m'est pris de... » joue comme un marqueur dans la mise en mouvement de l'écriture. Mais elle masque une commande indirecte, l'auteur offrant ensuite son livre en dédicace pour viser un profit matériel ou symbolique (aux vers 43-44 et 47 de son prologue général, Marie de France vise en réalité Henri II Plantagenêt : « en l'onur de vus, nobles reis,/ki tant estes pruz et curteis/[...] m'entremis des lais assembler » (« en votre honneur, noble roi, vous qui êtes si preux et courtois, [...] j'ai entrepris de rassembler des lais », éd. Warnke, trad. Harf-Lancner). Afin d'obtenir manteau, cheval, argent ou place à la cour, les auteurs n'hésitent pas à effectuer plusieurs copies de leur manuscrit et à y adjoindre à une dédicace propre à chaque dédicataire. Certains, comme Martin le Franc, se plaignent même des conditions dans lesquelles le livre a été reçu ; ainsi, dans sa *Complainte du champion des dames a maistre Martin le Franc son acteur*, c'est le livre qui s'adresse à son auteur, pour lui reprocher le mauvais accueil qui lui a été fait à la cour.

Mais la situation la plus fréquente reste la commande directe, énoncée dans le prologue comme le moteur de la rédaction du livre. Dédicant son livre à Jean, fils du roi de France, duc de Berry et d'Auvergne, comte de Poitou, Jean d'Arras entend dans sa *Mélusine ou la noble histoire de Lusignan* :

[...] traictier comment la noble et puissant forteresse de Lisignen en Poitou fu fondée par une faee et la maniere comment, selon la juste cronique et la vraye histoire, sans y appliquer chose qui ne soit véritable, et juste de la propre matière. Et me orréz declairer la noble lignie qui en est yssue qui regnera jusques en la fin du monde, selon ce qu'il appert qu'elle a regné jusqu'à ore.

(« [...] raconter comment une fée a fondé la noble et puissante forteresse de Lusignan, en Poitou, suivant la chronique authentique et l'histoire véridique, sans y ajouter quoique ce soit qui ne soit juste et attesté par le récit. Je vais également mettre en lumière la noble descendance qui en est issue et qui régnera jusqu'à la fin du monde, si l'on en croit son règne jusqu'à présent. », éd. et trad. Vincensini)

ENCADRE N° 7

Prologue de *Jehan de Saintré d'Antoine de la Sale*

[A] vous, tres excellent et tres puissant prince, monseigneur Jehan d'Anjou, duc de Calabre et de Lorraine, marchiz et marquis du Pont, et mon tres redoubté seigneur. Après mes treshumbles et tresobeissantes recommandacions, pour obéir a vos prières, qui me sont entiers commandemens, me suis delitté a vous faire quatre beaux traitiez en deux livres, pour les porter plus aisément; dont ce premier parlera des amours de une dame des Belles Cousines de France, sans autre nom ne surnom nommer, et du tresvaillant chevalier le sire de Saintré. Le deuxième sera des tresloyalles amours et trespiteuses fins de messire Flouridan, chevalier, et de la tresbelle et bonne damoiselle Elvyde, desquelz le livre, dont l'ystoire est translattee de latin en françoiz, ne les nomme point, fors que l'hystoire, ainssy que de mot a mot s'enssieut. Et la troizime hystoire sera une adicion que j'ay traitte des Croniques de Flandres, qui est tresbelle chose a veoir.

Et le deuxième livre traitera de tresloyalles amours de Mademoiselle Vyenne d'Alençon et de Paris de Rousillon, comme les plus martirs d'amours que je aye leu ne oÿ dire; auquel je besongne tant comme je puis, pour obéir a vosdittes prières, que entre tous aultres seigneurs, comme dit est, me sont entiers commandemens. (éd. Blanchard)

(« À vous, très excellent et très puissant prince, monseigneur Jean d'Anjou, duc de Calabre et de Lorraine, marquis du Pont, mon très vénéré seigneur. À la suite de mes très humbles et très modestes suggestions, pour obéir à vos prières, qui sont pour moi des ordres, je me suis plu à écrire pour vous quatre beaux récits répartis en deux volumes pour un maniement plus commode. Le premier parlera des amours d'une dame des Belles Cousines de France – elle ne portera d'autre nom ni surnom – et du seigneur de Saintré, le très vaillant chevalier. Le second évoquera le destin très pitoyable de messire Floridan et ses amours très loyales avec la belle et bonne demoiselle Elvide : ils n'auront dans le livre d'autre nom que celui que leur donne l'histoire, traduite mot à mot du latin en français. Le premier volume sera complété d'un troisième récit, fort attrayant, que j'ai tiré des *Chroniques de Flandres*.

Quant au deuxième volume, il racontera les très loyales amours de Mademoiselle Vienne d'Alençon et de Paris de Roussillon, victimes de l'amour plus que tout autre couple d'amants dont mes lectures ni personne m'aient jamais parlé. J'y travaille de toutes mes forces, afin d'obéir à vos prières, qui – plus que celles que m'adresserait tout autre seigneur – sont pour moi des ordres. », trad. Quereuil)

Faire de la fée Mélusine une aïeule des Lusignan revient à donner à la famille un ancrage mythique dans un souci de mémoire princière et d'instrumentation politique à un moment où Jean de Berry cherche à revendiquer ses droits sur le berceau des Lusignan. On le voit, les effets du parrainage princier sur la création littéraire n'affectent pas seulement les conditions d'écriture mais aussi les thèmes des ouvrages commandés.

Pourtant, d'autres moteurs peuvent exister, notamment chez les mystiques, recevant l'ordre d'écrire directement de Dieu (c'est le cas d'Hildegarde de Bingen, par exemple) ou chez les auteurs de la fin du Moyen Âge (en particulier lyriques) qui disent avoir été sollicités par Amour pour écrire. Le passage se fait progressivement au fil des siècles du chant à l'écriture, Dante inspiré par l'Amour au chant XXIV du *Purgatoire* et Boccace écrivant, de son propre chef le *Decameron*, pour la consolation des dames. La conscience d'être auteur est bien présente et ce, dès les premiers textes. Marie de France nous dit « Marie ai nun, si sui de France » (« Mon nom est Marie et je suis de France »), Chrétien de Troyes débute son *Conte du Graal* par « Crestiens seme et fet semance/D'un romans que il ancomance » (« Chrétien sème et jette la graine d'un roman qu'il commence », éd. et trad. Poirion). Certains auteurs, comme Antoine de la Sale, dans le prologue de son *Jehan de Saintré*, dressent la liste de leurs compositions (voir encadré n° 7).

La conscience d'être auteur est poussée jusqu'à la prise en compte de la matérialité du livre. Les quatre traités sont regroupés en deux livres afin de les transporter avec davantage de facilité et l'auteur ira même jusqu'à regrouper trois de ses œuvres dans un manuel intitulé *La Salade*, qu'il dédie en 1442-1444 à son élève, Jean de Calabre, et où il mêle les « bonnes herbes » de ses textes destinées à sa formation pédagogique. Entre Guillaume de Machaut qui, à la fin de sa vie, compose un *Prologue* destiné à ouvrir l'ensemble de son œuvre (fiction allégorique qui se définit comme un véritable art poétique) et Christine de Pizan qui, à la tête d'un véritable *scriptorium** privé, prend grand soin de l'aspect matériel de ses livres – on sait à présent qu'elle en copia elle-même un certain nombre, secondée par deux copistes au moins et qu'elle participa au programme iconographique de ses recueils (*l'Epistre Othea*, par exemple) –, l'auteur se constitue pro-

gressivement en garant du respect de l'intégrité de son œuvre, contrôlant même sa réalisation. Passant de celui qui dicte à celui qui conçoit et à celui qui écrit, comme dans le cas des manuscrits autographes, la figure de l'auteur évolue dans sa conception et dans sa pratique. C'est qu'en effet, l'atelier du copiste est l'organe matériel de production du texte, impliquant pour l'auteur qu'une partie de la création du livre lui échappe.

→ III. Dans l'atelier du copiste

① Le statut du manuscrit

La notion de manuscrit est essentielle pour comprendre la production littéraire du Moyen Âge. Manuscrit ou écrit à la main (c'est ce que le terme signifie), le texte n'est donc pas reproductible en plusieurs exemplaires. Il est, par définition, unique. Si, au sein d'un même tirage, tous les exemplaires sont superposables, le manuscrit implique, au contraire, l'exception, la différence et donc l'étude pour ce qu'il est par nature : un produit de l'homme et non de la machine.

Le manuscrit du Moyen Âge prend généralement la forme d'un **codex***. Cette présentation des textes a constitué une véritable révolution au début de l'ère chrétienne car à l'inverse du rouleau (*volumen*), qui impose une lecture continue, le *codex* permet d'accéder aux chapitres (structure du texte) de manière directe. L'habitude de numéroter les pages (par des lettres) accompagne cette innovation. Son adoption dans la chrétienté est d'autant plus marquée que, support de la Bible, le *codex* permet de se différencier des rouleaux sur lesquels les juifs écrivent la Torah (*Sefer Torah*). Si le rouleau n'est pas absent au Moyen Âge, il est cependant réservé à certains écrits : chroniques, comptabilités, chansons, formules, etc. Ainsi, le rouleau participe d'une lecture « déroulante » et s'inscrit dans la représentation que les enluminures en donnent comme l'instrument d'une performance orale, à l'opposé du *codex*, symbole du clerc et de l'écrit. Le *codex* manuscrit est donc le support de prédilection des textes en ancien et en moyen français, le plus souvent en **parchemin*** jusqu'au xv^e siècle (vélin pour les volumes coûteux ; peaux pour la production ordinaire) avant que l'imprimé n'apparaisse et ne devienne le mode de diffusion le plus généra-

lisé. Voir la chronologie indicative sur le début de la diffusion de l'imprimerie :

ENCADRÉ N° 8	
Chronologie de l'apparition de l'imprimerie	
1440	Johannes Gensfleisch, plus connu sous le nom de Gutenberg (ou Gutemberg) a l'idée d'utiliser des caractères mobiles en plomb à la place des caractères en bois gravés.
1450-1456	La Bible de Gutenberg, premier livre imprimé connu avec des caractères mobiles métalliques.
1470	Premier livre imprimé en France aux presses de la Sorbonne.
1476	Premier livre imprimé en langue vernaculaire (Presses du libraire et imprimeur Pasquier Bonhomme).
1500	Diffusion plus large des imprimés. La technique de l'imprimerie devient la norme même si elle n'efface pas l'existence des manuscrits. C'est la fin de ce qu'on nomme les « incunables » : livres imprimés avant 1500.

Si le papier pénètre dans le sud de la France vers 1215, ce n'est pas avant le ^{xiv}e siècle qu'il est utilisé, présentant un moindre coût par rapport au parchemin très onéreux. Mais la plus grande difficulté réside cependant dans le travail de copie, opération délicate qui exige un long travail de préparation dont portent encore la trace les manuscrits. Si le préparateur peut se contenter de tracer un cadre réservé à l'espace de l'écriture du copiste et guider sa main par des lignes horizontales tracées à intervalle régulier (pleine page), la règle est davantage de disposer le texte en colonnes (généralement deux, voire trois) afin de rendre visible à l'œil des segments de texte ou des mises en réseaux de ces mêmes espaces textuels. Le choix des lettres est aussi déterminant : *cursives** pour les brouillons, *bâtardes* pour les manuscrits en langue vernaculaire ou gothique pour les textes savants. Ainsi, le statut social du destinataire du manuscrit et l'identité du texte transcrit interfèrent sur le choix des lettres, faisant de chaque manuscrit un exemplaire unique encore aurolé du prestige de l'illustration. Si pendant tout le haut Moyen Âge, ce sont les

moines qui assurent pour eux-mêmes la transcription des textes, les pratiques changent au XII^e siècle, appelant à la constitution d'ateliers indépendants et non religieux. À l'heure où la demande de livres se fait croissante, les *scriptoria* monastiques ne peuvent assurer à elles seules la production ; de fait, l'on passe d'une conception spirituelle de la copie comme moyen d'élévation vers Dieu à une pratique matérielle où la copie devient une *labour* qui mérite rémunération financière (à la fin du Moyen Âge, le prix de la copie peut être de deux à quatre fois plus élevé que le prix du parchemin).

S'il faut attendre la fin du XIV^e siècle pour que la bourgeoisie accède au manuscrit (concernant le *Decameron* de Boccace, ce sont dans la majorité des cas les lecteurs qui copient eux-mêmes les manuscrits pour en posséder un exemplaire personnel), ce n'est réellement qu'au XV^e siècle que le spectre des lecteurs s'élargit et se diversifie. Pourtant, la majorité des exemplaires conservés concerne les textes en latin nécessaires à l'exercice d'une activité professionnelle (universitaires, clercs de chancelleries, avocats, juristes, médecins, etc.) ou, pour les personnes aisées, les textes religieux (psautier, livre d'heures). De fait, excepté dans les bibliothèques princières ou dans les possessions privées d'humanistes, le livre de langue vernaculaire se diffuse peu et mal. La prise en compte de la réalité matérielle du livre aide encore à mieux comprendre la bipartition, certes schématique, qui s'exerce entre les livres destinés à la conservation d'écrits (livres volumineux et richement enluminés conservés dans les bibliothèques des princes ou des institutions) et ceux considérés comme supports de la diffusion de l'oral (manuscrits de jongleurs, manuscrits cycliques, légendiers, chansonniers, circulant avec leurs possesseurs sous la forme de cahiers parfois non reliés). Car le manuscrit, une fois achevé, est livré sous forme de cahier, sans reliure et parfois même sans décoration. C'est au possesseur à qui il revient de faire relier l'ensemble (parfois en regroupant des matériaux textuels hétérogènes) et de faire apposer son **blason***. De fait, l'attribution est rendue d'autant plus difficile... Qui est l'auteur du livre ? Est-ce le possesseur qui met son nom sur le livre en gravant son blason ? Est-ce le commanditaire qui, comme dans le manuscrit Bodmer 147, compose un

véritable recueil de textes connus, à l'identité complexe, recréant par la somme des œuvres, une nouvelle œuvre ? Est-ce le copiste (un des plus célèbres est Guiot dont l'échoppe est à Provins et qui, un siècle après Chrétien de Troyes, copie ses romans) ? Est-ce l'enlumineur* qui, comme dans le cas de l'évolution du mythe de la sirène (on passe d'une sirène antique oiseau à une sirène médiévale poisson), fait le choix dans une version manuscrite du *Physiologus* datée du XII^e et conservée à Cambridge, de contredire le texte et de représenter la sirène avec une queue de poisson ? Est-ce l'auteur, *escrivain* moderne qui n'écrit pourtant pas, mais qui donne *matière* et *senefiance* au texte ?

② Le facteur et l'auteur : la question de la signature

La question de la signature a longtemps interrogé les chercheurs concernant la production littéraire du Moyen Âge. En effet, si les textes parvenus jusqu'à nous sont anonymes, c'est que la notion d'auteur et plus encore d'individu est problématique pour le Moyen Âge. Si Chrétien de Troyes et Marie de France comptent pour les auteurs les plus connus de cette période, il est cependant difficile de déceler une identité sous la dénomination. Auteur présumé d'un ensemble de douze lais, de fables et de *l'Espurgatoire seint Patriz* dans lequel elle se fait connaître par un prénom de femme, Marie de France ne fournit son nom que dans l'épilogue (v. 4) des *Fables* : « Marie ai nun, si sui de France » (« J'ai pour nom Marie et je viens de France », éd. Warnke). Le nom est donc bien, pour le Moyen Âge, notre prénom, le nom contemporain ne renvoyant le plus souvent qu'à un lieu d'origine ou d'appartenance. Jean est bien de Meun et Guillaume de Machaut, tout comme Christine de Pizan de Pizano et non de Pise. Si de nombreuses hypothèses ont été élaborées autour de Marie (femme d'Henri de Champagne, abbesse de divers monastères anglais, etc.), on peut seulement avancer que Marie a vécu en Grande-Bretagne, très certainement à la cour d'Henri II Plantagenêt (1113-1189) et que son nom « de France » renvoie, très largement, à une désignation géographique.

Même constat de quasi-anonymat pour Chrétien de Troyes : dans toute son œuvre son nom apparaît sous la forme « Chrétien » et ce n'est que dans *Érec et Énide* qu'il se nomme « Crestiens de Troies » : « Por ce dist Crestiens de Troies/Que reisons est que totevoies/Doit chascuns panser et antandre/A bien dire et a bien aprendre » (« Chrétien de Troyes, lui, nous dit qu'il est louable de s'appliquer à bien dire et à bien enseigner », éd. et trad. Dembowski, v. 9-12,). Dans le prologue du *Chevalier de la charrette*, il dit avoir écrit sur le « comandemanz [de sa] dame de Chanpaigne », à savoir Marie de Champagne (1145-1198), fille d'Aliénor d'Aquitaine et de Louis VII et épouse depuis 1164 d'Henri le Libéral ; dans celui du *Conte du Graal*, sa dernière œuvre, il est au service de Philippe d'Alsace, comte de Flandre. Quant à son nom, les spéculations ont là encore été de mise : juif converti au christianisme ? En effet, le nom de Chrétien semble avoir été fréquemment donné au Moyen Âge à des convertis (et notamment à des juifs convertis), la piste semblant se confirmer dans une des autres œuvres attribuée à Chrétien, *Philomena*, puisque l'auteur y est désigné par la dénomination « li gois » (v. 734) qui pourrait alors référer au terme hébraïque « goy » et désigner ainsi le changement de religion de Chrétien. Référence à la ville réelle de Troyes ou à la ville antique de Troie ? La précision « de Troyes » pourrait étayer l'hypothèse d'une origine juive de Chrétien dans la mesure où la ville de Troyes semble avoir concentré, au XII^e siècle, beaucoup de juifs – sa toponymie en conserve d'ailleurs la trace puisqu'il existe encore « La Juiverie », et que le quartier de l'église Saint-Forbert (aujourd'hui détruite) se nomme « la Broce-aux-juifs » – et que Troyes comptait de nombreux *synodes** de rabbins entre 1148 et 1171. Au moment où Chrétien se nomme ainsi dans *Érec et Énide*, il est fort possible qu'il témoigne de son lieu d'origine par son patronyme et rappelle ainsi qu'il se trouve loin de sa terre natale, à l'image de Marie, résidant à la cour d'Angleterre et se désignant comme « Marie de France ». Mais il se peut encore que Chrétien opère ici un subtil rapprochement avec la cité antique du même nom au seuil d'un roman, *Érec et Énide*, qui s'inspire beaucoup de l'*Énéas*, roman antique. Entre l'attestation biographique et le jeu intertextuel, il faut alors constater que l'identité de Chrétien de

Troyes échappe à toute tentative de reconstitution d'une image de l'auteur, notion moderne qui est, bien sûr, problématique au Moyen Âge. Dès lors, si la signature est présente, elle n'engage pas l'accès à l'information et laisse peser sur l'œuvre l'indétermination de l'auteur. Car signer une œuvre, c'est moins délivrer une identité réelle qu'élaborer une construction imaginaire de la figure de l'auteur oscillant entre celui qui fait, l'acteur (*agere*) et celui qui incarne l'autorité, l'auteur (*auctoritas*). Pourtant, c'est « par le nom conuist an l'ome » (« c'est par le nom que l'on connaît l'homme », *Conte du Graal*, éd. et trad. Poirion, v. 562) avance Chrétien de Troyes. Véritable emblème, cette croyance donnée comme une évidence pédagogique résonne dans l'œuvre de Chrétien de Troyes comme une des clés de lecture nécessaires à la compréhension du monde par Perceval le « nice », mais aussi pour le lecteur, à la recherche d'un sens à découvrir dans cette œuvre polyphonique. Chrétien de Troyes est l'un d'entre eux, et plus exactement l'un des premiers à pratiquer ce geste inaugural. C'est dans sa dédicace à Philippe d'Alsace (1142-1191), comte de Flandres, que Chrétien inscrit son nom et le rattache à la figure du semeur : « Crestiens seme et fet semance/ D'un romans que il ancomance » (« Chrétien sème et fait semence d'un roman qu'il commence », éd. et trad. Poirion, v. 7-8). C'est donc dans ce prologue du *Conte du Graal* que Chrétien va signer de son nom sa production poétique conçue comme une mise en terre textuelle pour une germination à venir. La référence aux Corinthiens (II, IX, 6) du « Sachez-le bien, celui-ci qui sème peu moissonnera peu, et celui qui sèmera abondamment moissonnera abondamment » se transforme chez Chrétien en métaphore des semailles, métaphore réaliste désignant le bénéfice que l'auteur va retirer de son labeur, mais aussi métaphore métapoétique de l'auteur qui se figure dans la *persona* du semeur. Cet auteur qui affirme et affiche son nom dès les premiers vers de son œuvre ne nous informe pas sur son identité réelle mais sur son identité poétique. D'ailleurs, le *Conte du Graal* redira sur le mode métapoétique cette conception : si les éditeurs modernes présentent la dernière œuvre de Chrétien de Troyes sous le titre *Perceval ou le conte du Graal*, Chrétien nous dit seulement « ce est li contes del graal » (« voici le conte du graal », éd. et trad.

Poirion, v. 66). Ce n'est qu'au vers 3 575 que le héros connaîtra ou plus précisément devinera son nom. Il lui apparaît, après la scène du graal, lorsqu'une jeune fille (en réalité sa cousine dont il ignorait l'existence) lui demande son nom :

Comant avez vous non, amis ?
 Et cil qui son nom ne savoit
 Devine et dit que il avoit
 Perceva li Galois a non
 Et ne set s'il dit voir ou non,
 Et il dit voir, si ne le sot. (éd. Poirion, v. 3572-3576)

(« Quel est votre nom, mon ami ? Et lui, qui ne connaissait pas son nom, le devine et dit qu'il avait pour nom Perceval le Gallois. Il ne savait pas si ce qu'il disait était vrai ou faux, mais il disait vrai, sans le savoir », trad. Poirion)

Cet épisode fait bien évidemment écho à la scène inaugurale de rencontre avec les chevaliers où Perceval répondait alors :

Mes or te pri que tu m'anseignes
 Par quel non je t'apelerai.
 – Sire, fet il, jel vos dirai.
 J'ai non Biaix Filz. – Biax Filz as ores ?
 Je cuït bien que tu as ancores
 Un autre non. – Sire, par foi,
 J'ai non Biau Frere. – Bien t'an croi.
 Mes se tu me vials dire voir,
 Ton droit non voldrai ge savoir.
 – Sire, fet il, bien vos puis dire
 Qu'a mon droit non ai non Biau Sire.
 – Si m'aïst Dex, ci a biau non.
 As an tu plus ? – Sire, je non,
 Ne onques certes plus n'an oi. (éd. Poirion, v. 344-357)

(« Mais je te prie que tu m'apprennes par quel nom je dois t'appeler. – Seigneur, dit-il, je vous le dirai bien volontiers. Mon nom est Beau Fils. – Alors, c'est Beau Fils ? Je suis persuadé que tu possèdes encore un autre nom. – Seigneur, ma foi, on m'appelle aussi Beau Frère. – Je te crois sincèrement. Mais si tu veux bien me dire la vérité, c'est ton vrai nom que je voudrais savoir. – Seigneur, dit-il, je veux bien vous le dire ; mon vrai nom est Beau Seigneur. – Par Dieu, voici un beau nom. En as-tu

d'autres encore ? – Non, Seigneur, vraiment, je n'en ai jamais eu d'autres », trad. Poirion)

Métapoétiquement donc, le *Conte du Graal* ne cesse de dire la difficile adéquation du nom et de l'identité, le graal restant le symbole suprême, malgré toutes les tentatives et les tentations d'explications, de ce système subtil de signifiant problématique. Car le nom reste toujours à découvrir, dans la difficile adéquation du *logos* avec le *cosmos*, faisant du *Conte du Graal* un roman de la parole empêchée qui témoignerait de la problématique alliance du nom et de l'homme. Certes, Perceval apprendra son nom mais ne connaîtra pas pour autant l'identité du Graal, le livre s'interrompant sur le silence de l'auteur (le roman se termine brutalement au vers 9234 : « Et quant la reïne la voit,/Si li demande qu'ele avoit », « Et quand la reine la voit ainsi, elle lui demande ce qu'elle avait », éd. et trad. Poirion) et ouvrant dans un jeu d'échos la voie aux autres voix : de 1200 à 1240, on ne compte pas moins de onze continuations, imitations et élucidations diverses (ainsi, la *Première continuation de Perceval*, le *Roman de l'Estoire dou Graal* de Robert de Boron, la *Seconde continuation de Perceval* de Wauchier de Danain, le *Perceval en prose*, le *Bliocadran*, l'*Elucidation*, le *Perlesvaus* ; la *Queste del Saint Graal*, la *Troisième continuation de Perceval* de Manessier, la *Continuation de Perceval* de Gerbert de Montreuil, l'*Estoire del Saint Graal*). Le nom apparaît bien comme une révélation, dans un jeu *omen/nomen* où le nom devient un destin pour celui qui se l'est forgé. Rutebeuf, auteur du *xiii^e* siècle, se dit ainsi rude comme le bœuf, traçant le sillon d'une écriture où la posture de l'auteur prend la forme du portrait décomposé du poète qui, dans les *Poèmes de l'infortune*, se dissimule derrière des rôles poétiques qu'il emprunte à un répertoire connu : le « povre fol », le mari accablé, le clerc tourmenté, le martyr de Dieu et surtout le jongleur malheureux. Ainsi, Rutebeuf utilise les cadres formels de son époque (adieu, congé, testament, confession, prière, requête), poèmes tournés facilement vers l'extérieur et la satire du monde et qui laissent peu de place à l'introspection – sans que, d'ailleurs, on puisse faire la part du témoignage authentique et de l'invention littéraire. Le geste for-

mel est identique pour Eustache Morel, dit Des Champs, du nom de sa maison de campagne ; le poète joue en effet autour d'un réseau de sens construits autour de son nom : il est le Maure, par son teint, Moral par son nom et son lieu de naissance, Vertus en Champagne. Faisant acte d'un événement personnel (les Anglais ont dévasté ses terres), Eustache Deschamps demande dans sa ballade DCCCXXXV de changer son nom pour se faire ironiquement appeler « Brûlé des champs ».

Jusques a cy avoit mon nom nommé,
 Eustace fu appelle dès enfans
 Or sui tous ars, s'est mon nom remué a :
 J'aray desor a nom Brûlé des Champs.
 Dehors Vertus ay maison gracieuse
 Ou j'avoye par long temps demouré,
 Ou pluseurs ont mené vie joyeuse,
 Maison des champs l'ont pluseurs appelle ;
 Mais, Dieu merci, toute plaine de blé,
 Ont les Angles le feu bouté dedens ;
 Deux mille frans m'a leur gerre cousté :
 J'aray desor a nom Brûlé des Champs. (v. 5-16, vol 5. *Œuvres complètes*, éd. Marquis de Queux de Saint-Hilaire et G. Raynaud)

(« Jusqu'ici j'avais mon nom bien établi, dès mon enfance je fus appelé Eustache ; maintenant je suis tout brûlé, et mon nom est changé. J'aurai désormais le nom de Brûlé des Champs. À l'extérieur de Vertus j'avais une douce maison où j'avais demeuré longtemps. Certains l'ont appelée « maison des champs », mais par la grâce de Dieu, toute plein de blé, les Anglais y ont mis le feu ; leur guerre m'a coûté deux mille francs : j'aurai désormais le nom de Brûlé des Champs. »)

Le nom évolue ainsi dans sa signature dans un jeu de connivence avec le lecteur et devient le signe de l'écriture. Villon joue avec la clôture de son *Testament* et met à la rime « *vermeillon* » (« vermillon », v. 2 000), « *coullon* » (« couilles », v. 2 002), invitant en son nom, « *povre Villon* » (v. 1 997) à boire du « *vin morillon* » (v. 2 022). Rivalisant avec un rondeau de Charles d'Orléans auquel il reprend certaines rimes (*vermillon*, *esmerillon*, *esguillon*) pour en ajouter d'autres en -illon (*Villon*, *carillon*, *Roussillon*, *brossillon*, *ranguillon*), le poète fait œuvre de duel poétique mais aussi d'art poétique, enchâssant dans cette ballade

octosyllabique mimant l'enterrement burlesque du poète martyr d'amour et Christ sur la croix d'une passion carnavalesque, les réalités du bas corporel. Le *vin morillon* qui conclut le *Testament* poursuit le jeu sur les équivoques : le vin morillon est, au sens propre, un pinot de mauvaise qualité ; le terme est, au sens linguistique, un diminutif de *mor(t)illon* : le testament est un toast porté à la mort tournée en ridicule ; *morillon* renvoie enfin, pour les contemporains du poète, à Hervé Morillon, abbé de Saint-Germain-des-Prés, connu pour ses déboires avec l'université de Paris. Le principe poétique de variation autour du nom est certes complexe ; mais il illustre cependant la nécessité pour les auteurs d'inscrire leur *persona* poétique comme principe de composition. La fin du Moyen Âge en fera son emblème, de Jean Le Fèvre qui travaille l'image du forgeron contenue en ancien français dans « *le fèvre* » à Jean Molinet qui se crée comme signature le moulin, transformant le grain en fine poudre, à l'image de son art.

③ Le mirage des sources

Pourtant, les acrostiches et les anagrammes tout comme les inscriptions d'une figure d'auteur ne garantissent pas au texte une paternité même symbolique. Les huit lignes finales des *Quinze joies de mariage* offrent un exemple littéraire particulièrement saisissant de cette faille du sens :

De la belle la teste oustez
 Tres vistement davant le monde,
 Et sa mere décapitez
 Tantost, et après le seconde ;
 Toutes trois a messe vendront,
 Sans teste, bien chantée et dicte
 Le monde avec elles tendront
 Sur deux piez, qui le tout acquitte.
 En ces huyt lignes trouverez le nom de celui qui a dictes les. XV.
 joies de mariage au plaisir et a la louenge des mariez, esquelles
 ilz sont bien aises. Dieu les y veille continuer ! (éd. Rychner)

(« De la belle ôtez la tête très vite devant le monde puis décapitez sa mère aussitôt, après le second ; toutes trois iront à la messe,

sans tête, bien chantée et bien dite : elles tiendront avec elles le monde immédiatement, ce qui achève le tout. Ces huit lignes vous permettront de trouver le nom de celui qui a composé les *Quinze joies de mariage* pour plaire aux gens mariés et pour les louer, joies dans lesquelles ils se trouvent fort bien ; que Dieu veuille continuer à les y garder ! », trad. Santucci)

Face à l'impossibilité de déchiffrer la charade, le nom de l'auteur des *Quinze joies de mariage* est resté inconnu de la critique littéraire qui a parfois attribué l'œuvre à Antoine de la Sale, à l'abbé de Samer Pierre II, à Simon de Hesdin, à Gilles Bellemère ou à Jean Wauquelin, mais sans succès. L'œuvre reste donc privée de tout lien d'identification : ni auteur, ni lieu, ni date. Le procédé de reconnaissance s'il est ici poussé à la faillite, reste néanmoins un jeu littéraire fréquent dans l'histoire. Auteur de neuf *cansos*, Pons de la Guardia, noble catalan probablement né autour des années 1140, consacre ses poèmes à une seule et même dame qu'il désigne sous le pseudonyme de *On-tot-mi-platz* (Où tout me plaît) ; si l'usage du *senhal* est fréquent chez les troubadours, la mention *Marqueza* dans un des poèmes de Pons semblerait bien renvoyer à Azalais de Burlatz, Marquise d'Urgel et vicomtesse de Cabrera, fille de Raimon VI de Toulouse célébrée par Bertran de Born, Guilhem de Berguedan et Peire Vidal.

Pourtant, la nécessité de l'anonymat, qu'il s'agisse d'un anonymat moral (anonymat amoureux pour la dame mariée, anonymat poétique pour l'auteur refusant de chercher la vaine gloire) ou matériel (impossibilité de signer son texte autrement que par un tissage du nom dans les vers ou dans la prose), cesse progressivement d'être une causalité pour se transformer en choix. La signature joue donc sur le registre de l'attestation mais aussi du mensonge, invitant l'auditeur ou le lecteur à jouer du signe comme d'une métaphore. La fiction de l'identité entre donc en lice pour dire le plaisir ludique d'une écriture métamorphose. Le cas des *vidas* et des *razos* sont à ce titre pionnières dans ce rapport à la composition des textes. Notices biographiques sur les troubadours, les *vidas* datent du XIII^e siècle et concernent une centaine de poètes occitans (sur les quelque 450 qui nous sont connus) et sont, à deux exceptions près, anonymes. De longueur inégale, elles vont de la mention du pays d'origine du troubadour

à l'énumération de ses qualités humaines et artistiques, en passant par les protecteurs ayant assuré la diffusion des œuvres jusqu'aux relations amoureuses les ayant inspirées. Les *razos*, plus tardives, ont une fonction davantage exégétique et visent à expliquer les circonstances de la composition d'un seul poème. Si certaines mentions portant sur la vie amoureuse des poètes peuvent être tenues pour suspectes (les *vidas* s'inspirent généralement des *canços* pour rendre compte de l'itinéraire affectif du poète, ne considérant pas la part de fiction poétique qui leur est attachée), l'ensemble des mentions semblent attester, pour le domaine de l'oc, d'un souci d'établissement du lien entre le poète et son texte. Cette caractéristique tient certainement pour beaucoup au fait que les seigneurs de langue d'oc, à l'image de Guillaume IX, composent leurs textes. À l'exception de Richard Cœur de Lion, Conon de Béthune, Guy de Coucy, Thibaut de Champagne, il faut réellement attendre le xv^e siècle en langue d'oïl pour que Charles d'Orléans, René d'Anjou et Thomas de Saluces allient la seigneurie à la *poetrie*. Mais là encore, comme dans le cas de René d'Anjou, l'auteur ne fait pas d'amalgame entre le « je » auteur et le « je » narrateur ; en effet, le *Livre du Cœur d'amour épris* met en scène « mon cœur » transformé en personnage « le Cœur » qui concède au *Livre* l'exemplarité paradoxale d'un apprentissage qui prend la forme d'une quête marquée par le passage d'un René auteur à un René narrateur puis à un héros Cœur. Dans un dialogue intérieur où alternent prose et poésie, René devenu le chevalier Cœur fait l'expérience de son identité, rappelant les blessures et les incertitudes de l'amour, dans une inexpérience qui se dit sur le mode de la mélancolie ou de l'ironie. Double du « je » narrateur avec lequel il se confond parfois, le Cœur est l'image centrale du *Livre du Cœur d'amour épris*, organe d'émission et de réception, organe biologique et organe métaphorique, organe littéraire que « mange » et se réapproprie René d'Anjou.

Car le jeu sur la référence est central pour comprendre les enjeux littéraires qui animent l'attestation. S'il ne s'agit pas, avant « l'automne du Moyen Âge » (Huizinga, 1980) de créer une œuvre en lui laissant son nom comme gage de paternité, il faut cependant l'inscrire sous le patronage des auteurs des temps

passés garants, comme autorités, de la propre autorité du livre. Les listes d'auteurs se développent ainsi à la fin du Moyen Âge pour signifier à la fois l'inscription dans un panthéon que l'on dénombre mais aussi dans un présent que l'on incarne. Qu'il s'agisse des tombeaux familiaux que l'on découvre dans le parcours narratif comme éclairant l'histoire actuelle (*Mélusine ou le Roman des Lusignan*), des tombeaux de poètes (Cerquiglioni-Toulet, 1993), le geste informe la production narrative en faisant signe vers la mémoire. Le *Dit des neuf preux*, poème composé de neuf sizains et d'un quatrain de la fin du xiv^e siècle, loue les vertus de trois grands païens (Hector, Alexandre, César), de trois juifs (Josué, David, Judas Macchabée) et de trois chrétiens (Arthur, Charlemagne, Godefroi de Bouillon); le thème des neuf preux rencontre beaucoup de succès sur le plan iconographique (il sert à illustrer tapisseries, fresques, enluminures) mais aussi sur le plan littéraire : aux héros populaires sont rajoutés des personnages littéraires (Roland et Olivier dans le *Débat des hérauts d'armes de France et d'Angleterre*) mais aussi historiques (Guillaume de Machaut cite Pierre 1^{er} roi de Chypre). Mais plus encore, le *Livre du Cœur d'amour épris*, de René d'Anjou, rédigé en 1457, est à ce titre éclairant car au carrefour des cultures. René d'Anjou se réclame aussi bien de la tradition française que des littératures antique et italienne, quand, dans le cimetière d'Amour, il fait visiter à Cœur les tombeaux des poètes. Ovide, père fondateur, s'y trouve en compagnie de Guillaume de Machaut, Boccace, Jean de Meun, Pétrarque et Alain Chartier qui, tous, ont marqué de leur sceau l'écriture amoureuse. La liste cite en alternance un Français et un Italien; ils rivalisent dans une émulation poétique où s'affirme le désir de s'élever à la dignité du maître latin. De manière comparable, l'énumération des princes et des chevaliers qui sont venus accrocher leur écu au portail du cimetière en signe de soumission au dieu d'amour, s'organise en différents groupes. Les armoiries, sur lesquelles s'arrête le regard fasciné de Cœur, forment des unités plus ou moins importantes, chacune évoquant le souvenir d'un modèle dont s'est volontiers inspiré l'imaginaire politique et amoureux du Moyen Âge : Rome et Troie avant tout, mais aussi la Bible et les chevaliers de la Table Ronde, prélude à l'évocation, en fin de liste, des seigneurs contempo-

rains, de Louis d'Orléans à René d'Anjou lui-même. La poétique de la liste s'énonce bien comme une forme qui donne un lieu et une voix aux temps disparus, lien sensible avec une Antiquité que l'on rappelle sans hiatus avec une production qui intègre les formes du passé autour d'auteurs sentis comme autorités. Le geste, s'il se déploie comme référence, ne signifie cependant pas une coupure. Certes, Aristote et Ovide sont les deux grands auteurs qui occupent le panthéon de l'imaginaire médiéval ; mais ils peuvent encore se transformer en personnages comme dans le *Lai d'Aristote* attribué à Henri de Valenciennes et dans le *Dit d'Aristote* de Rutebeuf, pour Aristote et dans le *De Vetula* de Richard de Fournival, le *Dolopathos* et l'*Escanor* de Girart d'Amiens, pour Ovide. La référence aux auteurs du passé ne se conçoit que dans une actualisation mise au service d'une inscription dans un monde antique revisité. De la poésie lyrique aux œuvres de fiction, Ovide permet depuis le XII^e siècle de dire l'amour, d'en penser et d'en décrire la nature et les effets. Des adaptations (*Pyrame et Thisbé*, *Narcisse*, *Philomena*, extraits des *Métamorphoses*) à la composition, au début du XIV^e siècle de l'*Ovide moralisé* (l'ensemble des *Métamorphoses* est rendu accessible en langue vulgaire, dans un réseau où est adjoint aux « fables » un système de gloses), le poète de l'amour à imiter ou à traduire en langue française est aussi devenu un maître à penser dans le domaine de l'amour.

L'Antiquité sert ainsi de miroir à une *translatio studii et imperii* qui s'écrit comme un schème de pensée au cœur de la naissance de la civilisation médiévale. Dans cette culture née en Grèce puis venue à Rome, Paris renouvelle Athènes – le héros ou l'héroïne grecque étant souvent donnés comme modèles pour vanter le héros contemporain qui lui succède et le dépasse même. Dans cette chronologie symbolique des pouvoirs et des savoirs, l'auteur intervient bien comme une image, reflet offert à la littérature qui s'empare de lui pour le revisiter et le transformer en « héros des temps modernes ». Poète parisien par excellence, Villon n'échappe pas au processus de recréation littéraire et ce, dès le Moyen Âge. Dans la constitution d'un panthéon littéraire contemporain, Villon apparaît non seulement comme une référence pour les poètes mais aussi comme un personnage de pièce

de théâtre. Sa « légende » débute tôt, dès 1463, avec le *Sermon joyeux de saint Belin* et, vers 1480, avec le *Recueil des repues franches de maistre François Villon et de ses compagnons* qui s'écrit quelque vingt années après la disparition de François Villon. Dans une confusion entre le règne de l'être (Villon n'a rien) et celui de l'avoir (l'abondance figurée qui n'est que le signe de la réalité de l'absence), les auteurs de ces pièces invitent à considérer Villon dans une association entre Villon et la nourriture, le transformant en pourvoyeur de mets par ses habiles jeux de mots. Ainsi, êtres de chair et êtres de papier se retrouvent autour de la lettre qui donne vie et incarne – régressivement lorsqu'il s'agit de métamorphoser l'auteur en personnage, projectivement lorsque le personnage devient réel. Exemple est à ce titre le personnage de Griselida, personnage de la dernière nouvelle du *Decameron* de Boccace ; Pétrarque, lecteur du *Decameron*, s'enthousiasme pour le récit de l'épouse fidèle, miroir de « vertu droit ymage », et traduit la nouvelle italienne en latin dès le mois de juin 1374 ; l'histoire se diffuse alors en latin dans l'Europe entière et, croyant qu'il s'agit d'une histoire vraie, rencontre un incroyable succès avant que le public n'apprenne qu'il s'agit, en réalité, d'une nouvelle de Boccace. Boccace hérite alors, de façon interposée, d'un succès qui ne cesse de croître et c'est en 1414 qu'en France, Laurent de Premierfait termine la traduction de l'ensemble des nouvelles de Boccace. Ainsi, en ayant accès à la traduction du *Decameron* de Boccace, le public passe de la lecture d'un conte édifiant à une série de nouvelles, du latin au moyen français, du 1 au 100. De fait, c'est toute la dimension symbolique du *Decameron* qui lui est restituée, symbolisme empruntant au récit cadre la fiction d'un cercle conteur et à la numérologie la perfection du 100.



IV. L'ordre du monde

① Les ordres de la société

La société du Moyen Âge se conçoit dans un imaginaire de l'ordre : perfection structurale et perfection symbolique se disent autour du nombre qui construit dans les œuvres littéraires un horizon esthétique mais aussi moral. Si Dante organise sa *Divine Comédie* en 33 chants, fournissant à l'Enfer un chant surnuméraire à valeur de prologue qui fait passer l'œuvre du chiffre de 99 à 100, le geste n'est pas nouveau : la poésie lyrique comme le récit se nourrissent de cette numérologie pour dire la perfection formelle d'un monde que l'on reconstruit sur le mode de la totalité littéraire (*Cent Ballades* et *Cent Ballades d'amant et de dame* de Christine de Pizan, *Cent Nouvelles nouvelles*). Si le 3 caractérise le schéma du conte (*Dit des trois morts et des trois vifs*, *Trois bossus ménestrels*), si le 5 et ses combinaisons avec le 3 visent les textes religieux ou parodiques de la liturgie (*Quinze Joies de notre dame*, *Quinze Joies de mariage*), c'est que la pensée du Moyen Âge se fonde sur le nombre comme principe de composition du langage et du monde.

De fait, un lieu commun structure la pensée du Moyen Âge : la division de la société en trois ordres. Cette idée, largement reprise par les textes postérieurs (Dumézil, 1958), repose sur une traduction de Boèce du ix^e siècle puis se retrouve chez Abbon de Fleury vers 995 et Adalbert de Laon vers 1025-1027. La conception du monde selon ces auteurs se fonde sur une tripartition entre les *oratores*, ordres monastiques qui travaillaient pour la collectivité et le roi par l'intercession de la prière en vue de la salvation de Dieu ; les *bellatores*, nouvelle noblesse se caractérisant par les armes puis par l'amour ; les *laboratores*, travailleurs agricoles et artisans. Réunis sous la

triade prier, guerroyer et travailler, ces trois fonctions sont néanmoins toutes orientées vers l'œuvre divine. Les trois ordres sont un écho de la Trinité*, assurant par leur équilibre l'harmonie terrestre et céleste (Duby, 1978 et Le Goff, 1977, p. 80-89).

La figure du saint, renvoyant à la perfection suprême (le Christ) est la plus haute idéalisation d'une société fondée sur la religion catholique. Elle est l'une des premières images structurantes de la littérature et offre le sujet des premières œuvres qui nous ont été conservées en langue d'oïl (*Cantilène de sainte Eulalie*, *Vie de saint Alexis*, etc.). Plusieurs types de saints se sont, de fait, succédés dans la littérature, renvoyant au fil des siècles à l'évolution de la société et à celle de la sainteté. Si les martyrs des premiers siècles fournissent les premiers modèles, les ascètes du désert qui se consacrent à la pénitence dans l'isolement et le refus du monde séculaire sont un autre des modèles possibles ainsi que les confesseurs de la foi, les fondateurs d'églises et de monastères, les rois pieux, les ermites et les moines mendiants, les prédicateurs, etc. Le saint, entre ciel et terre, devient l'intercesseur de Dieu, jouissant d'une grâce surnaturelle qui, par une vie de privation et de miracle, établit le contact entre les hommes et Dieu et joue, parfois, un rôle providentiel dans l'histoire des hommes. Il propose ainsi un modèle de perfection fondé sur le célibat, l'ascèse, le renoncement aux biens terrestres, le don de soi pour le salut du monde. Soutenus par l'architecture, la sculpture et la musique, les monastères participent matériellement à l'élaboration de cette réalité vivante, faisant du lieu de culte un lieu de vie assurant, outre le salut de la communauté, une structure économique et politique de poids au sein de la société médiévale. L'état de vie monastique, loin de proposer une scission avec le monde profane, y participe par le biais de ses représentants réels et idéalisés. Patron de lieux qui conservent ses reliques, de confréries, de lignages et d'hommes, le saint fournit aussi bien à la littérature hagiographique et exemplaire de langue latine ou française de nombreux modèles d'écriture que de contre-modèles pour la littérature de veine satirique qui stigmatise les vices et les déviances des abbés gloutons et concupiscent (fabliaux, nouvelles et même roman avec le *Jehan de Saintré* d'Antoine de la Sale).

La figure du chevalier est un autre point d'ancrage fort dans la hiérarchie de la féodalité. Elle se caractérise, comme son nom l'indique, par la possession d'un cheval, mais aussi progressivement d'armes, qu'il s'agisse d'armes défensives (*heaume, haubert, escu*, etc.) ou offensives (*lance, espié, espee, brant*, etc.). Guerrier professionnel, le chevalier se distingue par ses qualités physiques (force, capacité de résistance, etc.) mais aussi morales (bravoure, vaillance, courage, etc.). Regroupés dans une corporation, les chevaliers s'organisent selon une hiérarchie verticale et symbolique avec les maîtres (les seigneurs chevaliers), les compagnons (les chevaliers), les apprentis chevaliers (les *écuyers**) ; ils possèdent des rites d'initiation (adoubement), des codes ritualisés d'affrontement (le « pas d'arme », l'emprise), des signes de marquage et de reconnaissance (*héraldique**). L'empereur ou le roi œuvrent au sein de cette pyramide comme les référents suprêmes du système vassalique, incarnations idéalisées des figures de chevalier (Charlemagne, Arthur ; voir Boutet, 1992 et Gautier, 2007). Si au ix^e siècle les chevaliers pouvaient être considérés comme des soldats armés assurant, contre rémunération, l'action offensive ou défensive pour laquelle ils avaient été employés, la vision du chevalier évolue largement au cours du Moyen Âge et rend compte des mutations sociales symbolisées par ce dernier. Du *miles Christi*, chevalier de Dieu du xi^e siècle valorisé dans la chanson de geste, en passant par le chevalier courtois exalté dans les romans arthuriens (Gauvain) jusqu'aux *preudommes*, hommes sages et conseillers du roi n'œuvrant plus sur les champs de bataille mais dispensant des conseils avisés (Gornemant de Boort éduquant le jeune Perceval dans le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes), l'image du chevalier s'est beaucoup métamorphosée. Le *miles Christi* est devenu un *miles saeculi*, chevalier « mondain » contribuant à diffuser la culture courtoise. L'exaltation de Dieu et de la Vierge s'est muée en célébration de la Dame dans une adaptation de la *fin'amor*. À défaut de croisade ou de hauts faits militaires (qui reviendront sur le devant de la scène littéraire à la fin du Moyen Âge mais sous la forme d'une nostalgie transfigurée par l'écriture), l'aventure se vit dans la chasse à l'ours, au cerf, au sanglier – même si la biche (ou le cerf blanc) initiatrice de

l'amour, du merveilleux ou de la spiritualité peut encore apparaître (voir, par exemple, le *Méliador* de Jean Froissart).

Dans une société codifiée et ritualisée où la valeur guerrière relève à la fois de l'amour, du politique et du sacré, le tournoi intervient comme le lieu circonscrit de la manifestation de la violence socialisée. École de courage pour les ménestrels, lieu du péché pour les prédicateurs, le tournoi incarne l'horizon moral d'une société qui fixe le courage, l'endurance, la fidélité au suzerain ou à la dame, le sens de l'honneur comme les valeurs cardinales que célèbre la littérature. Qu'il donne lieu à l'émergence d'un genre à part entière (*Le Tournoi de Chauvency* de Jacques Bretel), à une réflexion allégorique (*Le Tournoiement Antéchrist* de Huon de Méry) ou à une narration satirique (*Jehan de Saintré* d'Antoine de la Sale), le tournoi se définit comme axiologie. Pourtant, les valeurs guerrières ne sont pas les seules à être véhiculées par le tournoi (*Des anciens tournois et faits d'armes* d'Antoine de la Sale et le *Traité de la forme et devis d'un tournoi* de René d'Anjou) ni, plus largement, par la société. La culture intellectuelle et musicale, la largesse, la moralité exemplaire et la conduite s'y rapportant, la noblesse de la naissance puis du comportement sont les valeurs courtoises incarnées dans l'idéal de *prud'homie*. Certes, la pureté des mœurs, la charité, la piété et la crainte de Dieu participent du versant religieux de cet horizon, mais dans une inscription qui se dit sur le mode séculier.

À cet univers codifié et subtil s'oppose celui du paysan, considéré dans les textes littéraires comme incarnant le monde de la rudesse. À l'écart de la culture dominante (clergé ou chevalerie), il offre le versant négatif d'une société non civilisée (saleté, laid, mutisme), se rapprochant des autres exclus (le Sarrasin, l'homme sauvage, le Diable, le géant). Aussi bien dans la littérature courtoise (*Le Chevalier au lion* de Chrétien de Troyes ou plus tard, le *Merlin* de Robert de Boron) que dans le théâtre (*Aucassin et Nicolette*), le paysan est dépeint sous des traits péjoratifs : il est laid, méchant, inculte et barbare. L'univers du paysan médiéval s'inscrit dans un milieu naturel hostile. En cela, il appartient au domaine sauvage de la nature par opposition au domaine cultivé et policé du château et de la ville, héritant de son environnement non domestiqué, soumis aux caprices de la nature, ses manières

sauvages et primitives. Le vocabulaire n'est pas sans en porter la trace : « rustre », vient du latin *ruris*, la campagne, et s'oppose à « urbanité » et « civilisation » qui viennent respectivement de deux mots latins qui signifient « ville » et « cité », *urbis* et *civitatis*. Mais dans ce spectre sémantique négatif, c'est surtout le villageois qui vit près de la forêt qui incarne le sauvage en personne : le « sauvage » (*salvaticus*) est un « homme de la forêt » (*silvaticus*) qui vit dans la « forêt » (*silva*). *Les Très Riches Heures du duc de Berry* le représentent d'ailleurs, dans la miniature de novembre, sous les traits d'un porcher aux traits difformes qui mène ses bêtes dans la forêt. Dans les représentations littéraires et picturales, c'est sa noirceur qui le caractérise : les mots latins aussi bien que les termes français portent la trace de ce préjugé. Les valeurs attachées au mot *candidus*, blanc, ont une connotation positive de beauté, d'éclat lumineux et de pureté ; la couleur noire, *ater* ou *niger*, est connotée négativement : sombre, funèbre, funeste donc laid et mauvais. Aussi, les paysans ont-ils le visage systématiquement noirâtre dans les représentations, même s'ils ne sont pas halés par les intempéries. Cette couleur fait ressortir leur laid physique et morale, trait caractéristique qu'il partage avec le Sarrasin : même visage grimaçant, mêmes traits grossiers, mêmes cheveux hirsutes, mêmes lèvres épaisses et même noirceur. Par ces portraits de laideur et ces miroirs inversés, la littérature du Moyen Âge inscrit le paysan comme un anti-modèle social, bien loin de la réalité. Certains fabliaux cependant – *Le vilain qui conquiert le paradis par plaid* – en donnent une image plus nuancée ; de même, dans *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, coexistent deux représentations du paysan : celle, positive, des frères de Limbourg dans les miniatures de février, mars, juin, juillet, septembre et octobre, et celle, conforme aux préjugés séculaires, de Jean Colombe pour le mois de novembre. L'image littéraire et picturale du paysan est donc en évolution, comme en témoigne la *Dit des vilains*, œuvre anonyme du XIII^e siècle (de façon contradictoire, elle plaint les vilains parce qu'ils souffrent, puis les blâme parce qu'ils vendent trop cher leurs produits et conclut enfin sur un jugement du narrateur : s'il était lui-même un vilain, il ferait de même mais il n'en est pas un et termine là son conte). L'image du vilain, ambiguë, devient progressivement

positive, à mesure où la ville et la cour sont perçues comme des lieux d'excès et de déviance et où la nature incarne le seul recours offert à ceux qui se vivent dans la rupture. De la vie solitaire dans la forêt de Tristan et Iseut, existence dégradée qui appelle le retour à la civilisation et aux mœurs, en passant par la fille du *Comte d'Anjou* de Jean Maillart qui est sauvée par une paysanne alors qu'elle tente d'échapper au désir incestueux de son père, l'itinéraire littéraire du paysan est à interroger sur le mode de la représentation d'une altérité perçue comme opposition.

② Lieux réels, lieux symboliques

C'est en ce sens que la forêt peut incarner un lieu réel comme un lieu symbolique. Espace imaginaire, la forêt structure l'espace romanesque pour en faire le lieu de tous les périls. Si l'on y croise des brigands qui vous dépouillent de vos biens et peuvent violer les jeunes filles (nouvelle 99 des *Cent Nouvelles nouvelles*), si les animaux y rôdent dans un imaginaire de la dévoration (*Le Comte d'Anjou* de Jean Maillart), si les fées y apparaissent pour changer le cours du destin (le lai *Lanval* de Marie de France), si les ermites peuvent s'y abriter et ramener à la foi les croyants égarés (*Le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes), la forêt est à la fois le lieu de tous les dangers et de toutes les aventures.

Proposant un espace symboliquement coupé de la cité, elle incarne l'antithèse de la structure, par nature collective, du *privé*.

[Dans la société du Moyen Âge, il n'y a pas de place pour la solitude individuelle] (construction domestique communautaire autour du foyer ; structuration sociale en groupe, en famille ou en fraternités ; mise au service de Dieu, d'un patron, d'un seigneur, à la guerre, à la chasse, au conseil) et les frontières du privé ne se définissent pas tant par leur identité que par leur clôture à l'extérieur. Aussi, deux systèmes de représentation se dessinent sur le mode de l'opposition : la forêt/la ville, le sauvage/le cultivé, le groupe/l'individu. Dès lors, l'individu qui tente d'échapper à cette association privé-collectif se place sous la menace de la suspicion (l'errance est l'un des symptômes de la folie, de la possession et de la passion ; voir Tristan et Iseut) ou de l'admiration (figure de

l'ermite ou du chevalier errant). La forêt (et ses corrélats : la lande, les lieux non cultivés, l'espace outre-mer) est paradoxalement fascinante et dangereuse, suscitant dans l'imaginaire romanesque désordre et angoisse mais encore attraction et désir. Car affronter la forêt revient à adopter les aventures des héros en s'opposant aux forces négatives (intérieures et extérieures) dans un but de perfectionnement de soi (perfectionnement chevaleresque pour les chevaliers ; perfectionnement spirituel pour les ermites et les saints). La forêt, par la rupture, qu'elle propose, offre la possibilité d'une exemplarité individuelle, s'inscrivant dans une valorisation progressive de l'individu qui apparaît au XII^e siècle et qui trouve de plus larges échos dans la littérature du XIII^e siècle. Dans une resémantisation de la forêt, la menace et l'altérité des lieux se transforment alors en espace offert à la découverte de soi. L'ermite peut proposer au chevalier la possibilité de lire les signes qui lui échappent, comme c'est le cas pour Perceval dans le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, en se plaçant dans une parole non sociale. Libéré des contraintes du groupe et de ses rituels, rempli d'indulgence christique, l'ermite s'offre comme un double du chevalier errant, partageant avec lui la même expérience individuelle fondée sur l'aventure intérieure. Car dans le roman arthurien, les branches qui dépassent des massifs sont aussi une métaphore romanesque de la *conjointure* : on se perd dans le roman comme dans la forêt mais on s'y retrouve aussi, aux carrefours, par le jeu des entrelacements. Traversées de chemins qui tracent des itinéraires précis d'une ville à une autre, la forêt est par définition l'antinomie de la droite voie. Il faut des guides pour s'y retrouver, comme pour Lancelot aidé par un messager dans *Le Lancelot en prose* (éd. Micha, t. 7, p. 287). Mais les adjuvants de la quête peuvent se transformer, dans le même temps, en opposants : dans le même roman une jeune fille met en garde Lancelot en lui indiquant qu'il se trouve près de la Douleuse Garde et, plus loin, il se voit leurré dans la Forêt perdue. Lieu de l'errance, la forêt est connotée négativement dans les romans arthuriens tardifs comme étant le lieu de l'erreur et du péché, la quête de Dieu se substituant à celle de l'ami perdu ou de la dame enlevée. Désert de culture, la forêt offre au chevalier l'espace où se perdre et l'espoir de se retrouver. Si c'est moins

les dangers qu'elle abrite que la peur qu'elle suscite qu'incarne la forêt, c'est qu'elle reste un lieu d'initiation où éprouver sa force physique (le manque et la privation) et sa force spirituelle. Preuve s'il en est des périls encourus, c'est dans une grotte au cœur de la « périlleuse forest de Darnantes » que Niniène enferme Merlin. Même le plus habile des hommes peut y perdre son salut. Si seuls les hommes de Dieu à l'abri d'un ermitage, d'un couvent, d'une chapelle ou d'une église peuvent, derrière des murs, habiter l'espace littéraire de la forêt (Perceval s'y perd littéralement et Lancelot devient un sauvage dans la forêt de Tintajel), c'est que Dieu leur accorde la protection nécessaire à leur survie spirituelle. Dans cette disjonction nature/culture offerte comme espace à conquérir ou à défendre, il faudra attendre une autre représentation, le jardin et le verger, pour que la nature domestiquée n'apparaisse plus comme dangereuse.

Si, dès le xiv^e siècle, la langue française distingue fonctionnellement *vergier* et *jardin*, la répartition renvoie aussi au *topos* : le *vergier* est l'un des attributs de la littérature courtoise. Entouré de murs, possédant du gazon, des plantes précieuses, des fleurs et des arbres aux essences rares sur lesquels viennent chanter les oiseaux, il fait signe vers la poésie des troubadours et la littérature courtoise. Terme française, *jardin* est un mot emprunté. Il apparaît dès le x^e siècle en italien et dès le xii^e siècle en français, où il se distingue de *ort/verger*, d'origine latine. C'est en moyen français que *jardin* et *verger* vont se rapprocher dans une même acception lexicale. Renvoyant tous deux aux plaisirs courtois, ils s'opposent néanmoins par leur identité : le *verger* est réservé aux échanges amoureux alors que le *jardin* participe d'un univers collectif. Mais l'ailleurs peut être cependant présent dans ce cadre végétal : allégorie dans le *Roman de la Rose*, motif narratif dans *La Châtelaine de Vergy*, miniature dans les *Très Riches Heures du duc de Berry* (frères de Limbourg, mois d'avril). À l'opposé de la forêt menaçante, le verger, depuis les chansons de la littérature courtoise, incarne pour le Moyen Âge l'amour et la renaissance du printemps (*reverdie*). Certes, il faut chercher les origines de cette association dans le motif du *locus amœnus* des poètes de l'Antiquité, dans le roman grec (celui d'Achille Tatius par exemple), dans l'évocation des Champs Élysées de l'*Énéide*, dans

la tradition ovidienne, mais aussi dans la littérature chrétienne (Pères de l'Église : Grégoire de Nysse, Jean Chrysostome ou saint Augustin qui, dans leurs homélies pascales ou leur commentaire du *Cantique des cantiques*, célèbrent le renouveau de la nature en décrivant le monde comme un jardin terrestre, reflet du jardin d'Eden). Au Moyen Âge, le verger est dans l'art comme dans la littérature, un jardin terrestre idyllique où règne une harmonie parfaite entre les humains et la nature, un reflet du jardin d'Eden. Lieu clos, il est un espace privé où la nature est complice des amoureux (à l'opposé de la forêt du Noroï de Tristan et Iseut) et où l'on peut s'aimer en toute sécurité. Dans le *Roman de Tristan*, Tristan et Iseut se donnent rendez-vous dans le verger du château de Tintagel, sous un pin derrière lequel se cache le roi Marc, près d'une fontaine qui reflète son image. Chez Chrétien de Troyes, dans *Érec et Énide*, le jardin d'amour avec ses délices devient un lieu d'enfermement, une prison d'amour pour le chevalier Mabonagrain, retenu captif de sa dame dans un verger fabuleux, lieu mythique d'un perpétuel printemps amoureux, paradis fermé, peuplé d'une faune merveilleuse, où été comme hiver les fleurs s'épanouissent et où les fruits sont perpétuellement mûrs et abondants. Dans les romans de la table ronde, la société des dames et des chevaliers aime à se divertir, à la fin d'un banquet sur les pelouses d'un verger fleuri tandis que les personnages du *Decameron* de Boccace, dans l'introduction de la troisième journée, s'y racontent des histoires d'amour. L'évocation de l'amour lié au printemps, dans la tradition d'Ovide, est le thème principal du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris (vers 1230-1245). C'est une œuvre fondamentale et fondatrice pour de nombreux poètes postérieurs, tels Charles d'Orléans et Christine de Pizan, un condensé de l'idéal courtois qui contribue à diffuser la conception aristocratique de l'amour. Dans les manuscrits des XIV^e et XV^e siècles, les représentations des mois d'avril et mai ne mettent pas en scène le travail des champs mais le loisir, le plaisir de profiter de l'éveil de la nature, des premiers rayons du soleil, des fleurs et des bourgeons, dans le cadre d'un jardin clos. Là, des amoureux se retrouvent pour cueillir des fleurs, se les offrir et échanger des serments. La *reverdie*, moment symbolique du renouveau, est cet appel au chant et à l'amour.

Lieu médian entre la nature et la culture, le verger illustre cet espace protégé mais ne fait signe, en réalité, que vers un non-lieu, un symbole pour dire la tentative de conciliation de l'homme et de son environnement. Car le propos, loin d'être exclusivement géographique, dessine une iconologie, voire une iconographie interprétative qui insère le verger – comme la ville – dans un propos plus général, d'ordre théologique, politique ou scientifique. Ces lieux sont alors soit les plans possibles pour une démonstration discursive (villes imaginaires, cités idéales), soit les figures possibles pour produire un espace « analogue » (plans des cités réelles).

La civilisation du Moyen Âge n'est pas urbaine, et ses représentations de *villes**, liées à une vision théocentrique du monde, sont des « images », parties d'un récit d'ordre initiatique plus que géographique : idéogrammes (formes et couleurs codent l'architecture mais ne la copient pas) et symboles (le cercle, image céleste, pour décrire à la fois le monde et la ville). Pourtant, si la représentation de la ville idéale au Moyen Âge reste liée au rêve de transposition d'un ordre divin, sa réalité est bien complexe et surtout évolutive. En effet, les villes, « assoupies » durant le haut Moyen Âge, se réveillent à partir du XI^e siècle ; les bourgs neufs ou les faubourgs marchands se créent sur les lieux d'échanges (marchés et foires) et à proximité des vieilles cités épiscopales ou des points fortifiés. Bientôt une enceinte réunit ces deux noyaux urbains en une seule unité, dont les habitants portent tous le nom de bourgeois et bénéficient des institutions communales en plein développement. Il est notable que quelle que soit la taille de la ville, les habitants ont un sentiment d'appartenance à une communauté originale, qui se traduit par des institutions communales, une religion civique ancrée sur les mêmes fêtes, le culte collectif d'un saint patron qui donne en général son nom à la plus grande église de la ville, et parfois même une littérature (Philippe de Vigneulles, drapier à Metz, compose en 1501 *Les Cent Nouvelles nouvelles* à l'honneur de sa ville). Des paysans quittent leur village pour s'installer en ville et une véritable culture urbaine voit le jour. La fierté citadine s'affiche au travers de la cathédrale et des symboles des institutions communales (le beffroi et le palais

communal) mais aussi à travers une littérature qui se développe par elle et pour elle.

Les **Puys***, sociétés littéraires des villes du Nord de la France, illustrent cet essor de la poésie courtoise urbaine : à côté du trouvère Adam de la Halle figurent des bourgeois qui participent aux jeux-partis, pratique poétique ritualisée où deux poètes s'affrontent autour d'un savoir-faire lyrique et argumentatif se manifestant dans le jeu de la joute verbale et sa performance devant un public de pairs à même de l'apprécier. Cette forme littéraire émerge dans le milieu où elle a été spécialement goûtée (milieu urbain et non curial ; espace bourgeois et non plus seulement aristocratique ; cadre particulier du « puy », société de trouvères), car elle exprime avant tout le caractère social et collectif de l'affrontement des deux poètes, soulignant que ce n'est pas la victoire ni le fond du débat qui importent, mais sa manifestation. Mimétique de cette évolution est l'entrée en jeu de la figure du bourgeois dans la société et dans la littérature. Si Jehan Bretel, drapier et banquier d'Arras se mêle de jeux-partis, si le *Decameron* de Boccace est un livre pour les marchands, c'est que les trois ordres du monde se voient disloqués dans l'espace de la ville, creuset social d'une évolution qui se dit parfois sur le mode du conflit.

Le Livre des manières d'Etienne Fougères fait intervenir, dès le XII^e siècle, les bourgeois et les marchands dans la « revue des états du monde », mais comme cibles de la satire. Le tavernier, en particulier dans les fabliaux, se voit accusé de tricher sans vergogne sur la qualité de son vin, trouvant un écho dans les dits des marchands et, plus tard, dans les farces et les sotties de la fin du Moyen Âge. Mais en ville, les classes montantes sont encore représentées par les grands marchands et hommes d'affaires dont la richesse est fondée sur le commerce lointain, la grande industrie textile et la banque. Groupés en corporations, ces grands marchands développent une culture et une éthique du travail et de la recherche du profit. Accusés dans les œuvres satiriques d'être avides du bien d'autrui et de contourner les interdictions religieuses de l'usure, ils rejoignent une autre catégorie sociale et urbaine vilipendée dans la littérature : les avocats et le monde du palais. Raoul de Houdenc, dans le *Songe d'Enfer*, les

représente au menu d'un festin infernal, qui est offert en rêve à la consommation du narrateur. Mais au-delà de la déploration (Guiot de Provins dans sa *Bible* qui se lamente sur l'appauvrissement de la noblesse, la disparition des fêtes courtoises et l'essor d'une société de parvenus), de la satire (*Dit d'hypocrisie* de Rutebeuf), le texte peut aussi se dire sur le mode du libelle et par la voie détournée de l'épopée animale ou de l'allégorie. Avec *Renart le bestourné*, Rutebeuf signe la dénonciation des ordres mendiants comme Jean de Meun plus tard avec la figure de Faux-Semblant.

Occupant pendant trois siècles le centre de la vie spirituelle en Occident, les **ordres mendiants*** sont en effet la cible des attaques des séculiers (des auteurs mais aussi du clergé), laissant dès la deuxième moitié du XIII^e siècle des traces dans la littérature urbaine médiévale.

Bien que bourgeois, juristes et ordres mendiants présentent le visage ambigu d'une intégration sociale et d'une satire littéraire, le véritable visage urbain de l'exclusion est offert par d'autres catégories sociales : les femmes, par exemple (prostituées tolérées dans la ville mais objet de plusieurs ordonnances de Saint Louis ; recluses cloîtrées dans des cellules accolées aux églises, aux cimetières ou aux fortifications de la ville) ; les juifs qui forment une communauté plus ou moins importante autour d'un quartier (souvent appelé la Juiverie) et dont la situation se dégrade à partir du XII^e siècle (accusations de meurtres rituels d'enfants chrétiens, pogroms à l'occasion de chaque croisade et de la Grande Peste de 1348, confiscations et législations discriminatoires, obligation du port d'un signe distinctif – la rouelle – à partir du IV^e concile de Latran – 1215 –, expulsions du royaume sous le règne de Saint Louis, autodafé du Talmud) ; les lépreux, enfin, qui durant tout le Moyen Âge (2 à 3 % d'endémicité) se tiennent à l'écart des villes dans des léproseries (appelées maladreries). Jean Bodel, lui-même, « moitié sain et moitié porri », se retire vers 1202 et pour toujours à la maladrerie, adressant à ses amis jongleurs et bourgeois d'Arras des *Congés*. Le geste se fera forme littéraire : quelque soixante-dix ans plus tard, Baude Fastoul reprend la forme poétique et Adam de la Halle, avant de quitter Arras, et se livre lui aussi à une variation autour des

Congés. Le poète qui fait partie intégrante d'une communauté s'en démarque pour faire entendre sa voix propre, se constituant une *persona* poétique. Dans cette distance qui le sépare de la ville – et plus largement de la société – il exhibe alors avec ironie l'état d'une infortune qui fait peser sur lui, comme dans le cas de Rutebeuf, la « griesche » d'été et celle d'hiver.

Le *topos* de la pauvreté du poète rapproche les textes de ceux des *goliards**, prétendu groupe social qui, issu des milieux cléricaux, se serait signalé, au Moyen Âge, et plus particulièrement au XIII^e siècle, par son attitude subversive. Si clercs et « escoliers », jeunes intellectuels de l'époque, se sont livrés sans doute aux plaisanteries, aux débauches et aux provocations que connaissent toujours de tels milieux, dès le XII^e siècle, d'éminents auteurs comme l'Archipoeta de Cologne, Hugues d'Orléans, Gautier de Châtillon ont écrit des poèmes de caractère « goliardique ». S'inscrivant dans cette tradition littéraire, Rutebeuf comme Villon, poètes de la ville, réactivent la même violence satirique et la même puissance poétique. La *Griesche d'esté*, la *Griesche d'hiver*, le *Mariage*, la *Complainte Rutebeuf* et la *Pauvreté Rutebeuf* comme les *Lais* et le *Testament* de Villon dressent un portrait du poète en dénuement et en posture de pitié. La « revue du monde », bien qu'elle laisse place au clerc, n'invite pas le poète à une inscription dans la société – si ce n'est dans l'ombre des puissants : ainsi dans la *Repentance*, Rutebeuf dit que « laisser m'estoit le rimoier » (« il doit dire adieu à la poésie »), et Villon disparaît après son *Testament*, laissant ouverte à la postérité l'interrogation sur son devenir. Si la *fatrasie** dira sur le versant poétique le dérèglement du monde, si la voix du XIV^e siècle célébrera le désenchantement, c'est que le lieu poétique semble difficile à habiter.

Fortune ayant bloqué sa roue, c'est sur un *ailleurs* mystique (la Jérusalem céleste, double du Paradis), sur un monde du passé (d'avant la catastrophe de Babel où les trois langues savantes, hébreu, grec et latin, étaient encore unies et permettaient aux clercs de se comprendre comme dans l'*Archiloge Sophie* de Jacques Legrand) ou sur un *ailleurs* géographique que le texte littéraire se plaira à rêver : celui de l'inconnu géographique associé au lointain. Sujet d'un imaginaire de l'étrange et du fantastique,

l'ailleurs s'oppose au féérique du merveilleux arthurien qui s'intègre sans hiatus dans l'univers du quotidien (Dubost, 1991). Il est un espace utopique, littéral non-lieu qui donne libre cours à l'expression d'un ailleurs qui se dit paradoxalement toujours sur le mode de la définition au même.

Les cas de l'Inde et de l'Afrique sont des exemples significatifs (Ribémont, 1997), offrant aux textes encyclopédiques un réservoir large (héritage des textes anciens, horizon ouvert à l'imaginaire et à la réécriture) pour décliner les aspects de l'ailleurs. L'Inde se définit dans ces textes comme une île, lieu de l'enfermement géographique, entourée d'eau et peuplée de dragons et de griffons ; elle abrite des populations cannibales et se voit peuplée de créatures, plantes et minéraux fantastiques. L'Afrique est tout aussi mal connue : elle se réduit à l'Éthiopie, se décline sous le nom de ses anciennes provinces romaines (Césarienne, Sitifiennne, Tingitane chez Brunet Latin) selon les sources fournies par Plin et Solin et se confond parfois avec l'Inde, signe que l'ailleurs n'emprunte à la géographie que les noms de son imaginaire (Gervais de Tilbury pour le Moyen Âge mais suivant en ce point la tradition antique). Là encore lieu d'enfermement (Moise y aurait enfermé les Éthiopiens), l'Éthiopie est un monde merveilleux : personnages horribles, bêtes sauvages (serpents, licornes, caméléons et dragons) qui cachent dans leurs cerveaux des pierres précieuses, etc. Encadrée par des montagnes et des déserts, bordée par des fleuves, l'Éthiopie incarne un monde de l'étrange, fermé sur lui-même, microcosme clos. Cette étonnante description se répète de textes en textes, selon les mêmes catégories descriptives se construisant, depuis Isidore de Séville, au fil des étymologies, selon les mêmes modalités. Il faut donc attendre les récits des véritables explorateurs comme Marco Polo, Jean de Plan Carpin, Guillaume de Rubrouck ou Odéric de Pordenone (liste à laquelle on peut ajouter, d'une certaine façon, Jean de Mandeville) pour que la pratique de l'ailleurs change, quand bien même les récits de voyage continuent à chercher la confirmation de l'imaginaire de l'ailleurs (ainsi d'Odéric de Pordenone qui a vu des rats géants, Marco Polo des serpents monstrueux, etc.). Aussi connu soit-il (si le texte original est perdu, près de 150 manuscrits anciens existent, traduits dans

toutes les langues), *Le Devisement du monde* de Marco Polo, dicté en 1298 de retour d'un périple de 24 ans qui l'avait conduit, lui, son père Nicolo et son oncle Maffeo, à travers l'Asie centrale jusqu'à la Chine (« Catay ») et Pékin (« Chambalech »), n'a pas eu d'effet immédiat sur la perception de cet ailleurs géographique. Car si l'ailleurs existe comme possible projection du même dans l'autre, c'est qu'il ne renvoie qu'à un monde de signes et de sens à déchiffrer. Les animaux merveilleux rencontrés dans les récits de voyage dédoublent les allégories pour signifier, dans le réseau complexe des analogies, les possibles correspondances du *logos* et du *cosmos*.

③ Un monde de signes et de sens

Car à la suite de la mythologie (figure littéraire et artistique de la nature et de la moralité), la vision symbolique (ou allégorique – nous ne rentrerons pas ici dans les querelles terminologiques) émerge au XIII^e siècle comme procédé d'écriture, et se diffuse dans la description des lieux symboliques mais aussi des lieux réels. Associant à des idées des métaphores de base (guerre, siège d'une ville, voyage, mariage) et à des personnifications des notions abstraites (Amour, Déduit, Faux-Semblant), l'allégorie tisse des réseaux de correspondances fondées sur le signe et le sens. Elle s'inscrit à la fois dans un réseau de correspondances macroscopiques (la théologie, à la suite de saint Augustin et de Bède le Vénérable, l'intègre dans une vision totale de l'univers) mais aussi microscopiques (l'allégorie, depuis Quintilien pour l'Antiquité jusqu'aux *Artes dictaminis* de Geoffroy de Vinsauf, Matthieu de Vendôme et Gervais de Melkley, se définit comme une figure de style). La littérature allégorique qui se développe en langue vulgaire au XIII^e siècle trouve dans ses ancêtres latins des modèles à imiter mais aussi à dépasser.

La *Psychomachia* de Prudence, *Les Noces de Mercure et de Philologie* de Martianus Capella, le *De Mundi universitate* de Bernard Silvestre, l'*Anticlaudianus* d'Alain de Lille, l'*Architrenius* de Jean de Hanville, explorent les formes typiques de l'allégorie à tendance didactique, bâtie sur la personnification de Nature

entourée d'abstractions, et mettant en scène les relations de l'homme et de l'univers au moyen d'un style énumératif. Si des différences stylistiques existent entre les œuvres (ton satirique et visée moralisante pour l'*Architrenius* de Jean de Hanville) et si les prologues suggèrent une pragmatique de l'écriture allégorique (*Anticlaudianus* d'Alain de Lille), leur proximité narrative s'affiche néanmoins à travers leurs motifs et leur rhétorique. Qu'il s'agisse d'un recours au même vocabulaire, à la double lecture (sens littéral/sens symbolique), aux métaphores convenues, à la tension des registres, le genre allégorique se définit par ses codes en dépit de la production d'effets divergents (polysémie menant soit à l'élucidation du sens soit à l'ironie). Le cadre fictif du songe fournit également un moyen pour signifier la distorsion du signe et du sens (*Roman de la Rose*, *Songe d'enfer*, *Voies de Paradis*, *Bien est raison et droiture*, *Complainte d'Amour*, *Dit de la mort de Largesse*, *Dit de la panthère d'Amour*, *Dit d'Hypocrisie*, *Fable du dieu d'Amour*, *Roman de la poire*, *Livre du Cœur d'amour épris*, etc.). Quoique les troubadours usent déjà des personnifications (Joi, Amor) et que Chrétien de Troyes ouvre la voie à l'utilisation du Graal comme jeu sur la senefiance, l'allégorie ne gagne réellement le roman et plus largement la littérature profane que dans les années 1200-1230. Jacques de Baisieux dans son *Dit de l'Épée* et Guiot de Provins dans *La Bible Guiot* tissent ainsi des correspondances entre les valeurs morales et l'armure du chevalier; Raoul de Houdenc dans *Le Songe d'Enfer* relate dans son poème allégorique le songe d'un pèlerinage vers l'Enfer (il sera imité dans *Les Voies de Paradis*); Guillaume le Clerc dans sa *Vie de Tobie*, son *Besant de Dieu* et son *Dit des trois mots*, joue des allégories de la licorne et des filles de Dieu dans un contexte religieux que l'on retrouvera dans *Le Roman de Carité* de Reclus de Molliens, dans *Le Roman de Miserere*, dans *Le Chevalier de Dieu*, dans *Le Roman des trois ennemis de l'homme*, dans le *Dit des quatre filles de Dieu*. Si autour des années 1230-1240 les dits s'emploient à la diffusion de l'allégorie (*Dit du Chancelier Philippe* d'Henri d'Andeli) et si les bestiaires connaissent leur apogée (Gervais, Pierre de Beauvais, Guillaume le Clerc), c'est le *Roman de la Rose* qui semble concentrer en lui toutes les potentialités narratives et imaginaires de l'allégorie (plus de 300 manuscrits

pour le Moyen Âge). Vers 1230, Guillaume de Lorris écrit les 4 000 octosyllabes de la première partie inachevée du *Roman de la Rose*. Vers 1270, Jean de Meun termine le roman en lui ajoutant 17 700 octosyllabes, transformant l'allégorie courtoise en encyclopédie satirique.

ENCADRE N° 9

Le Roman de la Rose

Répondant au principe de la psychomachie (certaines personnifications allégoriques indiquent des émotions chez l'amant – Doux Penser, Doux Parler, Doux Regard – et chez la dame – Bel Accueil, Danger, Chasteté, Honte, Peur, Jalousie), le schéma narratif littéral du *Roman de la Rose* se fonde sur celui de la quête : un jeune homme cherche à cueillir une rose ; les forces favorables à l'amour sont ses adjuvants et les forces défavorables à l'amour ses opposants à la quête. Dans sa dédicace, Guillaume de Lorris présente son livre comme un *art d'aimer*, dédié à une dame qui est la rose parmi les roses. L'entrée dans le monde métaphorique se fait progressivement : la rivière (la vie) cède le pas au jardin (la société) pour approcher la rose (la femme). C'est ainsi que dans un rêve, le « je » auteur mais aussi amant voit un jardin clos (combinaison de l'*hortus conclusus* du *Cantique des cantiques* avec le *locus amœnus* de la tradition antique) sur les murs duquel sont peintes dix figures représentant les forces exclues de l'amour (Haine, Avarice, Tristesse, Vieillesse, Hypocrisie, Pauvreté, etc.). Dame Oiseuse, un miroir à la main, ouvre la petite porte de ce verger appartenant à son ami Dédruit, et l'Amant y pénètre. Aux figures de la circularité (la ronde à laquelle participe l'Amant, le dieu d'amour au milieu d'une société courtoise) fait place l'apparition du reflet de la rose dans la fontaine de Narcisse. L'Amant en désire le bouton : le dieu d'amour a décoché cinq flèches qui font du jeune homme son prisonnier. S'ensuivent alors les dix commandements du véritable amour courtois adressé par le dieu d'amour au jeune homme qui sera aidé dans sa tâche par Bel Accueil et surtout Ami, et empêché par Danger, le vilain hirsute qui garde la rose (ainsi que par les autres adversaires de l'amour que sont Chasteté, Honte, Male Bouche et Raison) et qui accepte finalement que le jeune homme donne un baiser au bouton de rose. Mais les forces contraires à l'amour s'en indignent et reprochent à Danger son geste. Jalousie fait bâtir un château autour du buisson avec, à l'intérieur, une tour où Bel Accueil est enfermé. Le texte se termine sur la plainte du jeune homme. Si après Guillaume de Lorris, un anonyme a d'ailleurs ajouté une conclusion de moins de cent vers (éd. Strubel, 1992, p. 262-267), la critique estime dans sa majorité que, quoiqu'interrompu, le roman était presque achevé, gageant qu'après les plaintes

d'Amant, les forces de l'amour auraient assiégé le château de Jalousie et qu'Amant aurait pu cueillir la rose. Pourtant, vers 1270, Jean de Meun (auteur d'un *Testament moral* et traducteur de la *Consolation de philosophie* de Boèce, de *L'Art de Chevalerie de Végèce* et des épîtres d'Héloïse et Abélard) ajoute plus de 17 000 vers à la version de Jean de Lorris. Il interrompt la narration par six longs discours (au total presque 13 000 vers) et organise la matière selon la répartition suivante : discours de Raison, adversaire de l'amour (3 000 vers environ) ; discours d'Ami sur le mariage, l'âge d'or, les femmes et le libertinage (2 700 vers) ; partie à tendance narrative où Ami propose une alliance avec Faux-Semblant ; discours de Faux-Semblant avec apologie de l'hypocrisie triomphante (1 000 vers) ; discours de la Vieille (2 200 vers) ; partie à tendance narrative où la tentative d'assiéger le château échoue, Danger, Peur et Honte enferment de nouveau Bel Accueil, ce qui nécessite une nouvelle bataille ; discours de Nature sur le cosmos, le libre arbitre, la vraie noblesse, (2 400 vers) ; discours de Genius, adjoint de Nature où Genius prononce la « définitive sentence » sur le sens de l'amour : la procréation, voulue par Nature, et donc par Dieu (1 300 vers) ; fin narrative : le château est brûlé, Amant cueille la rose, le songe prend fin.

Hautement polémique (la querelle sur l'obscénité du *Roman de la Rose* en témoigne), la partie de Jean de Meun offre de larges échos aux préoccupations littéraires, sociales et politiques de son temps. Avec le personnage de Faux-Semblant, il vise ainsi, comme Rutebeuf, les ordres mendiants (surtout les franciscains et les dominicains) à qui il reproche surtout leur hypocrisie : s'ils professent la pauvreté évangélique, ils s'enrichissent avec la confession et les testaments, selon Jean de Meun, cherchant encore à occuper les chaires professorales de l'université de Paris jusqu'alors réservées au clergé séculier. Avec le personnage de la Vieille, il prêche une certaine libération de la femme qui doit chercher son plaisir sexuel sans le consentement des hommes. Avec le personnage de Nature, inspiré par le *De Planctu Naturae* d'Alain de Lille (1165), il reprend le grand débat sur le déterminisme et la liberté, avançant que la providence divine et la liberté humaines ne s'excluent nullement et exalte par le personnage de Genius le génie humain, c'est-à-dire tout ce que l'homme, par son intelligence, ajoute à la nature. Alors que la rose, chez Guillaume, pouvait avoir plusieurs sens (l'amour, la femme, un sens érotique, un sens mystique), chez Jean de Meun son sens est

clair et univoque : il vise le sexe de la femme. En contraste évident avec les doctrines chrétiennes et courtoises, la morale sexuelle de Jean de Meun prône le règne de l'essence sur celui de l'avoir, conduisant Jean-Charles Payen à parler de « communisme nostalgique » (Payen, 1976). Proche du naturalisme de Boccace, Jean de Meun marque une grande rupture dans la littérature française du Moyen Âge, ce que la réception du *Roman de la Rose* au xiv^e siècle confirmera puisqu'en regard de Guillaume de Lorris, la version de Jean de Meun a eu une faible influence comparée, en dépit de la « querelle du *Roman de la Rose* » vers 1400 (querelle littéraire dans laquelle entrera Christine de Pizan aux côtés de Jean Gerson contre Jean de Montreuil et les frères Col qui défendront Jean de Meun). Vers 1500, le rhétoricien Jean Molinet dans son *Roman de la Rose moralisé* modifie le sens du *Roman* pour lui donner une interprétation mystique : Guillaume de Lorris, recevant les dix commandements du dieu d'amour, correspondrait à Moïse de l'Ancien Testament et Jean de Meun, tel saint Jean l'Évangéliste, aurait écrit l'évangile de cette bible allégorique. Allégorie du *Roman de la Rose* de Jean de Meun, elle-même allégorie du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris, le *Roman de la Rose moralisé* renforce la capacité de l'allégorie à engendrer une polyphonie et une polysémie, répondant, malgré ses principes normés, à ce qu'Umberto Eco appelle « l'œuvre ouverte » (Eco, 1965). Certes, la moralisation réduit les potentialités expressives de l'allégorie en assignant un sens à ce qui était implicite. Mais elle témoigne de la plasticité de l'allégorie, capable d'investir d'autres ordres littéraires (comme le lyrisme, le narratif et le théâtre, par exemple) dans un jeu avec une nouvelle esthétique : celle de la suggestion. En vers ou en prose, elle est le moyen privilégié de la polémique et, si elle n'emprunte pas le cadre du songe, a recours au voyage ou combine les deux (Guillaume de Digulleville : *Le Pèlerinage de vie humaine*, *Le Pèlerinage de l'âme* et *Le Pèlerinage du Christ*). Le jardin d'Amour s'y transforme alors dans une moralisation chrétienne en Jérusalem céleste et l'Amant se fait pèlerin. La tonalité courtoise se convertit en revue des états (Henri de Ferrières, *Livres du roy Modus et de la reine Ratio* ; *Songe de pestilence*) ou en causalité historique marquée par le sceau de la guerre et de la mort (Jean

Dupin, *Livre de Mandevie*; Jacques Milet, *Forêt de tristesse*) ou de la mélancolie et de l'ironie (René d'Anjou, *Livre du Cœur d'amour épris*). Les formes et les thèmes de l'allégorie se modifient dans cette capacité de la technique littéraire à emprunter tous les genres. Christine de Pizan lui donne la forme du « je » (*Advision Christine, Livre de la mutation de Fortune, Chemin de longue estude*); Philippe de Mézières, dans le *Songe du vieil pèlerin*, se fait l'écho des problèmes politiques de son temps; Charles d'Orléans en fait la structure du langage poétique, la remotivant par les éléments du quotidien. Possibilité de représenter le monde dans une écriture reflet du réel, l'allégorie joue de l'image comme le texte de son illustration, pour parler d'une double voix et faire entendre les échos de son origine: la vérité de la lettre dans l'illusion de la fable.

➔ TROISIÈME PARTIE

Les formes d'écriture

On oublie toujours que le Moyen Âge a duré mille ans. [...] Dix siècles ! Cent soixante papes, six cents rois ou empereurs, sans compter les princes barbares, trente ou quarante dynasties et à peu près autant de révolutions qu'il y eut de batailles ! Allez donc vous y reconnaître, fussiez-vous un archange !

Léon Bloy, *La Femme pauvre*.

Quoiqu'ignorant les clivages des sciences et des genres, la littérature du Moyen Âge joue des formes qu'elle crée, qu'elle le fasse à deux voix comme on vient de le voir, dans la continuation, dans la somme encyclopédique ou dans la parodie. Pourtant, la question des genres et des origines de la matière littéraire se pose, s'inscrivant dans une vision ordonnée du monde. De fait, quatre grands massifs peuvent être identifiés, conformément aux découpages traditionnels – découpages n'excluant en rien la circulation des formes et leur jeu intertextuel et transgénérique – : l'idéal lyrique, la force épique, la matière narrative et l'expérience théâtrale.

- ➔ I. L'idéal lyrique
- ➔ II. La force épique
- ➔ III. La matière narrative
- ➔ IV. L'expérience théâtrale



I. L'idéal lyrique

L' étymologie de poésie (« chant à la lyre ») nous le rappelle : à ses débuts la poésie lyrique est toujours chantée (en **monodie*** puis en **polyphonie***) et s'appuie sur l'accompagnement de la vielle, de la rote, de la harpe, de diverses flûtes et sur toutes sortes d'instruments de percussion (il faut attendre le **xiii^e** siècle pour que le luth ou *guitarra saracena* fasse son apparition). Reste que la poésie médiévale soulève, pour l'auditeur contemporain, de nombreuses questions d'ethno-musicologie (instrumentation par chanson, notation sans mesure, etc.) et que restent souvent minorées, dans les histoires littéraires, les influences de la poésie lyrique occitane des troubadours, de ses débuts jusqu'à Dante, sur toutes les poésies européennes.

① La lyrique occitane et ses formes

La poésie occitane des troubadours se définit par la *fin'amor*, littéralement « parfait amour », reprise sous le terme d'*amour courtois* (étymologiquement « amour issu des valeurs de la cour ») qui se démarque nettement de la conception antique de l'amour. Dans l'amour courtois, la femme devient Dame (*domina*, maîtresse), objet et sujet du désir du poète qui lui rend le service d'amour, la relation amant-Dame étant métaphoriquement comparée à la relation féodale entre le suzerain et le **vassal***, liés par l'hommage. Condamnée au secret et se nourrissant du secret, la *fin'amor* ne peut exister sous le regard inhibiteur de la société car les *lozengiers* (ennemis de l'amour qui cherchent à surprendre et trahir les amants) et les *gilòs* (jaloux dont le mari) sont présents pour s'opposer aux amants. Qu'il s'agisse d'une question d'adul-

tère ou de nécessité du secret, l'amant doit éprouver sa *mesure* s'il veut que l'amour soit source de noblesse et s'il souhaite obtenir *merci* (pitié, grâce) de la dame, qui lui accordera en retour des épreuves amoureuses une récompense, le *guerredon*. Si cette rétribution peut être sexuelle (« le surplus »), sa réalisation compte moins que le désir qui l'anime : autonome, circulaire et infini, le désir est le moteur et la fin de l'expérience amoureuse, *joi* affective, esthétique mais aussi poétique.

Dans son évolution historique, cinq grandes étapes peuvent être distinguées dans la conception d'une poétique amoureuse. La première étape est représentée par Guillaume IX (1071-1127, grand-père d'Aliénor d'Aquitaine), troubadour cherchant dans l'amour une exaltation autant physique que spirituelle où l'amour chevaleresque prédomine (les faveurs de la dame ne trouvent pas de limites dans la *castitatz*, la chasteté). La deuxième étape est représentée par Cercamon, Marcabru et Jaufre Rudel (milieu du XII^e siècle), qui élaborent une doctrine explorant les voies de l'amour chevaleresque, de l'amour courtois et de l'amour divin. Le poème *Azzatz er'oimai* de Cercamon, à la fois chanson d'amour et chanson pieuse en l'honneur de la Vierge, en est l'illustration. La troisième étape est représentée par Bernard de Ventadour, avec qui la philosophie courtoise offre une certaine homogénéité : les tendances chevaleresques ne sont plus vraiment présentes et le mysticisme est circonscrit au naturalisme ; c'est la grande période des troubadours et l'amour est le principe de début et de fin du poème, horizon d'attente du perfectionnement moral et de l'exaltation des vertus. La quatrième étape, représentée par Montanhagol, coïncide avec la répression cathare et se caractérise par le caractère moralisateur de l'amour, principe de pureté et de vertus chrétiennes. La cinquième étape est marquée par la condamnation, le 5 mars 1277 par l'Évêque de Paris, du *De amoribus* d'André le Chapelain : l'amour adultère n'a plus droit de cité dans les chansons ; de fait, seuls les vers en l'honneur des jeunes filles à marier ou à la Vierge (école de Toulouse, début du XIV^e siècle) sont tolérés, marquant ainsi la fin du principe de l'amour courtois. Dans un contexte d'antiféminisme promu par une morale antisexuelle (dans les degrés de perfection, la vierge, la veuve cloîtrée, la femme mariée dessinent

l'axe vertical d'une hiérarchie symbolique), l'amour courtois s'offre comme un contre-courant, une subculture, même s'il reste avant tout littéraire.

Pourtant, c'est l'amour qui fournit presque exclusivement tous les thèmes de la lyrique occitane. On peut distinguer sept formes principales.

La *canso** ou chanson (qui correspond à l'ode antique), composée de 5 à 6 strophes reposant, à partir du XII^e siècle, sur des rimes identiques de strophe à strophe (*coblas unissonans*). Ces strophes sont en général construites sur des vers de 6 à 8 syllabes (mais les mesures peuvent être variables) et leur longueur peut aller de 8 à 10 vers. Les chansons se terminent sur deux ou trois vers qui renvoient à la dame, à un protecteur ou à un ami ; c'est dans ces vers que figure souvent le nom du jongleur chargé par le troubadour de chanter le poème. La *canso* met en scène de façon traditionnelle la plainte de l'amant, sa dévotion pour la dame et des références aux médisants. À cette grande catégorie que représente le genre noble de la *canso* se rattachent la sextine (variété de *canso* inventée par Arnaut Daniel), la *retroensa* (chanson à refrain), la *canso redonda* (chanson avec strophes de structure variée), le sonnet (deux seulement conservés en oc), le lai (trois seulement conservés en oc), le *devinalh* (chanson du non-sens), le *descort** (chanson discordante).

L'*alba** (ou aube), si elle se rattache à la *canso* par son caractère amoureux, représente néanmoins un deuxième groupe poétique clairement identifiable par son cadre narratif : deux amants qui ont passé la nuit ensemble sont réveillés par le cri du guetteur qui les exhorte à la séparation tandis qu'ils déplorent la brièveté de la nuit. La chanson d'aube présente donc les parfaits amants au moment où la nuit d'amour prend fin et où l'aube s'ouvre sur le jour, métaphore du regard de la société. Le chant n'est pas ici une attente mais une parole de l'instant, divisée par l'avant de la nuit et l'après de la lumière, qui naît le plus souvent en présence de l'être aimé, dans l'urgence de l'instant de la séparation des corps. La *serena* (le seul exemple conservé est celui de Guiraut Riquier) inverse le repère temporel et replace la chanson dans l'attente : l'amant se plaint que le soir tarde à venir comme promesse d'amour.

Le *sirventès**, troisième groupe constitué, se distingue encore de la *canço* par son contenu : il est épédictique et porte sur la satire personnelle, morale ou politique. L'*endemessa* (un seul exemple conservé, Tomier et Palazi) est littéralement un « élan », un « assaut » poétique et se présente comme un *sirventès* à refrain.

Le quatrième groupe lyrique est représenté par la *planh* (*planctus*, plainte), qui consiste en une élégie sur la mort d'un personnage (femme aimée, chevalier admiré, ami, protecteur).

La *tenso**, cinquième catégorie poétique, vient du bas latin « *tentionem* » et signifie étymologiquement « discussion ». La *tenso* est un dialogue entre deux interlocuteurs, chacun devant soutenir des opinions contraires autour d'un sujet choisi comme objet de débat (*partimen* ou « jeu parti »).

La *romance**, sixième catégorie, est littéralement un chant en roman qui relate une aventure amoureuse. Elle prend la forme de la *pastourelle** quand l'héroïne est une bergère.

La *danse** et la *ballade**, dernière catégorie, sont peu représentées dans la lyrique d'oc avant le XIII^e siècle. La danse repose sur une structure de trois strophes et d'un refrain avec des vers, en général, de 8 syllabes ; la ballade, proche de la danse, se compose d'un nombre indéterminé de strophes et d'un refrain.

② La transmission de l'héritage occitan

Dans la seconde moitié du XII^e siècle, le lyrisme de langue d'oc rayonne dans les cours de Paris, Londres, Troyes, Angers, Blois, autour de grands seigneurs désireux de voir se diffuser la philosophie courtoise, et les principes poétiques des troubadours sont adaptés en langue d'oïl. Jusqu'à la fin du XIII^e siècle, une lignée de trouvères transpose ainsi et repense l'héritage des troubadours, tout en faisant coïncider les formes occitanes avec des formes lyriques non courtoises échappant à l'influence de la *fin'amor*. À la différence de la culture occitane, ce ne sont pas seulement les cours qui participent à l'essor de la poésie mais aussi la bourgeoisie qui, en Flandre, Artois et Picardie, multiplie les confréries et associations poétiques autour du rituel du

concours. Les *puy*s sont ainsi l'un des instruments urbains de prédilection de la diffusion de la poésie contribuant, par des prix, à promouvoir la diffusion publique de la société littéraire. Parmi les plus connus, le Puy Notre-Dame à Arras, organisé autour d'un groupe de poètes, de bourgeois et même de nobles qui élisait pour un an un prince, président de la société littéraire constituée et chargé de financer le fonctionnement du Puy. Les meilleurs poètes étaient distingués, lors de ces sessions littéraires, par le prince qui les couronnait, contribuant ainsi à l'essor poétique des villes par l'exaltation de valeurs morales et esthétiques. Arras s'illustre dès le début du XIII^e siècle comme le territoire de prédilection de la chanson courtoise (Andrieu Contredit, Gilles le Vinier, Gaidifer d'Avion et le fameux Adam de la Halle). Les poètes reprennent alors les formes lyriques occitanes qu'ils revisitent.

Techniquement, la **chanson*** hérite des caractères formels de la *canço* : couplets variables, mètres unissonants, clôture sur un envoi comme la *tornada* pour la *canço*. La chanson d'amour est la forme la plus répandue au Moyen Âge. Situé dans un décor printanier qui s'écrit sous le signe de la *reverdïe*, le « je » lyrique au service de la dame (désignée parfois dans la poésie occitane par un *senhal*) se met à l'unisson avec la nature pour chanter le printemps (c'est-à-dire le « *primum tempus* ») comme « premier temps » de l'amour. Empruntant les bases du lyrisme, la chanson pieuse, adressée à Notre Dame, utilise le cadre formel de la chanson d'amour. En effet, à partir du XII^e siècle, se développe le culte marial avec pour promoteur de la forme littéraire Gautier de Coinci. Dans ses *Miracles de Notre Dame*, il offre ainsi des chansons dédiées à Marie, contrefaçon du genre courtois puisque le destinataire n'est plus la Dame profane mais la *Domina* sacrée.

Outre la **ballade***, existent d'autres genres hérités de la lyrique occitane. Le **serventois**, homologue du *serventes* occitan, se définit comme la chanson d'un serviteur, poète au service d'un prince, dont il célèbre la cause politique (chanson politique, morale, de circonstance), pour laquelle, dans certains cas, il peut adopter la forme d'une chanson de croisade ou d'un adieu du chevalier à sa dame. La **tenson*** (qui vient du verbe « *tenser* », « discuter ») est une chanson dialoguée qui figure un débat poé-

tique où, dans une polémique lyrique, deux poètes se répondent, de strophe en strophe, en soutenant chacun une thèse contradictoire, le plus souvent dans le domaine amoureux (vaut-il mieux haïr celui qui vous aime ou aimer celui qui vous hait ? ; qui aime le mieux, l'homme ou la femme (voir *Aucassin et Nicolette*) ? ; lequel des deux amants est le plus malheureux, celui dont la dame est morte ou celui dont la dame ne l'aime pas ?). Cette casuistique amoureuse correspond aux exercices scolaires des *disputations* en latin médiéval et trouve une variante dans le **jeu-parti*** qui peut s'assimiler à une dispute entre plus de deux trouvères, à une dispute où chaque trouvère dispose d'un poème entier ou à un problème qui, à la fin, est soumis à une dame, arbitre féminin. La **plainte*** funèbre, forme latine du *planctus*, sur la mort d'un prince, s'inscrit encore dans cette lyrique non amoureuse. La **pastourelle***, poésie pastorale narrative, intègre au poème le personnage de la bergère : un chevalier veut séduire une bergère qui, le plus souvent, refuse et appelle parfois son ami ou ses amis (on retrouve ici la structure théâtrale du *Jeu de Robin et Marion* d'Adam de la Halle dite « pastourelle par personnages »). Mais dans la pastourelle, qui se situe dans un « ailleurs », la nature devient rapidement l'objet de la satire sociale : le berger renvoie dans la hiérarchie symbolique au *vilain* et, plus tard, le chevalier est présenté dans une image dégradée où la loi du désir physique prend le pas sur la *fin'amor*. La **chanson de toile***, chanson féminine comme la pastourelle, désigne littéralement la chanson chantée par les femmes en tissant des toiles. La chanson de toile retrace, le plus souvent, la plainte d'une belle qui brode, coud ou tisse et dont l'amant est parti faire la guerre dans un pays lointain. La forme est certes celle de la chanson mais le fond narratif a fait s'interroger les spécialistes (romance en filigrane d'une épopée ou d'un roman ?) car sept chansons de toile françaises sont conservées dans le Roman de Guillaume de Dole de Jean Renart (début du XIII^e siècle). Le thème archaïque pousserait à considérer ainsi la chanson de toile comme un poème folklorique conservé sous une forme courtoise. À l'opposé de cette chanson de l'attente, la **reverdie***, chanson de danse, célèbre le retour du printemps (reverdissement des arbres) ; là encore, l'origine folklorique se pose pour les huit reverdies conservées en ancien fran-

çais : les reverdies seraient peut-être à associer aux fêtes de mai, consacrant la libération de la femme avec un changement possible de partenaire. Elles feraient encore écho à une autre forme lyrique, la **malmariée***, chanson printanière de la femme qui se déclare mal mariée. Dotée d'un vieux mari jaloux, la mal mariée chante l'opposition de deux cycles : le vieux mari est l'année qui s'achève en hiver et la jeune femme la nouvelle année qui commence au printemps (Chaucer mettra explicitement en scène cette alliance contre-nature dans ses *Canterbury Tales* par le couple Janvierie-May). Outre le cycle des saisons, le cours du soleil offre aux troubadours et aux trouvères de larges thèmes où puiser leur inspiration sur les difficultés de l'amour. L'aube reprend ainsi l'*alba* occitane (5 aubes françaises nous sont conservées) et se dédouble en aubade, chanson d'amour chantée le matin au moment de la séparation des amants au lever du jour, prévenus par le guetteur ; la sérénade est quant à elle chantée le soir et, au contraire du lyrisme de désespoir de la chanson d'aube, célèbre la joie des amants heureux de pouvoir se retrouver à la faveur de la nuit.

En dehors de ces formes, d'autres genres sont déterminés par leur caractère musical ou chorégraphique. Leur contenu peut se situer soit dans le registre aristocratique, soit dans le registre populaire. C'est le cas des diverses chansons de danse (la ronde, la tresche, la carole, l'estampie, le virelai, le rondet de carole, la ballette – le rondet de carole deviendra plus tard le rondeau et la ballette la ballade), du **descort*** (littéralement « désaccord »), poème avec strophes et mélodies formellement différentes (hétérométrie et hétérostrophie) dont le désaccord formel est censé traduire le désarroi amoureux (le descort s'efface ainsi au xiv^e siècle devant le lai lyrique), du **motet***, musique polyphonique où plusieurs strophes sont chantées simultanément, comme c'est le cas du motet à trois voix *J'os bien à m'amie parler* d'Adam de la Halle, qui mêle le thème de la malmariée et le thème de l'amour secret sur le mode du registre courtois.

Mais aux xii^e-xiii^e siècles se développent d'autres formes poétiques, non plus seulement héritées des troubadours et transposées sur un mode courtois en oïl mais considérées comme l'émanation d'un « je » singulier et d'un lyrisme de la confession. Les **Congés***, forme poétique dans lequel le poète fait ses adieux

parce qu'il va partir, porte le sceau de Jean Bodel et d'Adam de la Halle, poètes arrageois. Colin Muset, jongleur errant qui chante l'amour, le bon repas et la vie incertaine annonce Rutebeuf qui, entre autobiographie et posture d'auteur, pratique un lyrisme personnel et nostalgique en empruntant aux motifs du mauvais mariage, des amis partis et de la misère (en ce sens, on lui a souvent associé Villon puis Verlaine). L'apparition de la poésie dite « de l'absurde » (qualifiée un peu indûment de surréalisme avant la lettre, et déjà présente dans la *Chanson sur le rien* de Guillaume IX) fait aussi son entrée en scène. Elle prend la forme de la **fatrasie*** (poème de onze vers, chiffre des fous, où le non-sens est obtenu, dans la tradition des *impossibilia*, par l'accouplement impossible d'un sujet avec un verbe et son complément où le sujet ne peut faire l'action du verbe et où le complément ne peut être régi par le verbe), du **fatras** (poèmes de 13 vers), de la **resverie*** (poème onirique), de la **traverse**, de la **devinaille** (devinette sans solution logique), de la **baguenaude**, de l'**amphigouri**, de la **ricqueracque**, du **coq-à-l'âne**, etc. Anti-lyrique, la **sotte-chanson*** tourne en dérision la chanson d'amour et la chanson bachique célébrera la boisson comme idéal lyrique (les *Vaux-de-Vire* d'Olivier Basselin, xv^e siècle).

③ L'évolution de la poésie à la fin du Moyen Âge (xiv^e-xv^e siècles)

Ce n'est qu'au xiv^e siècle que se développent les formes fixes dites « médiévales » (la ballade, le chant royal, le rondeau et le virelai), amenant davantage de perfection poétique mais aussi moins de liberté formelle.

La **ballade*** vient de la ballette (voir le mot « bal ») et se définit initialement comme une chanson de danse. Mais elle devient rapidement une forme fixe fondée sur trois strophes carrées (par exemple 8 x 8, 10 x 10, 12 x 12) avec un vers-refrain, suivies d'une demi-strophe, l'envoi, où le poème est envoyé à quelqu'un dont le nom figure au début de l'envoi (par exemple le *Prince* pour le Prince du Puy). Parmi ses plus célèbres représentants : Guillaume de Machaut (248 ballades), Eustache

Deschamps (à peu près 1 000 ballades sur 1 500 pièces), Christine de Pizan (150 ballades), Charles d'Orléans (122 ballades) et François Villon (31 ballades).

Le **chant royal*** s'apparente à la ballade, mais possède 5 strophes et un envoi. Il doit certainement son nom à la prédilection de la forme poétique pour les *puys* (nommés souvent « royaux ») et se caractérise par la complexité de sa composition : on passe de 3 strophes pour la ballade à 5 pour le chant royal.

Le **rondeau*** est une forme fixe depuis Adam de la Halle. Comme son nom l'indique, c'est une forme circulaire qui se compose de 8 vers ordonnés autour de la structure de base suivante : ABaAabAB (en majuscules, les vers répétés : les vers 1, 4 et 7 sont identiques ainsi que les vers 2 et 8 ; en minuscules, les rimes ; deux mélodies existent : une pour A-a et une autre pour B-b). Le contenu thématique du rondeau est variable mais il se prête assez bien à l'expression de l'instant de l'aventure amoureuse ; Guillaume de Machaut, Jean Froissart, Alain Chartier et Charles d'Orléans en sont les illustres représentants.

Le **virelai***, autre forme poétique, présente dans sa première strophe un refrain, suivi de trois strophes, auxquelles succède de nouveau le refrain (suivi de trois autres strophes reprenant le même schéma métrique, etc.). Hétérométrique, le virelai a pour sujet l'amour.

¶ Parmi les formes que la poésie de la fin du Moyen Âge cultive, le **lai lyrique*** apparaît avec son héritier, le lai-descort, comme le lieu de la virtuosité technique et de la variété musicale. Caractérisé par l'hétéronométrie et l'hétérostrophie, le lai-descort, sur 5 à 13 strophes de 20 vers en moyenne, s'attache à faire varier sur chaque couplet les formules métriques et mélodiques pour les rendre indépendantes et rompre avec le principe d'unissonance de la chanson. Guillaume de Machaut, au milieu du ^{xiv}e siècle, en compose 24 dont 18 sont notés, avec à sa suite Froissart, Eustache Deschamps et Christine de Pizan. Le modèle strophique défini par Machaut est complexe : 12 strophes dont la dernière reproduit le gabarit de la première dans un effet de clôture du poème ; la strophe est divisée en deux couplets qui eux-mêmes se divisent en quartiers dans une structure fondée sur le 2 x 2. Il est

délaissé de l'usage par simplification (Jean Molinet) dès les années 1430.

C'est au ^{xii}e siècle qu'apparaît une nouvelle forme poétique, le *dit*^{*}, porteuse de nombre de possibilités pour le lyrisme dans son évolution vers la récitation et sa scission du chant (^{xiv}e-^{xv}e siècles). Comme son nom l'indique, le dit est une forme qui se dit et ne se chante pas. Un des premiers témoignages de cette forme particulière est *Les Vers de la mort* d'Hélinand de Froidmont (vers 1194-1197), œuvre morale et polémique où l'auteur interpelle la mort au début de chaque douzain allant progressivement jusqu'à répéter le terme au vocatif, puis de manière énonciative à l'attaque de chaque vers. La forme qu'il forge repose sur un système de rimes en miroirs où, à l'intérieur du douzain, le second sizain reprend de façon inversée la structure du premier sizain sur le modèle : aab aab bba bba. On a ainsi interprété cette forme comme l'expression du retour sur soi, dans un mouvement spéculaire de la rime mimétique du discours moral. L'exemple d'Hélinand de Froidmont fait des émules dans les cercles religieux : le Reclus de Molliens compose à son tour deux dits : le *Roman de carité* (vers 1224) et le *Misere* (vers 1230). Mais la forme gagne encore le domaine profane comme, dès 1202, Jean Bodel dans ses *Congés* et à sa suite Baude Fastoul en 1272. Le dit devient alors la forme de l'expression du « je » autour d'une variété de tonalités poétiques (suppliques, remerciements, satire, autodérision, etc.), offrant à Rutebeuf mais aussi à Villon un espace polysémique pour exprimer un lyrisme complexe (didactisme, expérimentation, inspiration de circonstance, poésie personnelle). Aux ^{xiv}e et ^{xv}e siècles, le dit se voit investi par le lyrisme dans des combinaisons complexes. Composé en 1464, le *Voir dit* insère dans le dit des lettres et des poèmes qui sont autant de commentaires lyriques sur l'évolution de l'écriture de l'amour. Jean Froissart (vers 1337-1404) compose, imitant Machaut, l'*Espinette amoureuse* (vers 1369), la *Prison amoureuse* (1371-1372) et le *Joli Buisson de Jonece* (1373), sur le modèle des dits fourrés de lyrisme. Christine de Pizan, en 1404, rédige le *Dit de la pastoure* où elle relate l'histoire d'une bergère qui perd son bonheur pour l'amour d'un chevalier, insérant dans le dit huit pièces lyriques

dont certaines figurent dans d'autres de ses œuvres, et entrelace la narration en vers du *Livre du duc des vrais amants* de lettres en prose et de pièces lyriques, suivies d'un recueil de poèmes composés par les deux amants. Villon insère encore seize ballades et trois rondeaux dans son *Testament* (1461), alliant la rhétorique à un sens poétique riche d'héritage pour la postérité. Le dit, par son cadre formel ouvert, permet ainsi des expérimentations poétiques fécondes dans lesquelles la prose et le vers se mêlent autour d'une voix qui fait résonner les derniers échos d'un lyrisme où musique instrumentale et musique de bouche étaient réunies.

Car au milieu du xiv^e siècle, la poésie cesse d'être la jonction des paroles et de la musique – comme c'était encore le cas avec Philippe de Vitri et Guillaume de Machaut, auteurs et compositeurs complets du lyrisme médiéval (Guillaume de Machaut nous apprend d'ailleurs dans le *Voir dit* qu'il composait les vers avant d'y associer la mélodie et Philippe de Vitri, dans son traité de 1322, l'*Ars Nova**, propose un nouveau système de notation musicale). La génération de poètes suivante, représentée par Eustache Deschamps entre autres, entérine la scission et *L'Art de dictier* distingue à présent chez Deschamps la musique « naturelle » (le rythme et la versification) et la musique « artificielle » (la musique instrumentale). Ballades et rondeaux deviennent alors davantage des formes littéraires que des genres lyriques (à entendre au sens musical du terme).

De fait, l'attention portée à la rime s'en voit accrue, qu'elle soit « serpentine » (rime de toutes les syllabes d'un distique), « équivoque » (homonymie des termes), « léonine » (rime dite « riche »), « rétrograde » (rime qui rappelle au commencement d'un vers la rime du vers précédent), « annexée » (rime qui reprend au commencement d'un vers la syllabe du vers précédent) ou « enchaînée » (rime qui reprend au commencement d'un vers la base lexicale du mot du vers précédent). George Chastelain (1405-1475), Olivier de la Marche (1425-1502), Jean Molinet (1435-1507), Jean Meschinot (1422-1509), Jean Marot (1450-1526) père de Clément, André de la Vigne (1457-1515), Guillaume Crétin (1460-1525) et Pierre Gringore (1475-1539) s'illustrèrent comme les générations des grands rhétoriciens – le

terme « rhétoriqueur » apparaît dans les *Droitiz nouveaulx* (1480) de Guillaume Coquillart fils -, conscients de la subtilité de leur art de composer. Poètes de cour, historiographes, ils ont une perception aiguë de leur fonction d'écrivain et du sens moral de la politique. Dans un souci de composition poussé à l'extrême, ils travaillent à des effets visuels : poèmes lettrisés, acrostiches géométriques, structure des couplets. Le poème devient l'objet d'une taille et d'un ornement, objet graphique. Le prosimètre ainsi que le goût pour les mots neufs (calques grecs et latins) et les outils de la rhétorique (exclamation, interrogation, énumération, répétition ; périodes ; styles : épictique, etc.) rencontrent le travail sur la complexité des rimes, le jeu de mots, le bilinguisme ainsi que les lectures multiples ou figurées.

On retrouve sous la plume des rhétoriqueurs les formes poétiques héritées de la tradition médiévale : l'*épître*, qu'elle soit d'éloge ou de requête ; l'*épigramme*, sous la forme spécifique de l'épithaphe ; la *pastorale*, qu'on lui donne le nom d'*églogue*, de *bucolique* ou de *bergerie*, dans la lignée virgilienne, et qui inclut donc la forme du dialogue ; les formes fixes traditionnelles du *rondeau*, de la *ballade*, du *sonnet*, de l'*acrostiche* ; des pratiques héritées de l'Antiquité et relayées par la tradition médiévale comme la *déploration* (le *planctus* latin, le *planh* du troubadour, auxquelles on donne aussi comme nom complainte ou regret), le *testament*, la *pronostication* (énonçant des prédictions facétieuses et des plaisanteries à propos d'événements locaux ou de personnages connus) et le *blason*. Mais la spécificité de la poétique des rhétoriqueurs, si elle ne réside pas dans l'invention à proprement parler des formes, repose sur la multiplicité des sens, faisant dialoguer les diverses formes entre elles et leur conférant profondeur, signification plurielle, aspect polyphonique et métamorphique. Associée au principe de la variation (principe consistant à introduire dans le texte des parties de textes préexistants ou du moins des marques formelles considérés comme propres à un ensemble de textes autres), la poétique des rhétoriqueurs se nourrit de la citation : proverbes interpolés dans un texte (généralement en début ou en fin de strophe), citation de vers d'un auteur classique, principe de la conjonction avec entrecroisement

dans un texte de deux systèmes, de deux codes, chaque élément pouvant être lu dans un code ou dans l'autre.

Ainsi, l'apport poétique essentiel des grands rhétoriciens reste le jeu sur le langage, langage pluriel, éclaté par accumulation et par superposition de référents les plus divers (l'héraldique, la cosmographie, le bestiaire, l'univers de connaissances, les mythes, la symbolique des éléments). Pourtant, ce jeu n'exclut pas la parodie et le contraste, qui s'expriment par des textes farcis, des calembours fondés sur la reprise détournée de textes préexistants et dans une continuité discursive qui produit un effet burlesque sous deux aspects, le grotesque et l'« obscénité ». Carrefour de signifiés divergents, interpénétrés en un ensemble dans lequel s'opposent un à un les éléments qu'il intègre, référents internes où se condensent, dans une temporalité propre, des possibilités plurielles de lecture, la poétique des grands rhétoriciens offre des potentiels latents ou déclarés dans une lecture pour le moins toujours double, ouverte à la sagacité du lecteur.

→ II. La force épique

Si elle n'est pas lyrique mais épique, la **chanson de geste*** est le premier chant profane à émerger aux côtés de la production de langue savante, comme émanation de préoccupations politiques et sociales de son temps. Versifiée et composée en laisses, elle offre à la langue vernaculaire un espace pour témoigner des intérêts d'une catégorie sociale émergente. La noblesse guerrière se retrouve dans cette forme qui parle précisément de la guerre. La littérature épique s'ouvre cependant aussi à d'autres horizons de lecture, dans le souci de donner un sens aux événements politiques que redistribue la geste héroïque. Ainsi, au divertissement proposé par le jongleur interprétant l'œuvre épique, se superpose une dimension morale, voire politique. Forme mixte mêlant interprétation et narration, la chanson de geste s'inscrit dans une esthétique de la participation et repose sur le principe du rassemblement autour de grandes figures tutélaires qui jouent comme monuments de la mémoire autour d'une écriture ritualisée. À la différence des modèles arthuriens et des modèles antiques, la geste se réclame d'une vérité historique fondant un héritage culturel autour de la communauté, de l'héroïsme des chevaliers et de l'autorité royale, reposant ainsi sur des valeurs érigées comme principes narratifs : la royauté, le lignage, la transmission.

❶ La geste des hommes

Le Moyen Âge fait de la chanson de geste le premier genre de langue vulgaire qui, par sa thématique guerrière, joue un rôle privilégié auprès de la noblesse. Si la geste de Guillaume, la geste du roi, et la geste des vassaux rebelles comptent parmi les

cycles principaux, d'autres cycles à l'image de la *première croisade* et des *Lorrain* voient le jour pour répondre aux préoccupations de l'actualité. C'est pourquoi le terme **geste*** désigne aussi bien les hauts faits que la famille (élargie) qui les accomplit, expliquant le retour des personnages (et des actes qui les caractérisent aussi) d'une chanson à l'autre. Aussi, dès le *xiii^e* siècle, certains manuscrits commencent à réunir les textes épiques épars autour de héros communs ou de personnages de la même famille. Ils vont même jusqu'à compléter cette généalogie en donnant à l'ensemble une continuité chronologique, en utilisant, par exemple, les « enfances » des personnages, en représentant la fin de leur vie ou celle de leurs ancêtres, de leurs alliés ou de leurs descendants. C'est le cas, par exemple, de *Galien* (vers 1200) qui raconte l'histoire d'un fils d'Olivier qui part à la recherche de son père et le découvre à la bataille de Roncevaux, renouant ainsi les fils de la *Chanson de Roland*. C'est le cas encore du *Moniage Guillaume II* (une « première rédaction » du *Moniage Guillaume* dite *Moniage Guillaume I* est considérée comme une version brève d'environ 930 vers contre 6 620 décasyllabes pour le *Moniage Guillaume II*) : âgé et veuf, Guillaume se repent d'avoir tué autant de gens et décide de se faire moine à l'abbaye d'Aniane. Mais face à sa stature, ses colères et sa gloutonnerie, les religieux l'envoient dans un bois rempli de brigands pour tenter de l'éliminer ; Guillaume décide de se retirer à Gellone, lieu désertique et sauvage, où il est fait prisonnier par Synagon et emmené à Palerme d'où il est délivré par le roi Louis. Il se rend ensuite, sous les ordres de Louis, délivrer Paris du géant sarrasin Ysoré et retourne mourir dans son ermitage.

Mais au-delà des rassemblements des lignages autour d'un regroupement, c'est la composition d'ensemble des textes qui leur confère leur pleine originalité. En effet, la structure épique ramasse, condense ou dilate, structure et encadre des éléments épars autour d'un personnage ou d'un événement, révélant son principe fondamental, le lignage, et sa structure imaginaire, la généalogie. Autour de Guillaume, notamment, le regroupement est très important, préparé en amont, dès la première moitié du *xii^e* siècle, par l'existence d'un ensemble de chansons de geste portant sur Guillaume : le *Couronnement de Louis*, le *Charroi de*

Nîmes, la Prise d'Orange, la Chanson de Guillaume. Ces chansons, qui narrent toutes les faits d'un lignage voué à mener une guerre sainte contre les Sarrasins à la place d'un roi qui ne combat pas lui-même (Louis le Pieux), vont contribuer à créer un personnage de légende, mêlant Histoire (Guillaume, comte de Toulouse se serait retiré en 804 à l'abbaye d'Aniane, dans l'Hérault actuel, avant de fonder une abbaye à Gellone, actuel Saint-Guilhem-le-Désert) et fiction (de la *Prise d'Orange* à la *Vita sancti Wilhelmi*, composé à Gellone vers 1125, Guillaume endosse trois traits distinctifs : la bosse sur le nez, son surnom de *Fierebrace* – aux bras robustes – et son rire). Personnage héroï-comique, à l'opposé du caractère tragique de la *Chanson de Roland*, Guillaume apparaît à travers son cycle comme un archétype épique. Pourtant, selon Daniel Poirion (1983, p. 71), plusieurs documents attestent de la diffusion d'une légende associant Guillaume à Charlemagne ou à Roland : le *Fragment de La Haye* d'Ermold le Noir, la *Nota Emilianense* et 16 lignes écrites en 778 en latin, qui portent la trace d'un Guillaume au nez courbe aux côtés de Charlemagne. Pour Dominique Boutet (1996), s'inspirant des travaux de Joël H. Grisward (Grisward, 1981), la geste de Guillaume contient des éléments archaïques répondant aux trois fameuses fonctions indo-européennes (Dumézil, 1968) : si à la première fonction correspond la sphère du droit et de la religion, à la seconde la force physique et guerrière, et à la troisième la fécondité, la richesse, l'amour, le commerce et le travail, Guillaume représenterait bien la deuxième fonction. À ce titre, il se rapprocherait de l'un des deux modèles archaïques de guerriers archétypaux : les « héros de Thôrr ». Cette théorie, outre l'ouverture qu'elle offre aux champs comparatistes, permet de souligner que les chansons de geste ne sont pas seulement composées, à partir de personnages historiques ayant réellement existé, au hasard des transmissions orales et des déplacements et relativement aux besoins des commanditaires et aux compétences des clercs ; elle met ainsi en lumière l'existence de « structures profondes » qui dessinent de façon souterraine des modèles collectifs préexistants et qui, lorsqu'elles rencontrent un pan de l'histoire carolingienne, lui donnent vie et forme. Par l'existence de ces schèmes structuraux se dégagent alors certains types de héros, faits de la résurgence

de récits mythologiques et de la réactivation des valeurs ecclésiastiques transposées dans les lois de l'épopée (la mort de Roland et la mort de Vivien s'écrivent ainsi toutes les deux sur le mode christique). Mais ces modèles s'imbriquent dans des stratégies de discours où l'héroïsme se voit contrebalancé par des ruptures narratives qui concourent, en contre-point, à son exaltation. Ainsi, alors que Vivien, dans la *Chanson de Guillaume*, meurt dans d'atroces souffrances physiques (il est aveuglé, assoiffé et perd ses entrailles), Rainouart, géant comique, intervient pour se battre avec une massue et errer dans les cuisines, assurant un contraste avec la mort en martyr de Vivien (dernière partie de la chanson). De même, tandis que Roland incarne la démesure épique, Guillaume, quant à lui, présente un modèle de vassal idéal pour le milieu aristocratique désireux de voir se consolider la monarchie contestée. *Le Couronnement de Louis*, dans la conscience des enjeux de la double tradition héroïque, rattache Guillaume à Charlemagne et affiche une volonté politique claire autour du thème de la croisade (opposition du pape au roi païen Galafre, combat de Guillaume contre le géant Corsolt).

② Du mémorial à l'immémorial

Parce qu'on retrouve au centre de leur thématique la lutte contre les *Sarrasins* ou *païens*, au nom de la foi chrétienne, les chansons de geste « sont sans doute les productions épiques les plus proches [...] des réalités historiques » (Boutet, 1996, p. 5). Qu'il s'agisse d'une menace du territoire chrétien ou d'une occupation des territoires que la Chrétienté réclame, la chanson de geste rencontre bien l'Histoire d'une péninsule ibérique médiévale où les musulmans sont présents depuis le VII^e siècle et où la *Reconquista* commence dès le milieu du XI^e siècle (mais aussi dans le Midi, en Italie du Sud, et dans les territoires du Proche-Orient, autour de Jérusalem). L'Espagne et l'Italie prennent des allures d'Orient lointain dans une histoire qui superpose les strates chronologiques et invite dans le même temps à la mise en perspective d'un temps cyclique.

De fait, l'importance est donnée à la dimension religieuse et politique, mais dans un sens différent de celui de la littérature ecclésiastique : si les chevaliers luttent ce n'est plus contre l'Ennemi mais contre un ennemi, à l'extérieur. À ce titre, l'infidèle est présenté comme noir, hideux, et cornu (*Aliscans*), habitant des terres dépourvues de lumière (laisse 78, *Chanson de Roland*), en un parallèle évident avec les représentations démoniaques de l'époque. Ce goût pour l'étrange qui se développe tardivement (de Mandach, 1987), ne remet cependant pas en question la perspective essentielle qui est la conversion et qui se développe avec, par exemple, les figures de Rainouard et Fierabras). La dimension eschatologique reste présente mais opère un transfert de l'axe symbolique vertical (la transcendance) vers l'axe symbolique horizontal (le lignage) autour de la question de la filiation et du sang (Sinclair, 2003). De fait, les chevaliers apparaissent comme le bras armé de Dieu et les défenseurs du corps social – se haussant parfois à la hauteur de saints. Mais la dimension politique n'est pourtant pas évacuée des récits épiques : la royauté, la révolte des vassaux et/ou la faiblesse et l'ingratitude des rois, reste l'un des moteurs de la construction du héros épique. Progressivement (et en particulier après la *Chanson de Roland*), la figure du chevalier-martyr est évacuée des textes au profit de réflexions sur les codes aristocratiques. De même, les chansons de geste, quoique s'inspirant de chroniques (*Le Couronnement de Louis*), peuvent aussi délibérément s'en détacher pour mettre en scène, par la fiction, des scènes symboliques (description de la cérémonie du couronnement, discours de Charlemagne à son fils dans *Le Couronnement de Louis*). Politique (Frappier, 1955), l'écriture superpose à la cérémonie d'Aix-la-Chapelle en 813 le sacre de Reims de 1131 pour faire de la couronne un objet héréditaire. Le travail sur l'imaginaire carolingien se fait donc légitimation capétienne. *Aspremont*, dans une visée religieuse, revisite l'histoire de Charlemagne et en fait le champion de la chrétienté lors des invasions de l'Italie. *Fierabras* évoque le secours porté par Charlemagne à Rome en mettant l'accent sur le culte des reliques. La famille de Narbonne, par son ancêtre Aymeri, peut se flatter d'avoir aidé Charlemagne dans sa

conquête de la ville et d'avoir participé à la fondation du lignage de Guillaume.

Si la chanson de geste entretient des rapports étroits avec l'Histoire et les héros qui la construisent, elle apparaît encore au-delà comme un genre réflexif, s'intéressant davantage à l'idée de l'Histoire et à l'héroïsme historique. Certes, elle entend célébrer la mémoire du passé collectif. Mais elle le fait dans un nouveau cadre narratif, la littérature profane, rendant ainsi compte de la création de son identité. Ainsi de l'altercation de Guillaume avec son roi dans le *Charroi de Nîmes* qui revêt une dimension politique étrangère à la problématique chrétienne. Comme l'explique Dominique Boutet (1993, p. 63), la chanson de geste semble composée d'abord sur une matière profane, profondément étrangère au christianisme, qu'elle christianise et féodalise à la fois : dans le cadre de *Guillaume*, elle « remplace ce conflit personnel et féodal dans le double cadre des obligations envers le souverain et de la lutte contre l'Infidèle ». Car la guerre qui se joue est une guerre intérieure et extérieure : l'autre restaure par son altérité l'unité du groupe quand les lignages s'affrontent sur le plan intérieur. Célébrer la communauté, c'est avant tout vouloir restaurer, sur le plan politique, une unité toujours menacée et, sur le plan religieux, lutter contre la violence en superposant à la culture des guerriers celle du chevalier de Dieu ; mais c'est encore et surtout faire de la littérature une arme de propagande et de la chanson de geste un chant de guerre.

③ Le rite du langage

Alors que les troubadours s'emploient, à la même époque, à chanter l'amour, la chanson de geste chante la guerre dans l'idéologie propre à une catégorie sociale. Le débat autour de l'oralité de la chanson de geste a été abondant et nous ne rentrons pas ici dans la longue discussion sur les origines de ce genre ; nous renvoyons à Jean Rychner (1955) et aux travaux postérieurs qui ont apporté des nuances à ses conclusions sur la composition des chansons de geste : Delbouille (1959), Martin (1992), Boutet (1993). Le terme de « chanson » a souvent conduit la critique à

penser une origine orale et une composition improvisée par les jongleurs (Rychner, 1955) : bien qu'il soit admis aujourd'hui que la situation de « consommation » de ces œuvres était « inséparable d'une situation d'oralité » (Boutet, 1996, p. 9), la transmission des œuvres dont nous disposons s'est accomplie par l'écrit. Entre oral et écrit, la chanson de geste joue avec les codes d'une transmission reposant sur la voix vive et morte. Si le *Charroi de Nîmes* retranscrit cette fiction de l'oral (lisses 44, 49, 50, 53 : *Oiez, seignor, por Deu de majesté*), la *Chanson de Guillaume* insère des refrains : *Lunsdi al vesprée*. Entre nécessité de mémorisation et transmission au public, la chanson de geste repose sur le paradoxe de célébrer le passé (hommes et événements) par le présent sans cesse réactualisé de la transmission orale.

Pourtant, le paradoxe premier n'est pas de conjointre dans le même espace du récit des temps contradictoires. Il est davantage de proposer à un auditoire, qui connaît déjà la fin de l'histoire annoncée dans le prologue, le seul plaisir de la récitation. De fait, l'écriture des chansons de geste se fonde sur une stylisation reposant sur un autre paradoxe : l'union de la brièveté et de la répétition.

Définie par une rime ou une assonance identiques (Suard, 1993, p. 9), la *laisse** est le nom donné à la strophe épique. Elle est une unité mélodique et phonétique (l'assonance). Si sa dimension varie beaucoup au cours du texte (nombre de lisses indéterminées mais parfois une dernière laisse qui sert de clausule), la technique des lisses parallèles et des lisses similaires accompagne et renforce cette esthétique de la répétition et de la rupture. ←
Matériellement, la composition en strophes successives repose sur un blanc typographique laissé entre les lisses. Ce blanc typographique peut être une invitation à l'enchaînement : reprendre au début ou dans le cours de la laisse suivante, des éléments qui figurent dans la précédente même si les reprises ne sont pas pour autant des citations fidèles. Ainsi, dans le *Charroi de Nîmes*, figure dans la laisse 1 « **Dex ! com** grant val li estuet avaler... » (v. 85) et dans la laisse 2 : « **Dex !** dit Gillelmes, **com** ci a longue attente... » (v. 88 : 1^{er} vers de la laisse – en gras souligné par nous). La citation, qui fait ici office de lien, peut à l'opposé œuvrer dans le sens d'une rupture. Liberté est donc offerte à l'auteur de créer du lien

ou de viser la dislocation. Si les laisses 34 et 35 du *Charroi de Nîmes* s'enchaînent sans écho, c'est qu'elles interviennent au moment de l'invention de la ruse du charroi et qu'elles soulignent une accélération de l'action. À l'opposé, un élément particulier du cours chronologique des événements peut être détaché et mis en relief par la répétition, dans une immobilisation du récit, comme dans les laisses 6-7 qui commencent par « Looÿs rois, dit Guillelmes li saiges » et « Looÿs sire, dit Guillelmes li prouz ». En particulier utilisée au moment des combats, l'immobilisation lyrique participe d'une esthétique dramatique (Heinemann, 1993). Tout entière tournée vers la célébration, c'est bien l'esthétique de la répétition qui sert à la chanson de geste à générer le rythme de la litanie pour viser ensuite la rupture : l'action du héros épique en train de faire l'Histoire. De fait, la rhétorique de la chanson de geste prend pour fondement la forme épideictique et a recours aux hyperboles et aux présentatifs pour rendre présente l'action épique. De même, les premières chansons de geste préfèrent la parataxe, dans une efficacité stylistique tenant à la formule : les actions sont ainsi stylisées dans une représentation symbolique des événements où causes, conséquences et motivations de l'action ne sont ni corrélées ni explicitées.

Les événements s'enchaînent donc dans une linéarité historique qui prend pour source la connaissance de l'Histoire par l'auditeur dans un effet rétrospectif et dans la réitération sous forme de prolepse de l'issue du récit épique. Dans ce cadre, les personnages évoluent le plus souvent dans un dualisme qui oppose deux clans ou deux espaces : chrétiens et païens, roi et barons, etc. Charlemagne, figure du père, forme avec Guillaume, héros de la légitimité, les deux modèles héroïques selon Daniel Poirion (1983, p. 67-75). Charlemagne apparaît dans la *Chanson de Roland*, probablement une des chansons de geste les plus anciennes (milieu du xi^e siècle), modèle donc pour la forme littéraire naissante mais modèle encore pour la constitution d'un mythe franc qui se réalise autour de transferts (de Mandach, 1993).

ENCADRE N° 10

La structure de la *Chanson de Roland*

Autour de 4 002 décasyllabes, le récit se répartit en quatre épisodes clefs : la trahison de Ganelon, la mort de Roland, la défaite du chef sarrasin Baligant et le procès de Ganelon. Cette structuration en 2 x 2 met en lumière une série d'oppositions (Roland/Ganelon, Chrétiens/Sarrasins, conquête/retraite) qui résonne encore dans la numérogie du 2 x 2 x 3 (douze pairs de Charlemagne/douze pairs de Marsile). La gradation du récit prend place autour des péripéties du combat qui conduit à la mort de Roland et à la victoire de Charlemagne, autour d'un questionnement sur la démesure héroïque qui s'inscrit dans la conception antique des vertus (*fortitudo* de Roland, *sapientia* d'Olivier) mais qui s'écrit encore dans une origine cléricale stigmatisant les idéaux guerriers. Les « couples épiques » (Roland et Olivier, Raoul et Bernier, etc.) incarnent ainsi, au sein d'un même espace, deux tensions et deux postures divergentes. Couples opposés et complémentaires, ces doubles sont essentiels dans la composition de la chanson de geste. Pourtant, les récits le soulignent assez, ces deux univers, loin d'être hétérogènes, ne sont en réalité que le négatif l'un de l'autre, les personnages pouvant ainsi être animés des mêmes motivations (voir, par exemple, dans la *Chanson de Roland*, le Sarrasin qui, dans un acte de démesure, veut dérober à Roland mourant son épée Durendal et qui se voit qualifier par les mêmes adjectifs que les chevaliers chrétiens).

Au contraire du héros romanesque, le héros épique ne souffre d'aucune interrogation : pris dans le champ de l'Histoire, il est un type, un modèle et un exemple. Il incarne des valeurs sociales et n'est pas individualisé comme sujet d'une quête personnelle. L'errance et le déplacement sont exclus de cette esthétique, au profit de « scènes » épiques qui constituent des images fortes servant à fixer le programme idéologique qui sous-tend les œuvres. Ainsi, le héros épique ne vise pas l'évolution ni la progression mais l'exemplarité. L'Histoire ne vient alors que confirmer l'identité initiale du héros en exaltant par le mode hyperbolique les plus hautes valeurs de la société.

Mimétiquement, le texte épique se donne dans l'imitation et dans le ressassement : fondée sur la reprise de patrons syntaxiques, de formes et de réemplois, la chanson de geste travaille sur l'esthétique de la répétition dans un horizon d'attente

qui, loin d'être la surprise comme dans le roman arthurien, est la reconnaissance. Ainsi, les stéréotypes (images, formules) abondent pour dire la réitération des actions, des sentiments, des descriptions dans un *continuum* qui s'appelle l'Histoire. Qu'elle porte sur les chroniques ou bien sur une intertextualité intragénérique ou transgénérique, la poétique de la chanson de geste est celle d'une réécriture (Guidot, 2008).

Après Jean Rychner, Jean-Pierre Martin (1992) a proposé une analyse des motifs de la chanson de geste. On peut ainsi distinguer deux grands types de répétition : les répétitions de formule – « groupe de mots spécifiques servant à transcrire un cliché/un motif rhétorique dans une forme métrique particulière (un hémistiche, un vers, parfois un distique) et selon un schéma syntaxique déterminé » – et les répétitions de motifs, qu'ils soient rhétoriques – « schéma d'expression destiné à la traduction d'une action, d'une description ou d'un discours, remarquable par sa récurrence », Martin, 1992, p. 367-368) – ou narratifs. La formule et le motif participent ainsi de la mémoire épique, permettant non seulement de reprendre les *topoi* caractéristiques du genre mais aussi de les réinvestir dans le texte d'une nouvelle charge symbolique par la réitération.

Ainsi, quelques grandes figures stylistiques et rhétoriques apparaissent comme caractéristiques de la formulation épique : la liste des armes du chevalier (*haubert, heaume, espée, escus, armes*) ; le discours d'exhortation au combat/à la croisade (emploi des verbes *mander/semondre*, hyperbole du discours, emphase et pause narrative ; paroles d'insulte et de menace avant le combat, cris de guerre, discours des chefs aux troupes, plaintes sur la chute d'un baron) ; la révolte (Ganelon dans la *Chanson de Roland* ; Arneïs dans *Le Couronnement de Louis* ; Guillaume dans le *Charroi de Nîmes* ; Raoul dans *Raoul de Cambrai* ; Girard dans *Girard de Roussillon*) ; le repas, la fête épique, la cour plénière ; la description de la bataille sous la forme le plus souvent d'une *ekphrasis* (intensité des coups portés, tableau de la bataille avec les morts et les blessés, description des chevaux) ; le serment épique prononcé par tous les personnages, dans des discours directs qui reposent le plus souvent sur la base du « *Si m'aït*

Dex » (« Que Dieu m'en soit témoin ») qui entérine le désir une promesse intenable, qui est censée garantir, dans son excès même, la réalisation du projet (Marchello-Nizia, 1985, p. 112); le portrait du héros (« Rollant est proz e Olivier est sage », *Chanson de Roland*, v. 1093); le *topos* du renouveau (la *reverdie*) et la stylisation de la nature (le pin et le rocher gris dans la *Chanson de Roland*; l'olivier et le *degré* (les marches) dans *Le Charroi de Nîmes*); les sentiments rattachés à l'expression du corps (*demente, soupirer, cuer, ventre*, etc.). Pourtant, comme dans le *Charroi de Nîmes*, le *topos*, s'il ne varie pas, peut cependant être perverti dans un décalage qui concourt aux effets de comique. Ainsi, aux vers 1035-1046 (éd. Lachet), le déguisement de Guillaume est composé sur le même mode que la description épique du chevalier (*vestir le hauberc, lacer hiaume, ceindre l'espee*, etc.), ce qui instaure une parodie. Le *Pèlerinage de Charlemagne* renoue de façon comique avec la figure tutélaire de Charlemagne en racontant, sur le mode du burlesque et du merveilleux, un voyage en Orient.

Si la *Chanson d'Audigier* poussera plus loin la réécriture de la chanson de geste en utilisant le registre scatologique (Conlon, 1989), elle prouvera ainsi la capacité du genre de la chanson de geste à créer ses codes dans la répétition de formules génératrices d'un marquage générique tout en explorant leurs limites dans un deuxième temps. Car la chanson de geste pratique le mélange des écritures, et ce dès ses débuts (Ganelon est puni par les marmitons du cuisinier dans la *Chanson de Roland*). Guillaume, proche par sa taille d'un géant (*Aliscans*), aux bras terribles (*Fierebrace*), à la bosse sur le nez et au rire distinctif (*Prise d'Orange*), capable d'abattre d'un coup-de-poing ses ennemis (*Charroi de Nîmes*), incarne ce nouvel horizon offert à l'hybridité d'un héros épique ouvert aux réminiscences d'un héroïsme antique mais dédié à servir son roi et à combattre le Diable (*Moniage Guillaume*). Les chansons tardives de *Berthe au grand pied*, *Mainet* et *Basin* auront encore recours à des motifs folkloriques (comme la substitution des femmes) pour interroger la naissance du héros et l'auréoler de mystère, Charles devenant ainsi un homologue des héros de roman. David Aubert finira dans

les *Conquêtes et chroniques de Charlemagne* par l'absorber dans le genre de la chronique, la mise en prose (Jehan Wauquelin, *La Belle Hélène de Constantinople*) ayant été une étape dans ces processus d'assimilation des formes.

→ III. La matière narrative

En rupture avec la chanson de geste, le « roman » s'énonce dans l'affirmation d'une nouveauté significative, celle d'une scission avec les valeurs du passé, et d'un principe esthétique autotélique : le récit d'une histoire. Se définissant par sa langue (le roman), le genre émerge tout aussi bien en vers qu'en prose, même si se pose les questions de la chronologie (le roman serait une forme secondaire, faisant suite aux chansons des troubadours et aux chansons de geste) mais aussi d'une thématique particulière fondée sur le binôme armes et amours et sur une poétique de la *conjointure*.

Texte vernaculaire (roman), le roman se donne tout d'abord comme une « mise en roman », translation faisant du texte-source un pré-texte à l'écriture d'une histoire. Ce tournant dans la représentation du monde engage ainsi un rapport à l'individu, certes pris dans la communauté, mais pouvant néanmoins s'en dissocier par son caractère personnel. « Bone et neuve » (Guillaume de Lorris), l'histoire du roman est celle des « aventures », événements dimensionnés par un ici et un ailleurs composés par les déplacements des chevaliers et les nouvelles rapportées de leurs exploits. À la différence de l'univers épique marqué par sa dualité (les chrétiens et les sarrazins constituent deux mondes ennemis mais *in fine* similaires) interdisant l'inédit (les Sarrasins sont des barons comme les chrétiens), l'espace romanesque fait signe vers la curiosité et l'ouverture vers l'ailleurs. Si, comme dans la chanson de geste, sa figure antithétique dédouble l'image idéalisée du chevalier (vilain, paysan, manant), et si le temps cyclique conserve au monde son statut de plénitude sensible, la rupture est néanmoins présente comme une condition de l'évolution des personnages (évolution physique mais aussi évolution morale). Aventures et nouvelles combinent

ainsi l'action et la parole de l'inédit pour faire du mouvement la condition du récit et du départ la rupture nécessaire à la recherche du « non pareil ». Car dans cet espace initiatique, le sens d'ensemble est morcelé par l'apparition de l'inconnu, de l'étrange et de l'inquiétant, questionnant par le merveilleux les limites de la connaissance. S'il suffit de traverser un *essart* ou une rivière pour que l'ailleurs surgisse, s'il suffit de trouver une fontaine pour rencontrer une fée, si le « non pareil » intervient même jusqu'à la cour du roi Arthur (la dame hideuse, le nain), c'est que la merveille marque de son sceau la porosité des espaces et requiert du chevalier une participation active pour en découvrir les mystères et les secrets. Les voies qu'il emprunte (voies *félonnesses*, remplies de ronces et d'épines, conduisant parfois à l'illusion et à la perte) construisent dans le même temps l'itinéraire intérieur d'un être en devenir, trouvant dans l'aventure le moyen de se dépasser et de réaliser son être en substance.

Dans ce processus d'individualisation du héros, l'amour intervient aux côtés de l'aventure comme deuxième caractéristique du roman. Conjointement moteur de l'aventure et moteur du héros, il œuvre comme perfectionnement moral et sensible, faisant du chevalier un personnage de l'action mais aussi du désir. Le roman hérite du mouvement de cette forme elle-même en mouvement, témoignant par ses *conjointures* et ses continuations de la fabrication d'un texte qui exhibe sa création.

Pourtant, loin d'être une forme homogène, le roman médiéval se dit dans la complexité de ses formes (rimes essentiellement jusqu'en 1300 puis prose) mais aussi de sa matière. Vers 1200, le poète Jean Bodel, au début de sa *Chanson des Saisnes* (*Chanson des Saxons*) différencie ainsi la « matière de Bretagne », la « matière antique » et la « matière de France », désignant les récits de Bretagne comme inconsistants mais très agréables, les récits antiques comme nourris de sagesse et ceux de France comme éclatants de vérité. Les sources d'inspiration répondraient donc à des visées sensiblement senties comme différentes sur le plan esthétique mais aussi poétique. La « matière de France » regrouperait ainsi les chansons de geste ; la « matière de Rome », les premiers romans (œuvres écrites en langue romane) ; la « matière de Bretagne », les romans arthuriens, auxquels Chré-

tien de Troyes donne véritablement naissance, même s'il n'est pas à l'origine de la légende du roi Arthur et de la Table ronde. Contemporains du *Tristan* de Thomas (vers 1175) et de Bérout (1180), des *Lais* de Marie de France (vers 1160-1170), les romans de Chrétien de Troyes s'inscrivent dans l'univers breton offrant, par la complexité de leur structure, de larges perspectives de recompositions et d'interprétations pour les romans écrits à leur suite. Certes créateur d'un univers autotélique (le monde arthurien et la Table ronde), Chrétien de Troyes est surtout le promoteur d'une *translatio*, prenant pour toile de fond de ses romans des œuvres historiographiques rédigées dès le premier tiers du XII^e siècle à la cour anglo-normande des Plantagenêt (Geoffroy de Monmouth, *Historia Regum Britanniae*, 1136, et Wace, *Roman de Brut*, achevé vers 1155). Ainsi, le *Cligès* de Chrétien de Troyes s'illustre dans cette évolution de l'inspiration de la littérature médiévale de l'Orient antique vers l'Occident arthurien, rappelant qu'aux origines se trouve toujours l'Histoire.

❶ La matière antique

Dans cette construction romanesque, la matière antique apparaît comme le lieu de la première expérimentation des formes. À partir du XII^e siècle, apparaissent les *Roman de Thèbes*, *Roman de Troie*, *Roman d'Énéas*, *Roman d'Alexandre*, qui s'appuient sur des modèles « romains », c'est-à-dire antiques et souvent épiques (*l'Énéide*, *la Thébàide*, etc.). Premières « mises en roman » de la littérature de langue romane, ces textes ne sont plus chantés mais lus à voix haute et répondent à l'esthétique large de la « translation », adaptation d'une langue à l'autre, d'une culture à l'autre dans une diffusion et dans une appropriation des modèles anciens. La mise en roman, transposition générique, s'accompagne encore d'une seconde évolution chronologique : il s'agit pour les auteurs de mettre en français des textes latins et grecs, c'est-à-dire de s'inscrire dans une fidélité mais aussi dans une discontinuité littéraire. Entre dépendance au texte source et autonomie dans la rédaction en

français, les textes médiévaux portant sur l'Antiquité témoignent de mutations profondes.

En effet, le *Roman de Thèbes*, le *Roman de Troie*, le *Roman d'Énéas* et le *Roman d'Alexandre* font subir à la matière grecque et latine de larges évolutions, qu'elles portent sur le changement de langage poétique ou sur la forme de l'écriture littéraire. Sous couvert d'un projet historiographique (en ce sens les chansons de geste et les romans antiques se rencontrent autour de la célébration de la mémoire), ces mises en roman intègrent les nouvelles problématiques qui vont définir la littérature romanesque du Moyen Âge : l'aventure et l'amour. L'Histoire cède alors la place à l'histoire autour d'une mémoire qui ne se veut plus célébration mais relation (*translater* pour relier, *translater* pour raconter).

Dans cet héritage littéraire, les plus anciennes et les plus répandues des mises en roman sont les adaptations de la *Thébaïde* sous le nom de *Roman de Thèbes* (vers 1150) et de l'*Énéide* sous le nom de *Roman d'Énéas* (vers 1155-1160). Romans anonymes de 10 000 octosyllabes environs, ces deux mises en roman s'accompagnent, dans certains manuscrits, du *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure (vers 1165), amplification sur 30 000 octosyllabes du récit en prose de Darès le Phrygien. Plus composite est, quant à elle, la tradition des romans d'Alexandre avant que le *Roman d'Alexandre* en dodécasyllabes, composé autour des années 1180-1190, ne fasse la synthèse des précédentes adaptations conservées, pour certaines, sous forme de fragments. Trois contes ovidiens, enfin, *Narcisse*, *Pyrame et Thisbé*, *Philomena*, récits brefs en octosyllabes de 1000 à 1500 vers et composés vers 1155-1165, sont des adaptations des *Métamorphoses* d'Ovide. Issus pour la plupart de la cour d'Henri II Plantagenêt, ces textes se caractérisent pour l'essentiel par deux traits distinctifs, les armes et l'amour. À la manière de la chanson de geste, les textes s'inspirant de la matière antique font figurer des personnages issus de l'Histoire et ne peuvent, par définition, modifier la trame historique initiale (ainsi de la descente aux enfers d'Énée). Pourtant, la vocation historique se nourrit encore de la volonté encyclopédique, *Le Roman d'Énéas* proposant la description du crocodile (*cocadrille*) et *Le Roman d'Alexandre* celle des merveilles (filles-fleurs). Enrichi de descriptions (objets,

bâtiments, villes, tombeaux, portraits de femmes, descriptions de batailles sur le mode épique), l'espace antique se voit donc réaménagé autour d'une pensée médiévale qui, loin de souligner les ruptures avec le monde du passé, exhibe la continuité d'une esthétique et d'une poétique mise au service d'un nouvel objet : le politique et l'amour.

L'anachronisme se fonde donc sur une véritable *translatio imperii* mais aussi *studii* : Cupidon, frère d'Énée, entre ainsi en scène, fournissant à la littérature du Moyen Âge les traits de l'allégorisation, et chaque héros antique devient un possible modèle politique sous la plume des clercs du Moyen Âge. Dans cette fusion des formes, l'épique intervient ainsi comme modèle d'écriture (guerres, défis, beaux combats, morts pathétiques, vaillance chevaleresque), participant à la glorification des nouvelles valeurs aristocratiques. Il s'inscrit, de plus, dans une dynamique d'identification, Énée proposant un modèle de souverain moderne et rusé et Alexandre, un autre, tourné vers la conquête du monde.

Pourtant, au-delà du miroir politique et historique, l'un des apports essentiels de la matière antique se joue sur le plan de l'amour. Se substituant à l'idéal de sacrifice saint de la chanson de geste, l'amour incarne un possible idéal d'aventure pour les héros des épopées antiques. C'est par ce biais que les auteurs médiévaux développent, en particulier, des péripéties absentes des textes antiques, l'amour permettant au héros d'échapper le temps de la passion à son destin. Si les qualités guerrières figurent encore comme premières dans la hiérarchie des valeurs et si le destin est toujours présent pour programmer le devenir du héros, les femmes apparaissent dans la matière antique avec une place de choix (et significativement, c'est une armée de femmes qui fait tomber Thèbes). Timide dans *Le Roman de Thèbes*, davantage présent dans *Le Roman d'Énéas* et *Le Roman de Troie*, le sentiment amoureux devient constitutif de l'héroïsme chevaleresque, se constituant progressivement comme une des modalités de l'aventure. Le politique se mêle alors à l'amour : symboliquement, Énée rencontre trois femmes (Didon, Camille, Lavine), explorant à travers ces représentations de la souveraineté, de la royauté et de la volupté, les nouvelles modalités offertes par l'amour au héros.

La scène du suicide de Didon présente une transformation saisissante du texte virgilien ; à la rhétorique argumentative (réquisitoire de justice contre les dieux et contre Énée) du discours latin énoncé avant le suicide, se substitue un monologue tragique, prononcé pendant l'agonie, construit sur le pathos. Là où Didon rappelait l'Histoire, elle représente dans l'*Énéas* le paysage intérieur de sa souffrance, offrant par les périphrases, les répétitions et les oppositions, les modalités stylistiques de l'expression amoureuse (la question de son suicide posera de nombreux problèmes pour l'adaptation de l'histoire antique à la pensée chrétienne, les divers enlumineurs essayant eux aussi de modaliser cette fin inacceptable pour le Moyen Âge).

Alors que Didon, réitérant la faute d'Hélène à Troie, a failli provoquer la chute du Héros, et que Lavine devient, dans le parcours du héros antique, la femme des fondations (de l'amour et de la civilisation), un nouvel horizon se dessine pour le personnage de roman, constitué progressivement en individu à l'intériorité déchirée et au devenir, quoique prédéterminé, en suspens. L'esthétique du roman en porte la trace : dans *Le Roman de Thèbes*, la naissance de la sensualité marque une évolution dans les portraits des chevaliers et des dames, ouvrant sur les descriptions. Le langage de l'amour s'élabore dans les interstices de l'Histoire antique comme un ajout médiéval qui se cherche dans l'élaboration de ses formes. Si les images sont refusées, c'est dans un premier temps au dramatique et à l'amplification que revient le pouvoir de dire le surplus. Pourtant, il faut réellement attendre le roman arthurien pour que l'amour émerge comme un centre du récit. *Le Roman d'Énéas* et le *Roman de Thèbes* subordonnent toujours l'amour à la guerre et aux fondations collectives, signe de leur lien encore tenu avec la chanson de geste. L'amour de Didon et d'Énée est un amour-passion qui se dissocie de l'amour courtois, détournant Didon de sa royauté et Énée de sa mission chevaleresque (tout comme Tristan et Iseut). L'amour devient donc un sujet de questionnement, traçant entre le Moyen Âge et l'Antiquité le fil narratif d'une histoire littéraire qui se dit sur le mode de l'appropriation (Chrétien de Troyes dans *Le Chevalier de la charrette* compare l'amour de Lancelot pour Guenièvre à celui de Pyrame pour Thisbé ; la fée Viviane dans le *Lancelot en prose*

dédoubla la déesse Diane). La matière de Bretagne, loin de refuser cet héritage, s'en nourrit et s'en détache dans la définition d'une nouvelle esthétique.

② La matière de Bretagne

Premier dans la liste des auteurs médiévaux par la diffusion de son œuvre au Moyen Âge – mais aussi à l'époque contemporaine –, Chrétien de Troyes illustre cette *conjointure* opérée par le roman dans la mise en français des textes de l'Antiquité et des chroniques. Son premier roman, *Érec et Énide*, rappelle par le nom de son héroïne, l'*Énéas*. *Cligès*, son deuxième roman, déplace son cadre de la cour de Constantinople à celle du roi Arthur, matérialisant symboliquement la *translatio studii et imperii*, fondamentale dans l'appropriation des modèles de l'Orient par l'Occident. La translation spatiale (dans son prologue, Chrétien de Troyes explique que les armes et le savoir sont nés en Grèce, se sont déplacés à Rome pour trouver une terre d'élection en France) se dédouble alors par une translation linguistique (du latin au roman) et générique (l'épopée fait place au roman).

ENCADRÉ N° 11

L'origine des romans de Chrétien de Troyes

Empruntant ainsi à Wace certains des éléments de son *Brut* (1155), Chrétien de Troyes transforme la chronique du règne arthurien et se centre sur les douze années de paix du royaume pour en faire le lieu de la merveille et des aventures. La matière de Bretagne (ensemble des récits puisant à la tradition galloise et aux chroniques de Geoffroy de Monmouth et de Wace) se développe ainsi à partir des années 1170 pour trouver dans Arthur, Tristan et Merlin les grandes figures tutélaires qui fourniront la matrice dans laquelle puiseront de nombreux continuateurs. Chrétien de Troyes, tout particulièrement, fournit au roman dit « arthurien » les personnages de Wace (Guenièvre, Gauvain, Keu ; il ne représente cependant pas Merlin), centrant ainsi ses cinq romans autour du retour cyclique des héros. Mais il se nourrit encore de la tradition galloise : les *Imrama* sont une séquence de navigation traditionnelle, d'ailleurs intégrée au XII^e siècle déjà dans le récit chrétien du *Voyage de*

saint Brendan ; le personnage d'Énide se retrouve dans le récit Gereint et Enid ; le graal pourrait avoir, outre son hypothétique origine chrétienne (ciboire ou calice) et païenne (culte de la fécondité et de la végétation), une origine galloise (écuelle ou chaudron d'abondance).

Mais plus encore la question des influences et des origines, le véritable débat qu'ouvre la matière de Bretagne est celui de la *conjointure* (« mettre ensemble ») autour du signe et du sens. Si Marie de France, dans ses lais bretons, affirme vouloir mettre du *surplus*, chez Chrétien de Troyes c'est le conte d'aventures et l'histoire bien ordonnée (prologue d'*Érec et Énide*) qui président à la création littéraire. Empruntant la forme narrative de l'octosyllabe, le conte va ainsi organiser ses histoires autour de la *conjointure* d'aventures, micro-narrations organisées autour de motifs bretons, féodaux et courtois et intégrés dans une structure narrative stable faisant résonner, dans les romans, les échos du cycle. Car cette construction, ainsi que Chrétien de Troyes l'affirme dans son prologue d'*Érec et Énide*, joue à deux niveaux : à l'intérieur de chaque roman, mais aussi d'un roman à l'autre. L'unité de temps préside à la « mise en roman » car tous ses romans se déroulent sous le règne d'Arthur, avec une relation toute particulière établie entre le *Chevalier au lion* et le *Chevalier de la charrette* auquel Chrétien fait référence lors du récit des aventures d'Yvain. Unité de temps donc mais aussi unité de personnages : chaque œuvre est centrée sur un chevalier en particulier (Érec, Cligès dont on voit d'abord le père Alexandre, Yvain et Lancelot) ou sur un binôme de deux chevaliers (Perceval et Gauvain dans le cas du *Conte du Graal*, avec pour personnages secondaires les figures majeures de la cour arthurienne : le roi et la reine, Keu et son antithèse Gauvain). Enfin, l'unité de lieu participe également de cette *conjointure* qui donne à l'œuvre de Chrétien une unité nouvelle pour le Moyen Âge. Les cinq romans de Chrétien, *Érec et Énide*, *Cligès*, *Le Chevalier de la charrette*, *Le Chevalier au lion* et le *Conte du Graal* se déroulent en « Bretagne », c'est-à-dire en Grande-Bretagne, à la cour du roi Arthur – même si *Cligès* se passe, en partie, en Grèce. Plusieurs nominations de lieu font signe vers une géographie réelle (dans *Cligès*, la Grèce et l'Allemagne sont mentionnées ; dans *Érec et Énide* et dans le *Chevalier au lion*, c'est Nantes et la « forêt aventureuse » de Brocéliande) ou mythique (dans le *Chevalier de la charrette*, le royaume de Logres – jadis terre des ogres – s'oppose à celui de Gorre, et dans le *Conte du Graal*, aux terres de Galvoie). La structure des récits de Chrétien de Troyes se fonde donc sur une unité complexe et sur la répétition d'éléments narratifs caractérisant l'élection du héros : en quête de reconnaissance arthurienne, le chevalier en devenir accomplit exploits et prouesses avant d'être intégré à la cour par l'accolement de Gauvain. L'importance grandissante que prennent les chevaliers qui gravitent autour d'Arthur est soulignée à plusieurs reprises dans les romans de Chrétien de Troyes, et plus particulièrement dans le

Chevalier de la charrette et le *Conte du Graal*. Si Arthur est toujours une figure de paix et de justice, il n'est plus comme chez Wace un héros digne d'Alexandre et placé au centre de l'action. Arthur apparaît dans la matière bretonne comme l'épicentre de la cour arthurienne qui se réunit autour de dates symboliques (l'Ascension, Pentecôte, Pâques). En adaptant la « matière de Bretagne » et ses mythes d'origine galloise à la réalité du système féodal sur XII^e siècle, Chrétien de Troyes reprend certes des modèles littéraires antérieurs mais les transpose et les transforme avant tout.

Loin d'évacuer les problématiques du roman antique, Chrétien de Troyes interroge les liens entre l'amour et la prouesse et questionne l'accomplissement de soi dont le désir amoureux est l'origine. La représentation du chevalier dans ses romans repose ainsi sur une double invention : en posant le mariage courtois, puis la quête du Graal, au centre de ses romans, l'auteur inscrit la *fin'amor* des troubadours dans le cadre chrétien et social du mariage, le désignant comme la voie de l'accomplissement éthique fondamental et indispensable à la perfection individuelle. Le perfectionnement se déplace alors de l'intériorité vers l'extérieur de l'aventure avant de faire retour, par le *Conte du Graal*, vers une spiritualité non plus amoureuse mais religieuse. Au centre de la merveille et de la mise en mouvement des textes, l'aventure se dit comme la recherche de ce qui ne peut être trouvé, selon la définition de Calogrenant dans *Le Chevalier au lion* ; loin d'être une errance ouverte sur la perte du sens, l'aventure conduit – comme la dame pour les troubadours – à perfectionner son être dans la recherche d'une nouvelle identité. Différente de l'aventure épique, l'aventure romanesque refuse le motif conclusif et la réalisation de l'héroïsme dans l'accomplissement du but programmé par l'Histoire, pour viser une intériorisation. Il s'agit pour le chevalier de *s'esprouver* afin de mesurer à l'aune de l'aventure les valeurs qui le définissent. Extérieure, l'aventure est une confrontation à l'altérité (altérité de l'espace sauvage ou de l'autre monde ; altérité des merveilles : fontaines aux fées, objets magiques, personnages merveilleux, châteaux magiques) et à la réalité (femmes menacées, héritages contestés, châteaux à défendre). Elle invite le chevalier à se définir comme

un autre dans la fragmentation du sens, mais aussi à incarner paradoxalement la loi en se définissant comme le rédempteur d'un monde en crise et en ayant recours au combat (dans le *Chevalier de la charrette*, Lancelot doit ainsi faire face à différentes épreuves (dis)qualifiantes : monter dans la charrette, dormir dans le lit périlleux, traverser le Pont de l'Épée, etc.). L'épique se mêle alors au merveilleux pour viser la reconnaissance sociale mais aussi amoureuse. Car la merveille de la matière de Bretagne ne déplace pas les enjeux du roman : les armes et l'amour. Elle leur donne seulement, par l'aventure, une dimension intérieure destinée à parachever l'initiation, même si les échos sont parfois polémiques avec la *fin'amor*. En effet, dans le roman arthurien, l'aventure extérieure est toujours le symbole de l'aventure intérieure. Cette complexification des niveaux de lecture propres à la matière de Bretagne marque par l'individualisation du héros et de ses motivations internes une rupture forte avec les figures épiques ou antiques. En effet, si le destin du héros épique et du héros antique se donnait sous le mode de la lisibilité, répondant aux exigences sociales de l'Histoire, le héros breton se voit sans cesse sollicité par des signes qu'il ne comprend pas toujours – à l'image du lecteur. Car à la différence de la chanson de geste valorisant l'idéal commun (le roi, Dieu), le roman arthurien valorise les relations individu/société et pense la disjonction entre le chevalier et le microcosme de la cour. Cette représentation repose en partie sur un mouvement centrifuge et centripète qui dimensionne la quête et donne sa forme au récit. Le désaccord, la concurrence, la médisance, l'exil participent à l'élaboration d'une tension qui pousse le chevalier à rompre avec la cour pour partir en quête ; mais c'est paradoxalement la cour qui intervient au terme de cette recherche de soi pour couronner l'expérience par la reconnaissance sociale, soulignant par la victoire publique la brillante prouesse singulière qui distingue définitivement l'individu du groupe. Dans cette structuration de l'espace romanesque, la séparation intervient comme un lieu de passage et non d'exclusion, faisant du provisoire la modalité d'une amélioration passant par la rupture avec le réel. Lieu de la métamorphose, sujette à la merveille, l'aventure fournit au roman la matière de l'épreuve, marquant que le but ultime de la quête est précisé-

ment la recherche en elle-même et que le sens, contrairement au programme épique, ne se trouve pas d'emblée mais qu'il est à conquérir grâce aux signes.

Thème et forme du roman, l'aventure participe de la structuration et de l'esthétique romanesque, trouvant dans la définition de l'héroïsme une dimension idéologique. Ainsi, dans *Érec et Énide* et dans *Le Chevalier au lion*, les vertus du chevalier ne peuvent se parachever que dans l'union du mariage et de la prouesse chevaleresque. À la *recreantise* d'Érec (il oublie des valeurs de la chevalerie faute de trop aimer Énide) répond la mise à l'épreuve du couple, épreuve qui exige la reconquête de soi et de l'amour de l'autre (Énide); réconciliant amour et valeurs collectives, Érec et Énide parviennent à la définition d'un nouvel amour parfait, essentiellement courtois, qui s'écrit à la différence des troubadours. Inversement, Yvain, dans *Le Chevalier au lion*, oublie le mariage et la promesse faite à Laudine pour se laisser emporter par son amour de la gloire chevaleresque. Il ne regagnera Laudine qu'après une série d'épreuves qui le conduisent de la forêt, où il vit en homme sauvage, au château de Pesme Aventure. La problématique amoureuse tisse donc, dès ce moment, des liens très forts avec une définition sociale de l'aristocratie et se définit comme une valeur commune. Si la pratique d'un amour courtois fait écho à l'éthique de l'aristocratie, c'est qu'elle incarne un idéal social et moral qui se donne sous la forme de l'aventure et de la quête. Avec l'invention du Graal, Chrétien de Troyes ouvre la matière de Bretagne à un autre questionnement : le *nice*, Perceval, et son éducation à la fois amoureuse, chevaleresque et spirituelle, lui permettent de déplacer l'horizon courtois vers l'amour désincarné, la contemplation des mystères spirituels devenant ainsi accessibles au chevalier, devenant après le *miles christi* des chansons de geste un nouvel homme de Dieu. Esthétique, analogique, allégorique et mystique, l'épisode de la contemplation des gouttes de sang sur la neige esquisse un nouveau programme pour le chevalier qui est lui aussi destiné à chercher, à travers les signes, le sens. Conscients de la nécessité d'une architecture d'ensemble, les romans de Chrétien de Troyes, même inachevés comme pour le *Conte du Graal*, ouvrent à la postérité de larges questionnements.

En effet, se développent au XIII^e siècle, en prose, de grandes mises en cycle des « cellules » narratives proposées par Chrétien de Troyes. À la *conjointure* de Chrétien répondent alors la dislocation et l'amplification des romans en prose. Le Graal, en particulier, interroge les continuateurs de Chrétien de Troyes. Ainsi, dans les continuations, les aventures des personnages ont pour objectif l'élucidation des mystères du Graal et l'établissement de la chronologie historique des rois du Graal. La *Première Continuation du conte du Graal* a essentiellement pour héros Gauvain et ensuite sept textes en font leur personnage principal (*Chevalier à l'épée*, *La Vengeance Raguidel*, *l'Âtre périlleux*, etc.) ; mais son image se dégrade dans le roman en prose où lui sont substitués, outre le Graal, les binômes Roi pêcheur/Perceval (*Didot-Perceval*, *Perlesvaus*), Lancelot/Galaad (cycle du *Lancelot Graal*), Merlin/Arthur (Cycle du *pseudo Robert de Boron*). Si la génération des pères est marquée par la faute (Merlin est le fils du Diable, le Roi pêcheur est *méhaigné* c'est-à-dire « impuissant », Lancelot est l'amant adultère de Guenièvre), c'est au fils que revient de réparer la Terre Gaste (stérile) et l'épée brisée. Perceval et Galaad endossent ces missions dans un espace où la chute du père est programmée par le fils (Mordred est le fils incestueux d'Arthur, cause immédiate dans *La Mort le roi Artu*, de la ruine du royaume). Dans cet espace du lignage, le Graal, intervient comme l'élément vertical proposant une transcendance dépassant le cadre de la filiation.

Ainsi, à la même époque, Robert de Boron écrit le *Roman de l'estoire dou Graal* et christianise définitivement le Graal en calice de la Cène que Jésus-Christ a donné à Joseph d'Arimathie et qui a servi à recueillir le sang du Christ. Le *Merlin en prose* de Robert de Boron et le *Perceval en prose* mettent en scène l'histoire des Rois pêcheurs, gardiens du Graal, en reprenant puis en se rattachant à l'*Historia Regum Britanniae* de Geoffroi de Monmouth. Merlin, figure de l'auteur médiéval dans ces cycles, dicte à Blaise son histoire, celle du Graal, afin qu'elle soit consignée pour l'éternité. Dans ces romans, les *Continuations* ou les textes de Robert de Boron, Perceval reste le vainqueur de la quête du Graal – à la différence du cycle du *Lancelot Graal* qui désigne Galaad, fils de Lancelot et de la fille du Roi pêcheur,

comme l'élu du Graal. *Le Lancelot Graal* est composé du *Lancelot en prose*, de la *Queste del Saint Graal* et de *La Mort le roi Artu*. Le personnage central du *Lancelot en prose* est, comme son nom l'indique, Lancelot, mais c'est son fils qui est le héros de *La Queste del Saint Graal*. Ce cycle est remarquable pour plusieurs raisons. Tout d'abord, il ne s'agit pas d'une compilation. L'auteur a cherché à introduire une structure, une cohérence dans le récit, si bien qu'il forme un tout dont les différentes parties sont indissociables. Ensuite, les thèmes abordés ne sont plus uniquement romanesques : une réflexion s'ébauche sur la vie des chevaliers, sur l'amour courtois, mais aussi sur le sens spirituel et mystique de la quête. Christianisé, le Graal devient l'objet de la quête des chevaliers et se voit transformé en calice ayant contenu le sang du Christ. Si les aventures merveilleuses, les prouesses chevaleresques et l'amour restent largement présents, les mystères du Christ se voient encore questionnés autour de la fonction spirituelle de la chevalerie (*La Queste del saint Graal* affirme que seuls les chevaliers vierges atteindront le Graal, c'est-à-dire la perfection). Galaad, le pur, devient alors cette figure exemplaire exempte des péchés de la chair et se convertit en une possible figure du Christ. Dès lors, les aventures que le chevalier poursuit doivent toutes être tournées vers la quête de Dieu, établissant un clivage entre le type du « chevalier nouveau » (Galaad) et du « chevalier ancien » (Lancelot).

Mais parallèlement aux textes en prose, des récits en vers continuent à voir le jour. *L'Âtre périlleux*, *Le Bel Inconnu*, *Giglois*, en vers, diversifient et explorent les potentialités des personnages arthuriens, déplaçant encore le sens de la quête jusqu'à se détacher du Graal. Dans ce mouvement d'expansion de la matière et d'exploration des formes romanesques (romans épi-sodiques ou romans biographiques ; cycles ou absence de cycle ; vers ou prose), la légende de Tristan et Iseut est intégrée dès le XIII^e siècle à la légende arthurienne avec le *Tristan en prose* écrit sur le modèle du *Lancelot*. Tristan devient un chevalier de la Table ronde et Arthur son protecteur. Daté entre 1225 et 1230, le *Tristan en prose* reprend la légende de Tristan et Iseut donnée par les versions en vers de Béroul et de Thomas.

ENCADRÉ N° 12

Le *Tristan* de Bérout et d'Eilhart von Oberg

La version donnée en partie par Bérout et en totalité dans le *Tristan* allemand d'Eilhart von Oberg (vers 1170) envisage non seulement le récit malheureux de l'amour des amants mais relate en intégralité la vie du héros masculin. On peut ainsi considérer trois moments forts dans l'économie du récit : la jeunesse (de la naissance au philtre), l'amour adultère (du mariage de Marc et Iseut au retour de la forêt du Morois), l'éloignement (des voyages de Tristan à la mort). Tristan est le fils de Rivalen, roi de Léonois, et de Blanche fleur, sœur de Marc, roi de Cornouailles. À la mort de ses parents, Tristan est élevé par son oncle, Marc. Il devient un vaillant chevalier et tue le Morholt, un géant d'Irlande qui exigeait du peuple de Cornouailles le sacrifice de jeunes gens. Durant le combat, Tristan reçoit une blessure empoisonnée. Il s'embarque sur un bateau sans gouvernail et échoue sur la côte d'Irlande où il est recueilli par Iseut, qui le soigne. De retour en Cornouailles, Tristan est envoyé de nouveau en Irlande par le roi Marc qui, poussé par ses barons, souhaite trouver une épouse. Tristan demande alors la main d'Iseut, fille du roi et de la reine d'Irlande, pour le roi Marc. Le mariage consenti, Iseut embarque avec Brangien, sa servante. Cette dernière emporte avec elle un philtre qui doit être bu le jour des noces pour unir les époux à tout jamais. Mais, par erreur, Tristan et Iseut boivent le philtre... Arrivés en Cornouailles, le mariage de Marc et Iseut a pourtant lieu. Cependant, c'est Brangien qui, le soir des noces, remplace Iseut dans le lit royal. Profitant de la supercherie et de l'ignorance de Marc, les amants se donnent de nombreux rendez-vous. Mais les ennemis de Tristan apprennent au roi la relation adultère. Marc décide alors d'épier les amants (ici commence le récit de Bérout). Sauvés par une ruse d'Iseut, les amants n'ont pourtant que peu de sursis. C'est le nain Froncin qui met ensuite en place le deuxième stratagème : il parsème la chambre de la reine de farine afin de surprendre les amants. Le plan réussit et Tristan doit être conduit au bûcher. Il parvient à s'évader et à libérer Iseut livrée à des lépreux. Le couple se réfugie alors dans la forêt du Morois. Leur misère et leur solitude ne seront marquées que par deux rencontres. Celle, tout d'abord, avec l'ermite Ogrin qui souhaite les ramener dans le droit chemin. Celle, ensuite, avec le roi Marc qui les trouve endormis, leurs deux corps séparés par une épée, symbole à ses yeux de chasteté. Iseut retourne alors à la cour et accepte une épreuve destinée à la laver des accusations d'adultère portées contre elle : elle doit jurer n'avoir jamais serré dans ses bras d'autre homme que son époux. Le jour du jugement, Tristan se déguise en lépreux et aide Iseut à traverser un bourbier en la portant sur son dos. Iseut jure qu'elle n'a tenu que Marc et le lépreux dans ses bras. Les

souçons d'adultère sont levés. Tristan se venge ensuite des barons (fin du fragment de Bérout). Iseut vit de nouveau à la cour, avec Marc. Tristan, quant à lui, multiplie les séjours en terre étrangère. Il vient ainsi en aide en petite Bretagne au roi Hoël, le père d'Iseut aux Blanches Mains. Kaherdin, le frère de celle-ci, pousse Tristan à épouser celle qui, par son nom, lui rappelle tant son Iseut. Le mariage est célébré mais Tristan ne le consomme pas. Un jour, il avoue à Kaherdin qu'il a, en Cornouailles, une amie qui surpasse sa femme en beauté. Kaherdin se rend alors avec Tristan en Cornouailles et juge que sa sœur n'est pas aussi belle qu'Iseut. Mais à la suite d'un malentendu, Tristan est chassé par Iseut de Cornouailles. Il y revient épisodiquement déguisé en pèlerin, en jongleur et en fou. Kaherdin, quant à lui, s'éprend de la femme de Bédénis qui le surprend. Bédénis tue alors Kaherdin et blesse grièvement Tristan. Seule Iseut, à la cour de Cornouailles, peut le guérir. Tristan envoie alors auprès d'elle un messenger chargé de lui demander d'accepter de venir le soigner. Si Iseut y consent, le messenger devra hisser une voile blanche au navire. Iseut aux Blanches Mains, qui connaît le signal, déclare à Tristan que le bateau arrive, mais que la voile est noire. Tristan meurt aussitôt. Iseut, venue à son secours, meurt à son tour. Regrettant d'avoir séparé les amants, Marc ordonne de réunir Tristan et Iseut dans une seule et même tombe.

Cette histoire, fondée sur la version fragmentaire de Bérout et sur celle, complète d'Eilhart von Oberg, ne constitue cependant pas la totalité des récits rapportés au mythe de Tristan et Iseut. La tradition orale ou manuscrite est, en effet plus complexe et fait apparaître une diffusion massive de la légende dans différentes aires géographiques. L'histoire de Tristan et Iseut semblerait trouver ses racines dans le monde celte. Sans doute originaire d'Écosse, l'histoire se serait diffusée vers le sud dans d'autres territoires bretons, s'enrichissant de motifs et de variations. Les personnages, tout d'abord, témoignent de ces influences : Tristan est un héros picte (un peuple du nord de l'Écosse) ; Iseut est Irlandaise ; Marc vient de la Cornouailles et du Pays de Galles ; Iseut aux Blanches Mains, de Bretagne. Certains des motifs de l'histoire de Tristan seraient, de même, à rattacher à la tradition celte. Ainsi, *La fuite de Diarmaid et de Grainné* (x^e siècle) présente de fortes similitudes avec des récits français du xii^e siècle. Diarmaid, tout comme Tristan, s'éprend de Grainne, la femme de son oncle, le roi Finn. Un sort (*geis*) unit les amants, tout comme

le philtre. Le couple devra, tel Tristan et Iseut, mener une vie sauvage, loin de la cour. À cette origine celte se superposent des influences antiques dont le *Tristan* témoigne. À l'image des romans biographiques, l'histoire met en scène la vie de Tristan, de la naissance à la mort. Les épreuves du héros font elles aussi signe du côté de l'Antiquité : le Morholt fait référence au Minotaure. L'image de la voile blanche ou noire est empruntée au mythe de Thésée. Enfin, la reconnaissance du héros par son chien apparaît déjà dans l'*Odyssée* avec Ulysse.

C'est au XII^e siècle, nous l'avons vu, que l'histoire de Tristan trouve une forme littéraire française : cinq textes en vers nous sont conservés, relatant tous en partie ou en totalité l'histoire du couple mythique. Deux parmi eux sont considérés, malgré leur conservation sous forme fragmentaire, comme des versions complètes : le *Tristan* de Bérout et le *Tristan* de Thomas. Trois textes, quant à eux complets, ne développent qu'une partie du mythe : le *Lai du Chèvrefeuille* de Marie de France, les deux *Folies Tristan* (manuscrit de Berne et manuscrit d'Oxford). Que penser de cette tradition manuscrite qui présente des versions complètes fragmentaires et des versions fragmentaires complètes ? Le chiasme est révélateur du malaise qu'a pu susciter l'histoire de Tristan et d'Iseut. Si le mythe de Tristan subvertit par sa violence les valeurs courtoises et féodales, le texte en porte la trace dans ses « mutilations ». « Méhaigné », pour reprendre l'expression de Chrétien de Troyes, c'est par ses filiations en version étrangère ou en prose que le mythe trouvera sa fécondité. En effet, des romans étrangers s'emparent eux aussi de la légende pour l'élever au rang de mythe. Parmi les textes allemands, le fameux *Tristan* de von Eilhart von Oberg (vers 1170) et le *Tristan et Isolde* de Gottfried de Strasbourg (vers 1200), inachevé. Pour les textes norrois, le *Tristrams saga* de Frère Robert (1226), qui offre, en vieil islandais, une version complète. Pour les textes anglais, le *Sire Tristrem* (vers 1300), qui est considéré comme pratiquement complet. Grâce à ces textes, l'histoire de Tristan et d'Iseut continue à se diffuser. En France, c'est par le *Tristan en prose*, vaste roman du XIII^e siècle, qui se veut une réécriture du mythe de Tristan en regard avec le *Lancelot en prose*, que le mythe retrouve sa vigueur. Cependant, cette nouvelle version oriente le mythe vers une idéologie cheva-

leresque absente des premiers textes ; c'est sous cette identité qu'il se diffuse pendant tout le Moyen Âge et que la Renaissance le connaît sous forme imprimée. Il faudra ainsi attendre le xix^e siècle pour que les versions en vers de Tristan soient éditées.

Au-delà des variations successives apportées au mythe et des réécritures françaises ou étrangères, l'histoire de Tristan et Iseut repose sur un *continuum* de motifs et de thèmes qui donnent sa force au récit. Dans cette permanence de certaines images fondatrices, celle du philtre apparaît au premier plan. Existant déjà dans le *Diarmaid et Grainné* sous la forme de la *geis*, l'image du philtre est réactivée par Bérout sous les termes de *vin herbé*, *le boire d'amour*, *la poison*, *le lovendrin*. Fabriqué par la reine d'Irlande pour Marc et Iseut, bu par erreur par Tristan et Iseut, le philtre incarne le lien qui attache les amants jusqu'à la mort. Contrairement à la version de Thomas dans laquelle la durée du philtre est indéterminée, celle de Bérout compte à trois ou quatre ans ses effets. Pourtant, à l'issue de ce terme, l'amour entre Tristan et Iseut ne disparaît pas. Le couple évolue alors d'un amour subi vers un amour souhaité et contrôlé. Le philtre, au-delà de l'interrogation qu'il porte sur les degrés de l'amour, pose aussi la question de la responsabilité des amants. Tout-puissant, il dédouane Tristan et Iseut de la faute d'adultère : les amants ne sont pas coupables parce qu'ils n'ont pas voulu cet amour. Pour preuve, la bienveillance de Dieu qui les aide lors des épreuves imposées par la cour.

Cette vision d'un Dieu complice des amants constitue l'un des aspects les plus subversifs de l'histoire. En effet, Tristan et Iseut incarnent, par leur couple, une remise en question de l'ordre social du Moyen Âge. Ils mettent en péril les liens du mariage et ceux du sang. Dans le roman de Bérout, le jugement moral est cependant nuancé. Si la cour (les barons et le nain) est défavorable aux intérêts des amants, le peuple voit dans la jeunesse et la beauté du couple le signe de l'amour. Le rôle de Marc est, quant à lui, plus ambigu dans cette répartition des opposants et des adjuvants. Il est avant tout un monarque qui doit faire respecter l'ordre et la paix. L'amour de Tristan et Iseut intervient, pour lui, comme une menace de désordre, faisant chanceler les valeurs politiques, sociales et morales. Alors que Bérout

marque avec force cette tension, Thomas, par une version plus courtoise, fait disparaître la perspective féodale. Contrairement à la version « courtoise » de Thomas, celle de Bérout a été qualifiée d'« épique ». Écrites toutes deux au XI^e siècle, elles témoignent cependant d'un traitement spécifique qui leur confère la force de textes littéraires différents. Ainsi, la version de Bérout se caractérise par une narration discontinue qui procède par juxtapositions et appels à l'auditoire. Elle se marque encore par une importance accordée à la parole au détriment du récit pur et de la description. Elle accentue de même la dramatisation de la narration. Elle se distingue enfin de la version de Thomas par une forte présence du contexte féodal. En effet, la version de Thomas passe sous silence le conflit oncle-neveu, conflit qui trouve chez Bérout un ancrage féodal. De même, la dimension primitive et sauvage du héros (sauts prodigieux, force extraordinaire, etc.) est évacuée pour se centrer sur des valeurs courtoises.

Dans le *Tristan en prose*, le matériau mythique et poétique est intégré à la matière arthurienne. Le récit diffusé au XII^e siècle par les deux versions longues et les trois versions brèves se voit inclus dans un monde, le monde arthurien, qui a déjà sa cohérence propre et sa propre structure. Si sur le plan stylistique la technique de l'entrelacement permet de maintenir un lien narratif entre ces deux matières, en garantissant cohérence de chaque récit mais aussi passage d'un récit à l'autre, les différences se font néanmoins ressentir dans le traitement, dessinant une nouvelle idéologie. De fait, dans le *Tristan en prose*, la mort de Tristan et Iseut fait l'objet d'un remaniement complet lors de son intégration dans le cycle arthurien. Cette réécriture suscite d'autant plus le questionnement que c'est la mort des amants qui fait en partie le succès du récit. Ainsi, dans les versions en vers, Tristan, blessé à mort par un ennemi, est trompé par Iseut aux Blanches Mains, ce qui mène le couple d'amants à la mort ; la version en prose entrelace les aventures du Graal à celles des amants de Cornouailles, faisant de Marc l'assassin de son neveu : il le frappe par trahison, d'une lance empoisonnée, dans son propre château, un jour où Tristan joue de la harpe pour son amante. Tristan mourant se réfugie dans le château de son ami Dinas et meurt dans une violente étreinte avec la reine qui vient lui dire un dernier adieu

(Tristan serre Iseut dans ses bras jusqu'à lui faire éclater le cœur). À la différence de la version en vers où la mort est solitaire et subie, les amants choisissent de mourir ensemble dans un défi aux lois humaines.

La légende de Tristan et Iseut est certes l'un des thèmes iconographiques profanes privilégiés du Moyen Âge, mais la diffusion de la légende arthurienne en Europe est elle aussi très importante. En Allemagne, dès le XII^e siècle, le poète Hartmann von Aue écrit une version allemande d'*Érec et Énide*, *Erec*, et du *Chevalier au lion*, *Iwein*; en Angleterre, à la fin du XV^e siècle, sir Thomas Malory, avec la *Morte Darthur*, reprend le matériau arthurien et entreprend sa traduction; les récits se diffusent en Italie (*Tavola Ritonda*, *la Morte di Tristano*), en Espagne et au Portugal (*Storia del Sant Grasa*), aux Pays-Bas (Jacob van Maerlant, *Historie van den Grale*) ou en Scandinavie (*Merlinusspa*). Rompant ainsi avec les romans antiques, la littérature romanesque bretonne refuse le cadre collectif et le fil du destin historique auxquels étaient subordonnés héros antiques ou épiques pour y substituer des aventures individuelles placées dans le monde de l'invention fictionnelle et du symbole. À l'origine histoire de la Bretagne, la matière bretonne se fait européenne pour questionner les armes et l'amour. Non pas roman arthurien mais empruntant elle aussi à la matière de Bretagne, l'histoire de Tristan et Iseut est, avec celle du Graal, le plus grand mythe de l'Occident médiéval. Tandis que le Graal renvoie du côté de la recherche mystique, Tristan et Iseut évoquent un autre absolu : celui de l'amour fatal. Poison et passion, le lien qui unit Tristan à Iseut tient de la magie et continue à enchanter le XXI^e siècle par sa force et son altérité, tout comme le Graal porteur du mystère de son nom.

③ L'expérimentation des autres voies romanesques

En rupture avec le mode du merveilleux breton, un autre courant semble se dégager, au XII^e siècle, avec le roman courtois pour exalter, à l'opposé de la féerie et de l'aventure chevale-

resque, une vraisemblance morale et psychologique qui se fait l'écho de préoccupations politiques et historiques. Ces romans, appelés « réalistes » par la critique, atteignent leur plus grande production au milieu du XIII^e siècle avec *l'Escoufle* et le *Guillaume de Dole* de Jean Renart, le *Galeran de Bretagne* de Renaut, le *Roman de la violette* de Gerbert de Montreuil et, plus tardivement dans le dernier tiers du XIII^e siècle, *Joufroi de Poitiers*, *Le Roman du châtelain de Coucy et de la dame du Fayel* et le roman occitan *Flamenca*.

Rompant avec l'espace du château et de la forêt, avec les personnages de fées, de nains, de dames hideuses, ces romans mettent en scène des personnages réels (seigneurs, poètes connus, bourgeois, ménestrels, artisans) dans un espace social connu (milieu aristocratique ou urbain) situé lui-même dans un passé proche (*Guillaume de Dole*). Créant l'illusion réaliste, ces romans distinguent langues et comportements des différentes catégories sociales, décrivent les activités du quotidien et revendiquent la vérité contre la fable des romans bretons (Jean Renart, *l'Escoufle*). Si les éléments du merveilleux ou de l'hybride existent néanmoins (vol de l'anneau et de l'aumônière rouge par le milan dans *l'Escoufle*, révélation par la rose sur la cuisse de Lienor dans le *Guillaume de Dole*), si le lyrisme se mêle au narratif dans une volonté ornementale (*Guillaume de Dole*), traduisant les héritages littéraires du passé, la forme littéraire se veut néanmoins nouvelle, ainsi que le revendique le *Guillaume de Dole*.

Pourtant, la dichotomie entre matière de Bretagne et matière réaliste n'est pas ressentie aussi nettement par les contemporains. Dans le manuscrit Vatican Reg. 1725 du XIII^e siècle, le *Roman de la Rose* de Jean Renart est copié avec *Le Chevalier de la charrette* et *Le Chevalier au lion* de Chrétien de Troyes, ainsi qu'avec *Meraugis* de Raoul de Houdenc. Car ce qui émerge progressivement au XIII^e siècle, c'est moins une opposition des genres qu'un mélange des formes livrées à l'expérimentation poétique (insertions lyriques, par exemple) et à la recherche de thématiques. Le domaine arthurien ne disparaît pas pour autant des textes (pour preuve, le *Chevalier au papegau*, roman en prose du XV^e siècle qui met en scène une aventure de jeunesse du roi Arthur, et le *Méliador* de Jean Froissart, du dernier quart

du xiv^e siècle, qui s'articule autour d'une quête de cinq ans proposée par Arthur à ses chevaliers).

Les romans dits « idylliques » se développent aussi, romans d'aventure et d'amour qui réunissent dans leurs titres et dans leurs pages les noms de deux amants : *Floire et Blanchefleur*, *Cléomadès et Clarmondine* de Philippe Camus (mise en prose de *Cléomadès* d'Adenet le Roi), *Cleriadus et Meliadice*, *Eledus et Serena*, *Pamphile et Galatée*, *Ponthus et Sidoine*, etc. Bien que les dérimages des romans en vers se multiplient à la fin du Moyen Âge, fournissant la matière narrative de nouvelles amplifications et soulignant que le rapport au passé littéraire se fait sous le mode de l'appropriation, c'est davantage le roman historique qui retient l'attention des auteurs, proposant une jonction entre exaltation du passé et réflexion sur les formes nouvelles. La littérature de fiction en prose se nourrit ainsi de l'Histoire, proposant un renouveau de ses formes.

Les *Conquêtes et chroniques de Charlemagne* de David Aubert se font somme romanesque, compilant la matière épique à l'intérieur d'une construction fictionnelle. Les grands mythes littéraires de l'Antiquité sont exaltés (*Roman d'Edipus*, *Roman de Jason et de Médée* de Raoul Lefèvre) ainsi que les souverains censés avoir régné sur Rome et sur Constantinople (*Roman des sept sages de Rome*). Les récits romanesques contant les origines mi-historiques mi-fabuleuses des familles illustres se multiplient, faisant de l'histoire familiale une histoire universelle : *Livre de Baudouin de Flandres* du clerc Gilet, *Histoire d'Olivier de Castille et d'Arthur d'Algrabe*, *Livre du roy Rambeaux de Frise et du roy Bruno de Dampnemarche*, *Roman de Mélusine* de Jean d'Arras. L'immense roman de *Perceforest* (vers 1340) s'écrit lui aussi comme un roman des origines, combinant la matière arthurienne à la figure légendaire d'Alexandre le Grand. Si Alexandre devient dans le *Perceforest* le découvreur de la Bretagne, un de ses compagnons, Perceforest, deviendra roi d'Angleterre, et y introduira la religion chrétienne sur laquelle se fondera le monde arthurien. Dans une perspective politique, le *Perceforest* propose ainsi un modèle de civilisation idéale et fonde, à partir du xiv^e siècle, une origine légendaire de la chevalerie reposant sur la gloire d'Alexandre et la renommée d'Arthur. En vers ou en

prose, relevant de la matière arthurienne ou prétendant donner une assise aux origines légendaires, le roman chevaleresque se tourne vers un passé dont il entend perpétuer la gloire et dont il crée l'illusion de souvenir. Le *Livre du Cœur d'amour épris* de René d'Anjou en est un des plus beaux représentants. Roman allégorique essentiellement en prose, il reprend à la tradition du *Roman de la Rose* le cadre du songe, la quête de la femme aimée, l'allégorie permettant d'extérioriser les mouvements de l'âme et le parcours du chevalier Cœur, escorté de son écuyer Désir. Si, comme chez Guillaume de Lorris, la quête échoue, le cimetière des Amants fidèles attend néanmoins les grands poètes de l'amour : Ovide, Jean de Meun, Pétrarque, Guillaume de Machaut.

Vie célèbre d'un chevalier et d'un amant poussé à la perfection par sa dame, le *Jehan de Saintré* d'Antoine de la Sale retrace la biographie chevaleresque de Jehan de Saintré, reprenant à son compte les modèles anciens du monde arthurien sur le mode contrasté du roman d'apprentissage. Sur 178 chapitres, Antoine de la Sale met en scène le parcours initiatique du jeune page, oscillant entre ascension et déchéance, à travers une construction très structurée du roman. Se figurant sous les traits de Fortune, la dame nommée par son *senhal* Belle Cousine entreprend de faire l'éducation de Jehan, qu'elle initie à l'amour et à la chevalerie. Dans ce roman d'apprentissage situé dans un passé récent (au temps du roi Jean le Bon), la réussite de Jehan, devenu le meilleur chevalier du royaume, comble toutes les attentes, la dame se trouvant, comme dans les romans courtois, à l'origine du progrès humain et chevaleresque de son amant. Mais ici se creuse un abîme entre le schéma traditionnel du roman chevaleresque et l'écriture de *Jehan de Saintré*. En effet, la dame se sert du chevalier comme d'un faire-valoir et le chevalier ne vise plus que la gloire curiale remportée sur les champs d'honneur. L'amour et la chevalerie, dépourvus de transcendance, se voient minés dans la deuxième partie du roman : revenu victorieux de ses tournois, Jehan est trahi par sa maîtresse, qui lui préfère un abbé. Humilié publiquement par Belle Cousine, Jehan doit subir les railleries de l'abbé avant d'être vaincu dans un grotesque combat corps à corps que la dame lui impose ; il ne prendra que le lendemain sa

revanche en perçant la langue de l'abbé et en soumettant au jugement de la cour l'histoire de Belle Cousine. Mise en question de l'idéal du Moyen Âge, ce texte qualifié d'« inclassable » par la critique, déroute par sa fin rédigée sur le modèle du fabliau et propose l'illustration d'une esthétique chère au roman de la fin du Moyen Âge : l'hybride.

Qu'il se profile dans les œuvres ou dans l'ensemble de la production d'un auteur (le *Paradis de la reine Sybille* d'Antoine de la Sale joue de l'illusion référentielle en rappelant le merveilleux ; *Des anciens tournois et faits d'armes*, du même auteur, s'inscrit au contraire dans la codification de rites sociaux dans une projection romanesque qui s'écrit entre imaginaire et réalités historiques), l'hybride est bien ce mode de composition qui permet à la littérature de la fin du Moyen Âge de se représenter comme une analogie du monde. La production littéraire de René d'Anjou est à ce titre significative : trois ouvrages (*Traité de la forme et devis d'un tournoi*, vers 1455-1450 ; *Mortifiement de vaine plaisance*, 1455 ; *Livre du Cœur d'amour épris*, 1457) et quelques rondeaux adressés entre 1450 et 1460 à son cousin et ami le duc Charles d'Orléans, offrent une construction conçue en trilogie (les armes, la religion, le cœur souffrant) et peuvent apparaître comme les étapes de l'itinéraire personnel de René d'Anjou. La nostalgie du passé s'écrit comme le miroir d'un présent tourné vers des valeurs qui ne s'incarnent plus et qui n'ont peut-être eu de réalité que dans l'imaginaire littéraire d'une cour idéale. La satire pointe dans le *Jehan de Saintré* et dans le *Livre du Cœur d'amour épris*, malgré l'exaltation d'un imaginaire chevaleresque.

Considéré comme le dernier roman du Moyen Âge, le *Roman de Jehan de Paris* (1494-1495) raconte lui aussi des aventures chevaleresques : celles de Jehan, roi de France, et sa victoire sur le roi d'Angleterre, dans leur compétition pour la main de la fille du roi d'Espagne. Par le jeu sur le langage (les énigmes), le *Jehan de Paris* rappelle bien les problématiques du Moyen Âge et s'inscrit encore sous le sceau de la réécriture (il emprunte les données de son sujet au roman *Jehan et Blonde* de Philippe de Beaumanoir, vers 1230-1240). Mais on y trouve aussi un écho de l'actualité (écho certainement polémique), car le procédé par lequel Jehan épouse sa fiancée rappelle les circonstances du mariage du roi

Charles VIII avec Anne de Bretagne. Récit du retournement, *Jehan de Paris* met en scène le jeune et brillant Jehan, roi de France, premier fiancé de la fille du roi d'Espagne. Mais le roi d'Espagne a oublié sa promesse et a décidé de donner sa fille au vieux roi d'Angleterre. Jehan décide alors de se rendre en Espagne sous le nom de Jehan de Paris et, chemin faisant, rencontre son rival venu en France se munir d'objets précieux en vue de son mariage. Jehan propose trois énigmes, que le roi et son entourage ne parviennent pas à déchiffrer tout en se moquant de la naïveté de Jehan (on retrouve ici les échos de la figure du *nice*, qu'il prenne les traits de Perceval ou de Jehan de Saintré). Mais Jehan de Paris fera son entrée à Burgos, signant sa victoire sur l'Anglais et faisant de la France « ung triumpphant royaulme ». Faisant entendre les derniers échos de la guerre de Cent ans (l'affrontement amoureux du Français et de l'Anglais peut aussi se lire de façon allégorique), *Jehan de Paris* fait résonner l'Histoire et la fiction et rappelle, par ses trois énigmes, le questionnement médiéval sur le signe et le sens. Il invite aussi à célébrer la victoire de la jeunesse sur la vieillesse, faisant écho aux nouvelles thématiques qui se profilent à l'aube de la Renaissance (la nouvelle, par exemple, n'a de cesse de proclamer sa « fraîcheur »), rompant avec la litanie du déjà-dit qui caractérisait certaines des œuvres des xiv^e-xv^e siècles. L'entrée triomphale à Burgos, inspirée par celle de Charles VIII à Florence, renvoie encore aux mises en scène de la fin du Moyen Âge, qu'elles touchent à la nourriture ou au politique comme art du spectacle. Olivier de la Marche, dans ses *Mémoires*, en fera l'extraordinaire démonstration, donnant à voir les descriptions de banquets et d'entrées royales dans les villes comme le symbole de la force politique et culturelle de la Bourgogne. Car dans une société où le *veoir* (le voir) a pris le pas sur le *voir* (le vrai), c'est bien par une théâtralisation de ses codes et de ses valeurs que la cour exalte son imaginaire reflet (et en particulier la cour de Bourgogne). L'illusion et les jeux d'optique, s'ils se dramatisent dans le roman, se disent encore dans le théâtre dans une esthétique du masque qui ne rencontre que progressivement la plume.

→ IV. L'expérience théâtrale

Parler de théâtre (et non de théâtralisation ou de théâtralité) implique la représentation de personnages, d'espace, d'actions et de gestuelles devant un public. Pourtant il est difficile de parler de théâtre pour le Moyen Âge (et en particulier du théâtre profane), en un autre sens : *théâtre* signifie « lieu où l'on voit » or il n'y a pas de lieu réservé à la représentation au Moyen Âge. Dès lors, ce n'est que par la chronologie fort incertaine de ses manifestations et par l'analyse des textes conservés et des archives – que l'on considère pour certains (à tort ou à raison ?) comme des textes de théâtre – que l'on peut parler de « théâtre ». Ainsi, on définit le « théâtre » du Moyen Âge par ses textes distincts du narratif et de l'épique, en opposant le narratif et l'épique qui présentent une action au dramatique qui représenterait, au sens littéral du mot (« rendre présente »), une action. Art hybride qui met en commun texte et spectacle, le théâtre du Moyen Âge ne nous est accessible que par ses textes qui appartiennent à la littérature et non par le spectacle et ses conditions de représentation (aire de jeu, public, gestes, pantomime, effets de voix, mise en scène, occupation de l'espace scénique, costumes, accessoires, musique, trucages, rideau derrière la scène, encadrement festif).

Partout dans le monde, le théâtre semble avoir des origines religieuses, au sens le plus large du terme, à savoir la combinaison de mythe et de rite. Aussi, le premier théâtre était chanté (et donc versifié), procédant de la liturgie – en ce sens, la messe est déjà un drame : dialogue, rôles (le prêtre joue le rôle du Christ), costumes, accessoires, séparation acteurs/public, le sujet essentiel étant la destinée de l'humanité, de la Genèse à l'Apocalypse. De fait, le théâtre profane apparaîtra comme une alternative offerte au jeu pour s'émanciper de ses thématiques religieuses,

sans pour autant exclure la dimension symbolique de sa représentation.

Pourtant, loin de se réaliser dans le clivage convenu théâtre religieux/théâtre profane cher aux histoires de la littérature, le théâtre du Moyen Âge ignore en partie cette dichotomie moderne. C'est pourquoi, si nous adoptons cette présentation traditionnelle dans un souci de clarté et de continuité, nous nous efforcerons de souligner le caractère transgénérique des œuvres évoquées en les situant dans leur contexte de production et non dans un classement.

❶ La représentation en question

Le premier théâtre médiéval conservé se présente d'abord comme quelques mots ajoutés à la liturgie, pour développer ou expliquer certains passages : ce sont les *tropes musicales**. Mais le premier document qui évoque la question de la représentation, la *Visitatio sepulchri*, date du milieu du x^e siècle et explicite le déroulement dramatique lié à une cérémonie religieuse pour la Semaine Sainte. Le texte en latin expose ainsi une action théâtrale qui prend place autour d'un épisode de la Bible : la visite au tombeau, mais plus largement les événements se déroulant entre le Vendredi saint et le dimanche de Pâques. Il désigne, parmi les acteurs de cette action, des diacres pour jouer les disciples de Jésus, des moines pour figurer des gardes autour du tombeau ; des dialogues chantés accompagnent le déroulement de l'action et un rideau sert à masquer le jeu scène/hors scène. Témoin des pratiques « théâtrales » médiévales, la *Visitatio sepulchri* nous renseigne non seulement sur l'expérience dramatique (conventions de représentation avec des moines qui tiennent le rôle des femmes, croix qui figure Jésus, tombeau symbolisé par l'arrière-scène, etc.) mais aussi sur la diffusion du modèle : plus de 400 textes de ce jeu ont été conservés, preuve de sa diffusion dans les églises et les monastères et témoignage encore de son succès (réécritures et amplifications jusqu'au xvi^e siècle).

Pourtant, l'origine liturgique du théâtre est contestée par certains historiens qui ne reconnaissent pas dans le caractère litur-

gique des textes les plus anciens une primauté sur les pièces profanes qui se seraient perdues (peut-être dans la tradition des mimes, histrions et *joculatores* latins, ancêtres des jongleurs). En effet, au début du Moyen Âge, seule l'Église avait le souci d'archiver les écrits, assurant ainsi une continuité entre le théâtre latin et les pièces médiévales de langue vulgaire. Ainsi faudrait-il peut-être entendre « théâtre religieux » dans une origine liturgique ou rituelle de la « fonction représentatrice » du théâtre (sens anthropologique), dépassant la seule liturgie chrétienne pour atteindre jusqu'aux rites saisonniers, magiques et préchrétiens et à la culture festive, folklorique et carnavalesque – le charivari pourrait s'inscrire dans ces origines comme un rituel formalisé, théâtralisé et politisé.

Ce théâtre, pensé comme un rassemblement de la communauté, serait selon certaines tentatives de reconstitution, un théâtre « en rond » (Rey-Flaud, 1973), espace magique reconstitué autour d'une parole faite chair et action, favorisé ensuite par le développement des villes et des confréries urbaines (ainsi d'Arras avec les pièces de Jean Bodel et Adam de la Halle). Cette communauté serait ainsi le garant d'un ensemble de règles non écrites mais relevant de l'usage, conventions théâtrales témoignant de la connaissance des pratiques de l'ellipse temporelle et spatiale, du travestissement et du masque, de l'espace scénique, etc. (la pièce de théâtre est ainsi initialement désignée en latin par le terme *ordo*). Promu par les jongleurs (Rutebeuf), le passage de la récitation à l'action semble se faire sur la scène profane urbaine, encouragé par les clercs vagants, se confondant parfois avec eux (Hilaire, disciple d'Abélard, et auteur du *Jeu de Daniel*, de la *Résurrection de Lazare* et du *Jeu de la statue de saint Nicolas*). De fait, c'est vers les XII^e-XIII^e siècles que le théâtre religieux se développe (*Pèlerins d'Emmaüs*, *Résurrection de Lazare*, *Joseph vendu par ses frères*, *Office de l'Étoile*, *Procession des Prophètes*, *Daniel dans la fosse aux lions*, etc.) dans une recherche de la versification et de la variation mélodique. Les vers français commencent ainsi à se mêler aux vers latins (*Vierges folles* et *Vierges sages*) et les mélodies se détachent des chants grégoriens. Les « comédies latines » à sujet profane (comme le *Lidia* qui servira de modèle à l'une des nouvelles du *Decameron*

de Boccace, des *Canterbury Tales* de Chaucer et des *Cent Nouvelles nouvelles*) voient le jour, même si le débat sur leur représentation reste présent. Auteurs et inspirations se mêlent autour de l'espace scénique dans l'atemporalité du jeu qui s'écrit pourtant initialement dans la temporalité eschatologique et liturgique. De l'église au parvis jusqu'à la place du marché, l'espace de représentation se déplace dans les textes conservés avec, aux XII^e-XIII^e siècles, l'élaboration expérimentale de nouvelles formes – en particulier ce que l'on qualifie de théâtre urbain.

Mais c'est aux XIV^e-XV^e siècles que fleurit une réelle diversité du théâtre, permettant de dépasser la division traditionnelle établie entre théâtre profane et théâtre religieux. Représentées à la cour (*Le Jeu de la résurrection*, *Trubert et Antrognart* d'Eustache Deschamps), dans l'espace urbain (*Miracle de saint Martial* dans le cimetière de Limoges), dans les confréries (*Miracles de Notre Dame* à la confrérie des Orfèvres de Paris), dans les milieux universitaires (*Moralité du cœur et des cinq sens* de Gerson présentée au Collège de Navarre), les actions (et en particulier pieuses) se multiplient dans l'espace social. Le **mystère***, particulièrement, occupe l'espace urbain par sa durée et par ses dimensions. L'espace de jeu, circonscrit par des murailles, des maisons ou des toiles tendues autour d'une scène, dramatise l'espace ; la présence du paradis surélevé et de l'enfer représenté par sa gueule béante peut caractériser la dichotomie spatiale tout comme un système d'écriteaux peut indiquer les divers lieux. Dans cette disposition spatiale, des loges peuvent abriter des musiciens, alors que des corps spécialisés voient le jour : le *fatiste* est littéralement celui qui « fait » le texte et qui dirige les acteurs, le « maître des secrets » est chargé d'aménager les effets spéciaux (gueule de l'enfer, descente de chérubins, etc.) pendant que le meneur de jeu peut officier comme régisseur des entrées et des sorties des acteurs. Les mystères se définissent alors comme les grandes superproductions du XV^e siècle, nécessitant de grands échafaudages avec décors simultanés à plusieurs *mansions* (espaces), leur représentation pouvant durer plusieurs journées ou plusieurs semaines. En se présentant comme l'extension des Jeux de la Passion, les mystères mettent en scène essentiellement l'humanité rachetée par l'incarnation et la résurrection du fils de Dieu.

Nécessitant des moyens de représentation lourds, les mystères voient naître les débuts des compagnies (semi-)professionnelle comme les *Confrères de la Passion*. Les formes se diversifient aussi, accompagnant le processus d'extension spatiale par l'extension générique.

À la fin du xiv^e siècle, la farce, la moralité et le mystère mêlent ruptures de tons entre les scènes et registres du tragique et du pathétique, du réalisme et du comique. Fête des fous, carnaval ou fêtes urbaines participent de cette inscription de l'action théâtrale dans l'espace social. Étudiants, **basochiens***, jongleurs et troupes professionnelles sont le moteur de cette extension de la voix et du corps comme art du spectacle, l'action prenant vie et lieu dans les tavernes, les jeux de paume, les foires et les marchés. Anonymes pour beaucoup, ces jeux sont avant tout l'émanation du fait social, s'inscrivant dès leurs débuts dans une temporalité codifiée. En effet, le calendrier théâtral, inspiré du calendrier liturgique, régleme les représentations dans le temps. Il faudra ainsi attendre le xvi^e siècle pour que le jeu, dégagé de ses contraintes temporelles, ne propose sa rupture humaniste et que n'émerge après 1550 une nouvelle esthétique de la comédie avec Jodelle, Belleau, Grévin et La Taille, et que Théodore de Bèze ne fasse représenter en 1550 la première tragédie, *l'Abraham sacrificiant*. Du masque à la plume, le théâtre français trouve dans le laboratoire des formes médiévales nombre de figures appelées à nourrir ses représentations. Du religieux au profane, du texte au contre-texte, du geste à la parole, le théâtre du Moyen Âge se dit avant tout comme l'art de rendre présent.

② Le théâtre religieux

Premier des théâtres conservés au Moyen Âge, le théâtre religieux s'appuie sur la reprise de thèmes organisés autour d'un axe « Chute-Rédemption ». La Chute s'écrit donc sous le signe d'Adam et d'Ève chassés du Jardin d'Éden pour se retrouver sur terre, où ils travaillent et enfantent dans la douleur. Leur péché se confirme chez leurs enfants, Caïn et Abel, les frères ennemis, puisque Caïn commet le premier fratricide, ce qui rappelle les

mythes de fondation antique. Cette première étape situe donc les pièces liturgiques dans le domaine de l'Ancien Testament, du Père, de la Loi, appelant à la rédemption pour que les hommes soient « sauvés ». Pour ce faire, Dieu leur montre le chemin du retour en prenant, par son fils, la forme humaine : il s'incarne en Jésus, c'est-à-dire pour le théâtre religieux en Noël (Noël signifiant « naissance » et appelant au renouveau de la rédemption par la révélation). Dieu, qui s'est fait homme, souffre ainsi avec les hommes, se fait crucifier, mais ressuscite : Pâques a alors valeur de promesse puisque les hommes retourneront dans la maison du Père, le ciel, le paradis éternel. Cette deuxième étape qui se situe dans le domaine du Nouveau Testament (surtout Évangiles et Apocalypse) met ainsi en place les figures du Fils, de la Grâce et de l'amour-charité. Dans cet axe de représentation, le Christ est le « nouvel Adam » et la Vierge Marie (mère de Dieu, Notre Dame) est opposée à Ève (d'où le palindrome AVE-EVA), Jésus incarnant la rencontre entre l'axe vertical de la transcendance et l'axe horizontal de la filiation humaine (il est donc la croix).

Ce théâtre religieux, inscrit dans une temporalité eschatologique, se caractérise encore par son adéquation au calendrier liturgique, développant ainsi des épisodes de la Bible clairement liés avec la temporalité des hommes assistant à la représentation chantée, en latin, et initialement jouée dans l'église. Ainsi du premier drame pascal, le *Visitatio sepulchri* (appelé aussi le *Quem queritis*) donnant naissance à de nombreux autres témoins du genre ; des drames de Noël (*Ordo Stellae*) ; de la Saint-Nicolas donnant lieu à quatre jeux (voir le célèbre manuscrit de Fleury). Certaines figures reviennent d'une pièce à l'autre, annonçant l'arrivée du Christ : Daniel, le prophète, jeté par Nabuchodonosor dans la fosse aux lions (*Jeu de Daniel*) ; le défilé de prophètes de l'Ancien Testament préfigurant l'incarnation et la résurrection du Christ-Sauveur (*Ordo Prophetarum*).

Ce théâtre liturgique se signale par l'idéalisation, l'abstraction, l'universalité, parce qu'il s'inscrit dans une représentation liée au rituel, refusant de prendre en compte l'analyse des motivations des personnages qui ne figurent que comme exemples ou modèles nécessaires pour illustrer le vrai drame : la naissance et la mort du Christ. Selon la thèse liturgique, c'est par l'ajout

progressif d'éléments profanes que le théâtre va quitter progressivement l'église, s'ouvrant sur le drame semi-liturgique

Théâtre bilingue (latin/français), à moitié chanté et à moitié déclamé, le drame semi-liturgique sortirait ainsi de l'église pour être symboliquement joué sur le parvis. Ainsi du *Sponsus* ou « drame de l'époux » qui consiste en une adaptation scénique de la parabole évangélique des cinq vierges sages et des cinq vierges folles, d'après Matthieu 25. À une noce (symbole du paradis) sont invitées dix vierges : cinq folles s'endorment et laissent brûler l'huile symbolisant les pécheurs auxquels la noce sera refusée. Si le texte est rédigé en latin, les vierges folles se plaignent, dans un refrain en langue vulgaire, mêlant langue d'oc et langue d'oïl. La rupture est consommée : il ne s'agit plus, comme dans le passé, de la dramatisation du texte évangélique mais de l'invention d'un texte dramatique autonome. Pièce du XI^e siècle, le *Sponsus* était probablement encore joué dans l'église (ou au monastère de Saint-Martial de Limoges), à la différence de l'*Ordo representationis Ade* ou « Jeu d'Adam », qui date du XII^e siècle et qui était certainement joué sur le parvis, la façade servant de décor et l'église de coulisses. Bilingue, le texte des acteurs s'écrit dans l'*Ordo representationis Ade* en français (anglo-normand), alors que les didascalies et les chants liturgiques sont en latin et que les démons interviennent à grand bruit de casseroles et de chaudrons pour entraîner les pécheurs en enfer. Trois parties dramatiques sont reconnaissables dans ce drame qui s'ouvre sur la récitation psalmodiée en latin de la création du monde selon la Genèse : Adam et Ève sont au paradis terrestre où le Diable/serpent séduit Ève, qui mange la pomme et la donne à manger à Adam. Ils sont expulsés du jardin d'Éden. Le second grand moment de la représentation repose sur Caïn et Abel et sur le premier fratricide. S'ensuit un défilé de prophètes annonçant la venue du Christ (d'où le titre *Ordo prophetarum*) ; après leurs prophéties, ils sont jetés en enfer : quoique bons et justes, ils doivent attendre l'incarnation du Christ pour aller au ciel. La critique voit dans cette pièce une rédaction inachevée, une quatrième partie devant certainement mettre en scène la vie du Christ (de Noël à Pâques) ou peut-être sa descente aux limbes.

En ce qui concerne la représentation, le système de décor simultané prime dans une répartition des espaces : la scène est ainsi divisée en « mansions » ou « lieux » selon quatre pôles. Y sont localisés la *Figura*, personnage divin, placé dans un lieu sur-élevé (sur le parvis ou à l'intérieur de l'église) ; le paradis terrestre sur une estrade, protégé par des rideaux de soie ne laissant apercevoir que les épaules d'Adam et d'Ève ; la terre qui correspondrait à la *platea*, espace de jeu neutre ; l'enfer, symbolisé par des portes fermées, ouvrant sur un espace en contre-bas d'où s'échappent des fumées et un incroyable vacarme. Les acteurs caractérisés par des costumes et des couleurs spécifiques se déplacent ainsi de « mansions » en « mansions », faisant un lien explicite entre les différents espaces selon les indications fournies par les didascalies. Les paroles ne dédoublent pas l'action : Adam et Ève se contentent initialement de gestes (travail de la terre, manifestation de la douleur en se frappant la poitrine et les cuisses) avant que ne s'élèvent leurs lamentations ; le Diable s'adresse à Ève sur le mode de la poésie courtoise ; les dialogues sont présents dans un jeu qui n'est plus seulement lyrique. Ainsi, l'église puis son parvis accueillent l'espace de la représentation dans une scénarisation de plus en plus poussée dont témoignent les didascalies de l'*Ordo representationis Ade*. Mais il peut encore se déplacer vers la place du marché, espace communautaire non plus religieux mais économique et profane.

Déclamé en français, le jeu s'y donne en conservant ses liens avec les textes sacrés, pré-textes devenant progressivement pré-textes à la représentation d'éléments profanes. Ainsi, la première pièce de théâtre non rituelle et urbaine, entièrement en français, est le *Jeu de saint Nicolas* de Jean Bodel, écrite à Arras autour des années 1200.

Une dizaine d'années plus tard, *Courtois d'Arras*, autre pièce arrageoise mais anonyme, présente la même structure sur 664 vers : la pièce se déroule dans une taverne, uniquement encadrée à son début et à sa fin par des thèmes religieux. *Courtois d'Arras* reprend, en effet, l'histoire du fils prodigue (Luc 15, 11-32) en jouant sur les effets de paraboles religieuses et de sermon mais en déplaçant le centre de l'intrigue sur les scènes de débauche. Ayant dilapidé sa part d'héritage, le fils prodigue revient ainsi

dans la maison de son père où il est accueilli par ce dernier avec amour (fin de la parabole). Si la maison du père faisait signe, dans le sermon, vers une allégorie du paradis, le récit des prostituées dévalisant Courtois déplace la problématique de la rémission des péchés vers l'univers du fabliau, soulignant les liens narratifs que cette pièce brève (petit drame ou monologue mimé ?) entretient avec d'autres genres : un lai sera en effet composé autour de ce même récit. Vers 1260, le poète et jongleur Rutebeuf écrit *Le Miracle de Théophile* qui s'inspire d'un récit de Gautier de Coinci.

ENCADRÉ N° 13

Le Jeu de saint Nicolas de Jean Bodel

Dans un prologue, un *prêcheur* raconte l'histoire à venir : suite à une bataille entre les troupes des émirs païens et les chevaliers chrétiens, tous les chrétiens sont tués, à l'exception d'un pauvre homme qui, à l'écart, priaient devant une statue de saint Nicolas. Fait prisonnier, l'homme est présenté au roi d'Afrique à qui il explique que saint Nicolas peut faire des miracles, ce que le roi va éprouver en informant par la voix d'un crieur public qu'il place son trésor royal à découvert sur la place du marché, avec pour seule protection la statue de saint Nicolas. La nuit venue, trois voleurs s'emparent du trésor et le roi sarrasin veut faire tuer le chrétien, qui demande un jour de répit. Saint Nicolas intercède alors en sa faveur en apparaissant aux truands et en les obligeant à restituer le trésor. L'événement est considéré par le roi d'Afrique comme un miracle : il renie son culte à Tervagant et se convertit, avec ses émirs, au christianisme. À sujet religieux, la pièce fait cependant signe vers l'expression d'une religion des laïcs caractéristique du XIII^e siècle : à ses commencements le *Jeu de saint Nicolas* présente des influences épiques (tonalité épique en alexandrins, préparation pieuse au combat, récit de l'affrontement avec cadavres) et une grande partie de la pièce se déroule à la taverne d'Arras, où les trois voleurs boivent et jouent aux dés – l'aubergiste se faisant receleur du trésor et saint Nicolas s'adressant aux voleurs en jurant (*fiils a putain*) –, et les voleurs parlent un langage picard farci de jargon, d'où les difficultés de compréhension de la pièce (comme plus tard pour les ballades en jargon de Villon).

ENCADRE N° 14

Le Miracle de Théophile de Rutebeuf

Dans un monologue d'ouverture, Théophile, vicaire démis de ses fonctions par son évêque, s'adresse à Dieu dans un geste de révolte pour lui dire son dépit et en le défiant de façon sacrilège. Il signe alors, avec l'aide de Salatin, un pacte avec le Diable à qui il donne son âme en échange de sept ans de richesse. Le retour en grâce ne se fait pas attendre et Théophile assure son nouveau pouvoir de façon arrogante. Mais il garde toujours sa dévotion pour la sainte Vierge à qui il s'adresse dans un monologue désespéré et repentant au terme des sept ans, immobile, à genoux devant sa chapelle. La Vierge, dans sa mansuétude, affronte Satan à qui elle arrache la lettre de Théophile, lequel se rend auprès de l'évêque pour lui remettre la lettre. Dans un effet d'illusion théâtrale, les spectateurs se confondent avec la foule pieuse devant laquelle l'évêque lit la lettre rendue par le Diable, et sont invités à chanter le *Te Deum* final. Aux actions théâtrales (révolte contre Dieu, rencontre avec le Diable, comportement de Théophile après le pacte), succèdent ainsi l'ellipse des sept ans et l'évolution de Théophile rendue par le monologue hétérométrique mimant les étapes de la conversion (peur, remords, désespoir, tentation du suicide, repentir, espoir du salut). Ce Faust avant la lettre reste, dans la version de Rutebeuf, très proche de l'intertexte religieux, rejetant par l'ellipse des sept ans la mise en scène de la volupté et du luxe (au contraire de *Courtois d'Arras*) pour se concentrer sur le long développement lyrique de la prière de Théophile à Notre Dame.

Seul miracle du XIII^e siècle conservé (le *Jeu de saint Nicolas* se définit lui-même au v. 110 comme un « miracle » alors que la critique l'a caractérisé comme « jeu »), *Le Miracle de Théophile* donnera naissance à une forme dramatique qui se développera essentiellement aux XIV^e-XV^e siècles (on compte ne dénombre pas moins de quarante *Miracles de Notre Dame*). Support d'une action dramatique qui se développe autour d'effets, les *Miracles de Notre Dame* offrent le spectacle pieux mais saisissant de l'exposition des crimes du pécheur et de l'intervention de Marie en *deus ex machina*.

Les **passions***, forme florissant entre 1450 et 1560 essentiellement, se donnent à lire dans un fragment appelé la *Passion de Leyde* (XIII^e siècle) et dans le plus ancien texte qui nous soit conservé, *La Passion dite du Palatinus* (les difficultés de datation

sont réelles pour ce texte et on avance généralement le début du ^{xiv}^e siècle). Constituant une succession de tableaux, *La Passion du Palatinus* représente sur moins de 2000 vers la Passion du Christ selon les textes des Évangiles. Si la forme littéraire se développe (*Passions de Semur, d'Autun, Passion des Jongleurs*), le jeu scénique se centre autour de la Cène, de l'arrestation, de la crucifixion et de la résurrection du Christ, faisant de ce point-charnière dans l'histoire théologique du Salut, l'objet de la représentation.

Le lien entre la passion et le **mystère***, autre grande production théâtrale de la fin du Moyen Âge, se noue autour de la même volonté de faire triompher le divin sur la scène théâtrale (y compris dans des tonalités comiques), mêlant ainsi temps réel et temps biblique. Trois textes essentiels marquent le développement du mystère même si leur titre porte la marque de la *Passion* : la *Passion d'Arras* de Mercadé (vers 1430), la *Passion d'Arnoul Gréban* (vers 1450) et la *Passion* de Jean Michel (1486). La *Passion d'Arras* de Mercadé se présente sous la forme d'un texte de 25 000 vers qui s'ouvre sur un « Procès de Paradis » (mettant en présence, parmi les Vertus, Justice et Miséricorde qui, sur le mode de la *disputatio*, s'opposent sur le sort de l'homme) et qui se clôt sur la réconciliation de Justice et Miséricorde après le sacrifice du Christ. Cet encadrement allégorique insère une division de l'action en quatre journées : la première journée repose sur la naissance et la jeunesse du Christ ; la deuxième journée sur sa vie publique jusqu'à son arrestation ; la troisième journée sur la Passion ; la quatrième journée sur la Résurrection et l'Ascension. Empruntant le schéma de division en quatre journées, Arnoul Gréban présente à Abbeville d'abord puis à Paris une *Passion* de 35 000 vers, s'inscrivant certes dans le modèle de la passion christique, mais ouvrant sur un mélange tonal (intermèdes diaboliques, lyrisme de la déploration de Marie, musiques et chants). La *Passion* de Jean Michel, composée de 75 000 vers et jouée à Angers en 1486, reprend la deuxième et troisième journée de Gréban sur 30 000 vers, mais diverge du projet théologique thomiste de Gréban et puise à la matière des Évangiles apocryphes, mêlant représentations bibliques et imaginaire antique (le personnage de Judas duplique Œdipe) et courtois

(Lazare est un chevalier et Madeleine une châtelaine). Sommes versifiées de la Bible, retravaillées aux couleurs théologiques ou imaginaires de chaque auteur, les mystères héritent des représentations de la Passion leur sujet mais le débordent, tant par les analogies et les intertextes que par la représentation. Le *Mystère de la Passion Nostre Seigneur*, conservé dans le manuscrit Paris, Sainte Geneviève 1131, et daté du milieu du xiv^e siècle, est ainsi la première Passion longue jouée au Moyen Âge, marquant une étape médiane dans le développement des grands mystères du xv^e siècle. Prenant sa source dans les Évangiles et dans l'*Évangile de Nicodème* (descente du Christ aux Enfers après la Résurrection, v. 3913-4112), sa mise en scène a certainement été associée à une confrérie dédiée au culte de sainte Geneviève, dont le centre se trouvait à l'église de Saint-Étienne-du-Mont. Elle s'inscrit ainsi dans la tradition des mystères hagiographiques écrits pour une ville en l'honneur de son saint (*Mystère de saint Martin* d'Andrieu de la Vigne, mystère en trois journées, contenant une farce et une moralité, et écrit en 1496 pour la ville de Seurre) et qui se développent encore autour des grands moments de la Bible (*Mystère du Vieil Testament*, *Mystère des Actes des Apôtres*, *Mystère de l'Assomption de la Vierge*, *Mystère de l'Apocalypse*).

Pourtant, malgré le succès, les critiques abondent pour condamner les mystères en arguant de scènes de débauche après certaines représentations, incarnation de la divinité sous forme humaine, coupure de l'espace social par le temps de la représentation, contexte des guerres de religion où de telles manifestations ouvraient sur des troubles urbains... D'où leur interdiction au xvi^e siècle (notamment en 1548), marquant symboliquement le passage du théâtre médiéval au théâtre humaniste.

D'autres genres, à mi-chemin entre le théâtre moral et le théâtre comique, émergent encore dans une distinction religieux/profane de plus en plus difficile à tenir pour le xv^e siècle. Les **moralités*** se définissent ainsi comme un théâtre allégorique donnant des leçons plaisantes par des personnages conçus comme personnifications. Parmi les plus connues, la *Condamnation de Banquet* de Nicolas de La Chesnaye (vers 1502) a pour objet la dénonciation de la gourmandise et l'exaltation de la

sobriété autour de sept personnages (dame Bonne Compagnie, la grosse Gourmandise, Friandise et Accoutumance, messieurs Passetemps, Je-Bois-à-Vous et Je-Plaige-d'Autant) qui vont manger trois fois (d'abord chez Disner, puis chez Souper, enfin chez Banquet). Si chez Disner le repas se passe bien, dix Maladies sous la forme de femmes hideuses arrivent chez Souper et attaquent les compagnons qui s'enfuient, trouvant, pour quatre d'entre eux, la mort chez Banquet. Le procès qui occupe la deuxième partie de la pièce met en scène les trois rescapés allant se plaindre devant le juge Dame Expérience qui, assistée d'Hippocrate, Galien, Avicenne et Averroès, condamne Banquet à être pendu par le bourreau Diète. Si la mesure (un repas, voire deux, par jour sont suffisants) est exaltée comme exigence morale à travers cette pièce médicale et juridique, le comique et l'allégorie se mêlent à l'action dans une indistinction générique, conduisant même certaines pièces à la dénomination, problématique pour le regard d'aujourd'hui, de « farce morale ». Car la plupart des moralités ont une dimension spirituelle polémique. Parmi les plus élaborées, *Bien avisé et mal avisé* ainsi que *L'Homme juste et l'Homme mondain* sont des dramatisations du cheminement du chrétien entre vices et vertus développé par Guillaume de Digulleville dans son *Pèlerinage de vie humaine* – preuve, s'il en est de l'intertextualité médiévale.

③ Le théâtre profane

Insensible à la distinction aristotélicienne faite entre tragédie et comédie, le Moyen Âge ne discrimine pas non plus complètement le théâtre profane du théâtre religieux. Le plus souvent comique (même si le théâtre religieux n'exclut pas lui non plus les effets comiques), le théâtre profane se caractérise par son mélange des genres et se donne à voir, pour ses manifestations initiales, dans le *Jeu de la Feuillée* (1276) et dans le *Jeu de Robin et Marion* (vers 1274 (?)-1282), toutes deux d'Adam de la Halle. Elles seraient les deux premières pièces de théâtre profane françaises conservées – mais l'identité de la production de Jean Bodel soulève aussi des questions quant à ces distinctions. Elles donnent

respectivement à voir la mise en scène d'un *congé* et d'une *pastourelle* – pastourelle dont la seconde partie consiste en une « bergerie » (chants et danses des bergers, contents d'avoir chassé le chevalier) dont la musique nous est conservée. Adaptant pour la scène les formes lyriques du *congé* et de la *pastourelle*, Adam de la Halle emprunte aux genres antérieurs des formes qu'il insère dans ce nouveau théâtre profane : portrait de laid et portrait de beauté, personnage de Fortune, féerie des romans arthuriens, taverne des fabliaux, reliques des récits hagiographiques, satire politique et sociale pour le *Jeu de la Feuillée* ; couplets et refrains de chansons connues qui farcissent le *Jeu de Robin et Marion*. L'organisation du *Jeu de Robin et Marion* se définit autour de deux temps forts (*pastourelle/bergerie*) entrelardés de chants et de danses.

La structure du *Jeu de la Feuillée* (titre qui apparaît à la fin du texte et ayant été retenu par la critique pour éviter la confusion avec le *Jeu d'Adam* qui ouvre la pièce, homonyme du drame du ^{xii}e siècle) est plus complexe. Le personnage central de la pièce est l'auteur lui-même, Adam de la Halle, protagoniste et acteur d'une action qui le représente comme voulant quitter Arras, sa ville d'origine, pour se rendre à Paris, où il veut reprendre ses études inachevées. L'effet référentiel est ici souligné non seulement par les personnages (père, femme, amis) qui entourent le poète, par les effets de réel auxquels se prête le jeu (vie arrageoise, référence aux personnalités de son temps, mention des lieux) mais aussi par l'intertextualité que noue le *Jeu de la Feuillée* avec les autres œuvres d'Adam de la Halle (il écrit six ans après un *Congé* lyrique sur le même sujet). Pourtant, la référence joue de la similitude mais aussi de l'illusion. En effet, le *Jeu de la Feuillée* (qui fait penser au très postérieur *Fin de partie* de Beckett) met en scène un *congé* raté : Adam de la Halle ne parvient pas à partir et à la fin de la pièce il est toujours là. Cette perspective de faux-semblant est encore éclairée par le titre de la pièce : *feuillée* (en ancien picard *fuellie*) peut ainsi avoir deux sens. *Feuillée* fait référence à la loge de feuillage qui abrite la châsse de la Vierge, la table des fées et les reines de mai des coutumes folkloriques, mais c'est aussi, en picard, l'homonyme du terme « folie » –

lecture qu'accrédite la présence du *dervé* (le fou) sur la scène et les reliques de saint Acaire, censées guérir de la folie.

ENCADRE N° 15

Le Jeu de la Feuillée d'Adam de la Halle

Comme le *Jeu de saint Nicolas*, l'action se déroule sur une seule et même unité de temps (un jour, une nuit, une aurore), faisant alterner diverses parties reposant sur la mise en scène de personnages familiers : Maroie, la femme d'Adam de la Halle, qu'il dépeint dans un portrait contrasté (portrait de laideur et portrait de beauté que l'on retrouvera chez Villon avec la Belle Heaulmière dans son *Testament*, v. 453-560), pour laquelle il a interrompu ses études et à cause de laquelle il reste prisonnier d'Arras ; Henri, son père, petit fonctionnaire avare et obèse, qui refuse de lui donner de l'argent et contre lequel il se révolte ; le médecin, représenté sous les traits traditionnels du charlatan ; Dame Douce, prostituée ou vieille sorcière, évoquée par son nom courtois sous le mode de l'antiphrase ironique ; le moine qui fait commerce de ses reliques ; le *dervé*, le fou, qui n'est guéri ni par le médecin, ni par les reliques. Cette structure d'entrée en scène des personnages (réelle ou représentée par la parole) suit la structure processionnelle d'une sorte de revue du monde. Mais, dans le même temps, elle fait écho aux interrogations et aux polémiques de l'époque, comme c'est le cas dans le débat sur les clercs bigames (v. 426-519). Elle fait signe, dans un amalgame générique, aux motifs narratifs de la féerie, installant le merveilleux dans l'action dramatique et faisant un lien direct avec le calendrier (le temps des fées, le temps de la Vierge, le temps du jeu sont les mêmes dans le calendrier). Trois fées, Morgue, Arsile et Maglore, viennent manger sous la feuillée abritant une statue de la Vierge Marie (mélange de deux « mythologies » païenne et chrétienne) ; en préparant la table, Adam a oublié de mettre un couteau pour Maglore : celle-ci s'en offusque et prononce un mauvais vœu (on retrouve ici la structure du conte *La Belle au bois dormant*). Mais ce merveilleux qui s'installe dans le quotidien arrageois (v. 520-875), est mis sous le signe de l'ambiguïté : les vœux des deux autres fées ont pour effet de retenir Adam à Arras, les fées rejoignent Dame Douce et l'allégorie de la roue de la Fortune devient une littérale roue avec des mannequins accrochés. La taverne enfin s'écrit comme le lieu de folie, faisant retour sur l'un des titres du jeu : la *feuillée* est partout. Pièce de l'échec, théâtre de l'absurde, interrogation métaphysique sur l'existence, le mariage, l'autorité, le père, les pratiques religieuses, la société mauvaise, la révolte, l'unité de l'homme derrière ses masques : les critiques ont été nombreux à souligner la modernité de cette première pièce profane, cherchant à élucider derrière ce théâtre d'ombres les fantasmes et les

incertitudes d'une société en crise (Dufournet, 1974). Mais ce qui caractérise encore le *Jeu de la Feuillée*, c'est la mise en scène de l'auteur lui-même, fils, époux, ami, intellectuel et poète, dans un « je » autobiographique (qui se distingue du « je » lyrique de la poésie courtoise du XII^e siècle) et dans un « je » symbolique et dépersonnalisé, fondant par ces jeux sur le « je », le jeu théâtral.

Le *Jeu de la Feuillée* opère la fusion entre acteur et spectateur (le *Nécrologe* d'Arras mentionne comme réels les personnages cités par Adam de la Halle), certains critiques ayant même émis l'hypothèse de la participation des habitants d'Arras dans leur propre rôle. Pièce d'actualité mais aussi pièce de circonstance (la pièce a sans doute été représentée au mois de juin entre Pentecôte et La Trinité, mois de l'exposition annuelle de la châsse de Notre-Dame ; voir v. 1 077), le *Jeu de la Feuillée* est ainsi une pièce unique, sans modèles ni imitateurs connus.

D'autres pièces de théâtre profanes vont cependant voir le jour au XIII^e siècle. C'est le cas du monologue dramatique *Le Dit de l'herberie* de Rutebeuf vers 1270, mettant en scène le personnage d'un herboriste, charlatan et bonimenteur qui vante son savoir, son expérience, ses voyages et ses herbes comme efficaces entre toutes, jouant des effets de grivoiserie et de comique verbal ; c'est encore le cas du *Jeu de Pierre de la Broce* (1278) où Fortune apparaît dans un questionnement politique sur le monde.

À côté de ces actions théâtrales qui se définissent comme *jeu* et *dit*, la *farce** fait son apparition nommément comme forme littéraire dans *La Farce du garçon et de l'aveugle* (vers 1270-1280). Pièce de 265 vers, elle relate les aventures d'un aveugle conduit par un garçon qui devra quêter pendant que lui-même chantera, l'un cherchant à tromper l'autre à l'aide de mauvais tours. Texte inclassable, au « statut bancal » pour Armand Strubel (2003), ce couple générique a eu non seulement des influences dans la naissance d'une forme littéraire qui se développe essentiellement aux XIV^e-XV^e siècles, mais aussi pour la littérature européenne – dont le *Lazarillo de Tormes*, du milieu du XVI^e, qui fondera le modèle des romans picaresques espagnols. D'origine culinaire, le terme « farce » invite ainsi à considérer le mélange

des genres autour du schéma classique du fabliau et de la nouvelle (le triangle amoureux et l'arroseur arrosé) et de personnages hérités de la comédie latine (la femme infidèle, le mari cocu, le prêtre amoral, le serviteur prêt à tout, le mauvais médecin, l'avocat trompeur, le soldat fanfaron).

La plus célèbre de ses représentantes est la *Farce de maître Pathelin* (vers 1460), farce à cinq personnages peut-être basochienne, mettant en scène Pathelin, un avocat filou qui va acheter du tissu pour sa femme Guillemette, promettant au drapier Guillaume Joceaume de le payer le soir même, feignant ensuite la maladie et la folie pour annuler sa dette ; plus tard, Pathelin reçoit un client, Thibault Aignelet, berger au service du drapier, accusé d'avoir volé des moutons. Les deux affaires tendent à se confondre au tribunal quand le drapier reconnaît Pathelin, l'arroseur devenant l'arrosé, dans une mécanique qui présage le devenir de plus d'un siècle de théâtre comique. Ruses et renversements, perversions du langage et travestissement, dépassent le simple comique traditionnel (coups de bâtons, déguisements, chutes, maris trompés surprenant leur femme) avant que les différents Scapin du milieu du XVII^e siècle n'en modifient les usages. Si la *Farce de maître Pathelin* (mais auparavant déjà le *Jeu de Robin et Marion* d'Adam de la Halle) engage déjà une réflexion métapoétique sur le théâtre (théâtre dans le théâtre quand l'acteur qui joue Pathelin se fait encore acteur pour jouer le malade), elle ouvre aussi sur d'autres formes théâtrales en questionnant la folie verbale de Pathelin (limousin, normand, breton, anglais, latin se mêlant dans la jonglerie verbale de Pathelin) et la sottise apparente du berger. Elle rencontre ainsi la *sottie*, genre bouffon jouée par des fous ou des sots caractérisés par leur costume stéréotypé : couleurs jaune et vert, oreilles d'âne, grelots, marotte.

Théâtre essentiellement visuel et communicatif (actions physiques, acrobaties, allégories, *menus propos*), la *sottie** utilise le masque de la folie pour s'assurer une liberté de parole, pouvant même aller jusqu'à la critique politique (en 1512, Gringore présente un *Jeu du prince des sots* contre la cour du Pape). De fait, certaines pièces seront condamnées et les sots arrêtés, conduisant ainsi les acteurs à « masquer » leur parole par des inten-

210

tior égyptées. À l'origine de la sottie, certains critiques ont avancé la Fête des fous, série de fêtes entre Noël et l'Épiphanie (cycle des douze jours), symbolisant l'inversion hivernale et où la folie pouvait librement s'exprimer dans des messes parodiques, des sermons joyeux, des évêques facétieux. Ce monde inversé, caractéristique du carnaval et dans doute hérité des Saturnales antiques, permettait ainsi une paradoxale tolérance répressive destinée à contrôler l'espace moral et religieux le reste de l'année. Les jeux de bataille entre carnaval et **carême*** – dont on retrouve les traces jusque dans la prose : voir la fameuse scène dans *El Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita, Espagne, 1330 – et qui trouvent un fort essor en Allemagne au XVI^e siècle (les *Fastnachtspiele* de Hans Sachs) proposent autour de larges tonalités génériques (farce, moralité, sottie) une dimension littéraire.

Les monologues ou « pièces à une voix » s'inscrivent encore dans cette tendance carnalesque, se rapprochant de la sottie par leur caractère parodique, et de la farce par leur dimension psychologique et réaliste. Parodies d'autres genres, ils émergent sous une forme ludique portant cependant les marques de l'actualité. Le sermon joyeux, réécriture du sermon sérieux, utilise la rhétorique du sermon qu'il tourne en dérision (*Sermon joyeux de saint Hareng, Sermon joyeux de saint Jambon et de sainte Andouille, Sermon joyeux de saint Oignon, Sermon joyeux de saint Raisin*). Le mandement joyeux, vise le mandement des hérauts (*Mandement de Bacchus*) ; la pronostication joyeuse, les pronostications astrologiques pour l'année à venir, recourant aux évidences sur une tonalité prophétique (Jean Molinet puis Rabelais). Le testament joyeux offre la parodie du testament notarié (Villon).

Si dans les monologues la différence entre le narratif et le dramatique est parfois difficile à caractériser (l'acteur-jongleur présente-t-il réellement une action ?), le monologue émerge cependant « au seuil du dramatique » (Aubailly, 1976). Engagé, le théâtre de la fin du Moyen Âge ouvre de nombreuses perspectives d'exploration formelles où la voix et le geste portent la trace des interrogations du corps social sur lui-même. Il donne le jour, dans l'héritage de l'Antiquité revisitée, aux « comédies de la

Renaissance » avec Jodelle, Belleau, Grévin, La Taille. Il offre encore aux auteurs comme François Rabelais la possibilité de créer des genres nouveaux, dans l'héritage médiéval, par l'esthétique de la bigarrure (prologue du *Tiers Livre*). Il rappelle la difficulté de cliver les productions littéraires et l'impossibilité de les réduire à un découpage en siècles (Rabelais est-il un auteur du Moyen Âge ? de la Renaissance ?).

Le rire médiéval investit le polymorphisme des œuvres de la Renaissance et souligne la continuité historique qui existe entre les œuvres littéraires. Loin de créer un hiatus entre les deux périodes de production, il invite à porter un regard renouvelé sur le monde, dans une ouverture au doute et dans une élaboration des formes. Il se fait lien, à défaut de rupture, et ne cesse de rappeler que la littérature est un laboratoire à l'expérimentation des poétiques pour dire le monde, à défaut de le changer.



GLOSSAIRE

Annales

Récit, année par année, des principaux événements d'un royaume, surtout à l'époque carolingienne.

Alba

Forme lyrique occitane qui met en scène deux amants ayant passé la nuit ensemble et qui sont réveillés par le cri du guetteur qui les exhorte à la séparation tandis qu'ils déplorent la brièveté de la nuit.

Ars Nova

Musique presque exclusivement polyphonique qui engage vers de nouvelles techniques de notation musicale et qui se caractérise par sa subtilité rythmique, sa recherche de la mélodie vocale et sa progression de l'art harmonique.

Ballade

Poème de forme régulière généralement composé de trois couplets ou plus avec un refrain et un envoi contenant la dédicace au destinataire du poème.

Basoche

Corporation des clercs du palais de justice (surtout le personnel subalterne des tribunaux) connus pour leurs écrits à caractère juridique et parodique (voire satirique).

Bergerie

Tableau de la vie champêtre.

Bestiaire

Traité scientifique sur les propriétés, réelles ou légendaires, des animaux et sur les symboles moraux ou religieux qui en sont tirés.

Blason

Ensemble des symboles et des signes codifiés constituant les armoiries d'une famille noble ou d'une collectivité. Se constitue aussi en genre littéraire.

Bréviaire

Compilation des différents textes liturgiques servant à réciter les Heures à destination des clercs.

Burlesque

Mise en scène d'un personnage ou d'une action héroïques dans une situation triviale et/ou racontée dans un style vulgaire et relâché (emploi particulier).

Canon

Décision solennelle de l'autorité ecclésiastique concernant la foi ou la discipline et faisant force de loi.

Canso

Forme lyrique occitane composée de 5 à 6 strophes reposant, à partir du XI^e siècle, sur des rimes identiques de strophe à strophe (*coblas unissonans*).

Capitulaire

Texte législatif, administratif, religieux, émanant du souverain et divisé en petits paragraphes.

Carême

Période de quarante jours qui précède la fête de Pâques. C'est l'ultime étape de préparation des catéchumènes au baptême célébré au cours de la nuit pascale. Pour l'ensemble des chrétiens c'est un temps de renouvellement spirituel par la prière, le jeûne et le partage.

Carolingien

Dynastie franque fondée par Pépin le Bref en 751. Charlemagne lui donna son nom. Succédant aux Mérovingiens, elle régna sur la France jusqu'en 987.

Cartulaire

Recueil d'actes fixant l'histoire et les titres d'une seigneurie laïque ou ecclésiastique.

Catéchèse

Enseignement de la foi chrétienne, à tous les âges de la vie.

Chancelier

Chef du service des actes, des écritures et du sceau d'un seigneur, d'un roi, d'un établissement ecclésiastique.

Chancellerie

Secrétariat général du roi ou de l'empereur, dirigé par le chancelier. Les services de la chancellerie préparent la rédaction des diplômes et des capitulaires avant de les soumettre au souverain.

Chanson

Forme poétique très répandue au Moyen Âge avec couplets variables, mètres unissonants et clôture sur un envoi.

Chanson de geste

Poème lyrique en langue vulgaire, structuré en un certain nombre de laisses (strophes) de longueur variable, qui relate le plus souvent les exploits guerriers des chevaliers chrétiens en lutte contre les Sarrasins.

Chanson de toile

Compositions brèves destinées soit à accompagner les danses des femmes, soit à égayer leurs travaux de couture (d'où leur nom) et mettant parfois en scène une simple situation d'amour ou le plus souvent une aventure dramatique (d'où leur autre nom de chanson d'histoire).

Chantefable

Forme littéraire mêlant la prose (narration) et le vers (parties chantées).

Chantre

Clerc mineur dont l'office était de chanter les psaumes.

Chant royal

Forme poétique composée de cinq strophes et d'un envoi.

Chapelain

Prêtre desservant une chapelle privée.

Chapitre

Corps de chanoines puis assemblée de chanoines, moines ou moniales.

Charivari

Rituel où les associations urbaines de jeunes gens fustigeaient les comportements sexuels conçus par la société comme « déviants » car mettant en cause la survie du groupe (l'adultère féminin, la complaisance du cocu, le mariage entre un vieillard et une jeune femme, etc.).

Charroi

Transport par chariots, charrettes (essentiellement de marchandises).

Chevalier

Noble ou gentilhomme d'un degré inférieur à celui de baron, membre d'un ordre de chevalerie, dépendant ou fidèle d'un roi, d'une église ou d'un seigneur, auxquels il doit des services de nature surtout militaire, et qui a acquis la chevalerie par l'adoubement.

Clerc

Toute personne d'Église, généralement tonsurée, mais non obligatoirement ordonnée prêtre.

Clerc bigame

Renvoie à une situation maritale prohibée par l'Église et la morale : clerc qui a deux épouses, ou successivement plusieurs femmes légitimes, ou une maîtresse, ou qui a épousé une veuve, ou qui a épousé la femme d'un autre, ou qui vit avec une femme qui le trompe.

Codex

Livre généralement rectangulaire, composé de l'assemblage de feuillets manuscrits, d'abord en parchemin à partir du I^{er}-II^e siècle dans l'Empire romain, puis en papier depuis le XIII^e siècle. Le format du codex dépend de la façon dont est plié le feuillet : en deux, *in folio*, en quatre, *in quarto*, en huit, *in octavo*... Le codex comme objet est étudié par une science spécifique : la codicologie.

Comput

Traité sur le calendrier ecclésiastique qui étudie le sens allégorique des jours et des mois.

Congé

Forme poétique où l'auteur fait ses adieux.

Conjointure

Action de joindre, de mettre ensemble, d'arranger la matière littéraire.

Connétable

Initialement chargé de l'entretien des chevaux, le connétable devient le conseiller militaire du roi ou du prince.

Courtois

Pragmatique des rapports hommes-femmes codifiée selon une théorie sociale et amoureuse fondée sur le raffinement.

Coutumes

Taxes seigneuriales.

Cursive

Écriture tracée rapidement, sans lever la main.

Damoiseau

Gentilhomme ou non encore armé chevalier.

Danse

Forme poétique composée de trois strophes et d'un refrain avec des vers, en général, de 8 syllabes.

Descort

Poème d'amour destiné à être mis en musique qui se compose d'une série de strophes inégales et rimées.

Deus ex machina

Dans les pièces de théâtre grecques et romaines, il s'agit d'un Dieu intervenant sur la scène par un système de machinerie pour aider à résoudre une intrigue ou intercéder en faveur d'un personnage pris dans une situation difficile. Au sens large, renvoie à un inattendu, artificiel ou improbable personnage/événement qui travaille dans le cadre du drame à résoudre une situation inextricable.

Distique

Réunion de deux vers, généralement un hexamètre et un pentamètre, unis par la rime et formant unité de sens.

Dit

Le terme *dit* désigne d'abord au Moyen Âge le contenu d'un poème, il désignera ensuite le poème lui-même.

Échanson

Officier, qui sous l'autorité du grand échanson, était chargé de donner à boire au roi et à quelques grands personnages.

Échevin

Magistrat chargé d'administrer en corps une commune ou une ville dotée de franchises ; il est choisi par élection (des bourgeois de la ville), cooptation (des échevins sortis de charge) ou désigné.

École

Il existait aux ^x^e et ^{xii}^e siècles plusieurs types d'écoles : monastiques, épiscopales, urbaines, voire, exceptionnellement, paroissiales. Au ^{xiii}^e siècle, certaines se transformèrent en universités ou centres d'enseignement supérieur, décernant des titres valables partout et dont la valeur générale était confirmée par l'approbation des autorités à caractère universel, comme le pape et l'empereur.

Écritoire

Matériel consacré à l'écriture : meuble fixe ou mobile offrant un plan de travail pour écrire (planchette d'écriture) ; étui renfermant le matériel nécessaire pour écrire.

Écuyer

Titre porté par les jeunes nobles aspirant à la chevalerie, qui apprenaient le métier des armes auprès d'un chevalier qu'ils servaient et dont ils portaient l'écu.

Ekphrasis

Très utilisée dans l'épopée classique et médiévale, l'*ekphrasis* est un procédé qui appartient, par tradition, au riche répertoire narratif de la digression. Tout comme la catégorie du détour ou *excursus*, dont elle est souvent un synonyme, l'*ekphrasis* comporte une parenthèse narrative qui arrête ou suspend temporairement la narration principale. Mais elle présente un aspect qui la caractérise plus particulièrement : elle est déclenchée par une description détaillée d'un objet ou, plus souvent, d'une œuvre d'art.

Enlumineur

Peintre qui exécute la décoration ou l'illustration des manuscrits. L'*enluminure* est l'ensemble des éléments décoratifs et des représentations imagées exécutées dans un manuscrit pour l'embellir ; la *miniature* est la peinture exécutée dans un manuscrit et l'*illustration* est la représentation d'objets, de personnages, de scènes, en rapport avec le texte.

Eschatologie

Attitude spirituelle qu'oriente la réflexion sur les fins dernières de l'homme, fins individuelles, et surtout collective.

Étude

Local dans lequel un intellectuel se livre à la lecture et au travail.

Exemplaire

Chacun des volumes présentant un même texte. On appelle *archétype* l'exemplaire – connu ou supposé – dont sont censées dériver toutes les copies subsistantes d'un texte et le *témoin* chacun des exemplaires d'un texte, considéré comme une étape dans la transmission et la transformation d'un texte. Pour tenter de retrouver ces liens de filiation entre les divers exemplaires d'un texte, on a recours à un *stemma*, représentation schématique, sous forme d'arbre généalogique, de ces liens (notons que ces liens peuvent ne pas être directs et que l'on parle de *contamination* ou de *contagion* pour se référer à l'influence exercée par un exemplaire d'un texte sur un autre auquel il n'a pas directement servi de modèle). La *critique textuelle* est la technique qui vise à reconstituer la forme correcte ou originelle d'un texte par la comparaison des mots de chacune des versions du texte (*collation*); l'édition s'appuie en général sur le *manuscrit de base*, c'est-à-dire sur un manuscrit choisi par l'éditeur dont il reproduit le texte sauf erreur manifeste, les leçons des autres exemplaires (différentes formes données dans les autres manuscrits) étant rejetées en variantes; l'éditeur peut aussi *normaliser* (modifier la forme ou la graphie d'un mot pour le faire obéir à l'usage commun ou à une règle savante) ou *restituer* (ajouter un élément totalement absent dans le manuscrit). Un exemplaire est dit *autographe* quand il est écrit de la propre main de l'auteur. Il est *original* quand l'écrit est réalisé par l'auteur lui-même ou sous sa direction. L'*exemplaire de présentation* est un exemplaire particulièrement soigné, destiné à être offert en hommage par l'auteur à un personnage de haut rang (qui n'est pas nécessairement le dédicataire du texte; si tel est le cas, on parle d'*exemplaire de dédicace*).

Fac-similé

Document graphique exécuté manuellement, reproduit exactement et intégralement sous forme imprimée.

Farce

Initialement, phrases insérées dans les litanies ou passages en français ajoutés entre les phrases en latin en chantant l'épître; plus tard, la farce renvoie aux interludes de jeu improvisé joués par les acteurs au milieu d'un drame religieux puis finit par désigner un genre théâtral à part entière.

Farcir

Insérer entre les feuillets d'un volume des feuillets portant un autre texte.

Fatrasie

Onzain souvent isosyllabique dont le premier et le dernier vers sont donnés par un distique préliminaire. L'effet d'incongruité et de non-sens repose sur l'opposition de la matière du distique (courtois) et du onzain (obscène).

Folio

Mode de pliage des feuilles qui ne signifie pas, originellement, un volume de grande taille. Considérant les modes de pliage, on distingue *in-folio* : mode de pliage dans lequel chaque feuille est pliée une seule fois en son milieu pour fournir deux feuillets. Par analogie : *in-quarto* : quatre feuillets ; *in-octavo* : huit feuillets ; *in-douze* : douze feuillets ; etc. Le *plat* est la pièce de matériau plus rigide que les feuillets qui vient s'appliquer contre le premier et le dernier feuillet du volume. Ainsi fabriqué, le livre peut encore être muni d'un *fermoir*, accessoire permettant d'attacher ensemble les bords extérieurs des deux plats d'un volume pour le maintenir fermé. Une pièce de cuir, de parchemin, de papier nommée *pièce de titre* sur laquelle est inscrit le titre du volume peut être ajoutée.

Foliotation

Numérotation de chacun des feuillets d'un volume.

Format

Dimensions du volume (hauteur et largeur).

Geste

Désigne aussi bien les hauts faits épiques que la famille (élargie) qui les accomplit.

Goliard

Clerc itinérant, auteur entre autres de poèmes satiriques.

Héraldique

Science du blason, c'est-à-dire l'étude des armoiries (ou *armes*). L'héraldique s'est développée au Moyen Âge dans toute l'Europe comme un système cohérent d'identification non seulement des personnes, mais aussi des lignées (le blason pouvant être transmis par héritage en traduisant le degré de parenté) et des collectivités humaines. L'héraldique est un système unique de reconnaissance et d'identification.

Héraut

Officier des cours princières qui a des fonctions multiples : maître des cérémonies, il porte les déclarations de guerre, signifie la paix, donne le signal des combats, etc.

Hobereau

Nom d'un petit faucon donné de façon péjorative au petit gentilhomme campagnard.

Hommage

Rituel par lequel un homme libre devient vassal d'un seigneur.

Iconographie

Ensemble des représentations d'un objet, d'un personnage, d'un thème, etc.

Jeu-parti

Poème qui prend la forme d'une dispute entre plusieurs trouvères.

Joi

Terme occitan qui désigne la complexité du sentiment amoureux (angoisse et exaltation, souffrance et plaisir) et que l'on traduit en l'appauvrissant par le français moderne *joie*.

Jongleur

Artiste ambulant qui chante les poèmes des troubadours/trouvères et qui présente un programme d'attractions variées.

Lai lyrique

Forme poétique divisée en deux parties de huit vers, chaque huitain se divisant lui-même en deux parties qui forment un quart de la strophe ; chaque quart de strophe, à rimes embrassées, est hétérométrique (vers de longueur différente, sept et quatre syllabes le plus souvent).

Laisse parallèle

S'emploie pour renvoyer à un même contenu mais avec des acteurs différents (chanson de geste).

Laisse similaire

Propose un même élément de contenu, dans lequel sont repris les mêmes motifs (au complet ou partiellement) à chaque fois (chanson de geste).

Lapidaire

Traité sur les pierres (magiques et médicinales).

Lectionnaire

Livre qui réunit les textes de la Bible ou des Pères qui doivent être lus à la messe et à l'office.

Lettriste

Enlumineur ou copiste spécialisé dans l'exécution des initiales et lettres ornées. On appelle *lettres capitulaires* les lettres différentes de l'écriture normalement utilisée pour le texte, employées pour mettre en relief les titres, les rubriques, les *incipit* ou comme initiales. Elles peuvent être *fleuries* (ornées de motifs végétaux), *dragonnées* (totalement ou partiellement formées d'animaux monstrueux), *figurées* (composées de personnages, animaux ou objets dont la forme dessine lettre), etc.

Malmariée

Chanson printanière de la femme qui se déclare mal mariée.

Ménestral

Jongleur formé dans une école spéciale, une *ménéstrandie*.

Miracle

Drame qui met en scène un miracle d'un saint, le plus souvent de Notre Dame.

Mystère

Genre dramatique.

Monodie

Chant exécuté par une seule voix et sans accompagnement.

Moralités

Théâtre allégorique donnant des leçons plaisantes par des personnages conçus comme personnifications.

Motet

Musique polyphonique où plusieurs strophes sont chantées simultanément.

Officier

Détenteur d'un office, au sens de fonction relativement précise, stable et spécialisée, ayant souvent un certain caractère public.

Ordres mendiants

Frères prêcheurs fondés par saint Dominique pour prêcher l'orthodoxie contre les Cathares en Languedoc et recevant le nom de Jacobins après leur arrivée à Paris en 1219; Frères mineurs ou cordeliers suivant saint François d'Assise.

Paléographie

Art de déchiffrer les écritures anciennes et particulièrement celles des manuscrits ou des inscriptions. Le paléographe est celui qui s'occupe de cette science.

Parchemin

Peau d'animal destinée à recevoir l'écriture sur ses deux faces par un traitement particulier qui lui est appliqué (à ce titre, il faut *mégisser* ou *mégir* les peaux pour conserver leur souplesse). Le *vélin*, particulièrement apprécié au Moyen Âge, est un parchemin fabriqué avec la peau de veaux mort-nés ou de très jeunes veaux (le demi-vélin qui essaie d'imiter la qualité du vélin est, quant à lui, fabriqué avec la peau de très jeunes chevreaux). De fait, les manuscrits qui nous sont parvenus aujourd'hui doivent leur conservation à la qualité des matériaux utilisés.

Parousie

Le retour du Christ lors des temps apocalyptiques.

Passion

Forme théâtrale dont le sujet est la Passion du Christ (souffrances, mort et résurrection).

Pastourelle

Forme poétique où un chevalier cherche à séduire une bergère (Marion, le plus souvent) sans succès.

Planh

Forme poétique occitane qui consiste en une élégie sur la mort d'un personnage.

Polyphonie

Emploi simultané de plusieurs voix qui ne chantent pas à l'unisson.

Pupitre

Plan incliné destiné à porter un livre pour la lecture ou l'écriture. Fortement incliné, fixé à l'extrémité d'un montant vertical, il prend pour nom *lutrin*.

Puys

Sociétés littéraires des villes du Nord de la France.

Recto

Face antérieure du feuillet (celle qui apparaît la première dans le sens de la lecture du texte) par opposition au *verso* (face postérieure du feuillet).

Réglure

Lignes tracées sur la page pour délimiter la surface à écrire (*justification*) et guider l'écriture.

Reliquaire

Coffret contenant les restes d'un saint ou des objets ayant été en contact avec son corps.

Resverie

Forme poétique fondée sur une série de distiques aux vers inégaux dont le second vers rime avec le premier vers du distique suivant. Comme son sens en témoigne (*resverie* est forgée sur *resver* qui signifie « vagabonder » puis « perdre la raison »), la *resverie* présente une forme inégale et un sens dépourvu de logique sémantique.

Reverdie

Retour symbolique du printemps qui appelle à la topique du *joi* amoureux et de l'écriture. La nature est souvent associée à la femme dans un même sentiment d'élan amoureux et poétique.

Romance

Chant en roman qui précède une aventure amoureuse.

Rondeau

Forme fixe poétique composée autour de huit vers sur la structure suivante : ABaAabAB.

Rubricateur

Copiste ou peintre chargé d'exécuter les titres et les initiales à l'encre de couleur.

Rubrique

Texte écrit à l'encre rouge et, par extension, partie d'un texte mis en valeur par l'emploi d'encre de couleur, de lettres spéciales (différentes du corps du texte), ou par tout autre moyen.

Scriptorium (singulier), scriptoria (pluriel)

Lieu ecclésiastique où s'effectue le travail de copie des livres.

Secrétaire

Personne qui sait lire et écrire et qui exécute les travaux d'écriture pour un personnage de rang supérieur, auquel il est attaché et qui, le plus souvent, ne sait ni lire ni écrire.

Sénéchal

Officier royal de justice à la tête d'une sénéchaussée.

Senhal

Pseudonyme courtois, signature.

Serventois

Chanson d'un serviteur, poète au service d'un prince, dont il célèbre la cause politique (chanson politique, morale, de circonstance).

Signet

Petit objet qui permet de marquer certaines pages d'un volume de façon à pouvoir l'ouvrir immédiatement à l'endroit souhaité. L'onglet est un petit rectangle de cuir ou de papier rigide fixé au bord extérieur du feuillet pour former un signet.

Sirventès

Lyrique occitane qui prend la forme d'une satire personnelle, morale ou politique.

Sotte-chanson

Forme dégradée de la chanson d'amour.

Sottie

Forme dramatique qui utilise le masque de la folie (les personnages des sots et des fous), notamment pour viser une satire politique.

Suzerain

Seigneur du seigneur, ce terme désigne par excellence la personne qui se trouve au sommet d'une pyramide hiérarchique : l'empereur, le roi, dans la société féodale, sont des suzerains.

Synode

Assemblée d'évêques ou autres dignitaires ecclésiastiques réunie dans le cadre d'un diocèse, d'une province ou d'un État.

Tablette

Pièce formée d'un matériau rigide destinée à recevoir l'écriture, soit directement, soit sur un enduit mou (cire, etc.) dont elle est couverte.

Tenson

Chanson dialoguée qui prend la forme d'un débat poétique où, dans une polémique lyrique, deux poètes se répondent, de strophe en strophe, en soutenant chacun une thèse contradictoire.

Translatio

Opération de transfert qui consiste à transposer un modèle ancien d'une langue à l'autre et d'une culture à l'autre.

Trinité

Doctrine de l'Église d'après laquelle il y a en Dieu trois personnes en une seule nature.

Tropes musicales

Gloses ou commentaires introduits dans le texte de la messe ; à l'origine la *trope* est le chant sur le e final du *Kyrie*.

Troubadour

Poète lyrique des ^{xii}e et ^{xiii}e siècles composant dans une des langues d'oc des œuvres de formes diverses (chanson, etc.) destinées à être chantées et qui « trouvent » paroles et musique d'un poème.

Trouvère

Poète lyrique de langue d'oïl aux ^{xii}e et ^{xiii}e siècles.

Vassal

En rendant hommage à un seigneur, le vassal se reconnaît comme l'homme de celui-ci qui devient son suzerain. Il lui doit dès lors fidélité, conseil, aide financière et militaire, en échange d'une protection.

Virelai

Forme poétique hétéronométrique qui a pour sujet l'amour.

Volucraire

Traité sur les oiseaux.



CHRONOLOGIE LITTÉRAIRE

- Vers 1050 *Vie de saint Alexis.*
- 1080-1095 Naissance de la *Chanson de Roland.*
- 1100-1127 Chansons de Guillaume IX de Poitiers.
- Vers 1110 *Voyage de saint Brendan* de Benedeit.
- 1130 Saint Bernard, *Éloge de l'ordre du temple*; Philippe de Thaon, *Bestiaire.*
- 1134-1138 Geoffroy de Monmouth, *Prophetiae Merlini et Historia Regum Britanniae.*
- Vers 1137 *Chanson de Guillaume.*
- 1140-1150 Hildegarde de Bingen, Jaufré Rudel, Bernard de Ventadour, *Le Couronnement de Louis, Le Charroi de Nîmes.*
- 1141 Pierre le Vénérable fait traduire le *Coran* en latin.
- 1150-1174 Wace, *Roman de Brut* et *Vie de saint Nicolas*; le *Roman de Thèbes*; *Isengrimus*, source du *Roman de Renart.*
- 1152 *Le Jeu d'Adam*; le *Policraticus* de Jean de Salisbury; Chansons de Raimbaut d'Orange.
- Vers 1160 *Le Roman d'Énéas*; les *Nibelungen*; *Floire et Blancheflor*; les *Lais* de Marie de France; poèmes de l'Archipoète (poète goliard).
- 1165-1170 *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure; *Philomena* et *Érec et Énide* de Chrétien de Troyes; le *Livre des manières* d'Étienne de Fougères.
- 1174-1779 Premières branches du *Roman de Renart.*

- 1176-1182** Chrétien de Troyes : *Cligès*, *Le Chevalier au lion*, *Le Chevaliers à la charrette*, *Le Conte du Graal*; chansons de Conon de Béthune, de Blondel de Nesle, du Châtelain de Couci, de Gace Brûlé; *Partholopeus de Blois*; *Raoul de Cambrai*; *Jaufre*; Marie de France, *Fables*; *Tristan de Thomas*.
- 1185-1190** André le Chapelain, *De amore*; branches du *Roman de Renart*; Marie de France, *Espurgatoire de saint Patrick*; Ambroise, *Histoire de la troisième croisade*; Hélinand, *Les Vers de la mort*; *Tristan de Bérout*; Denis Piramus, *Vie de saint Edmond*.
- 1195-1200** *La Prise d'Orange*; *Fierabras*; *Garin le Lorrain*; Jean Bodel, *La Chanson des Saisnes*; *Aucassin et Nicolette*; Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu*; Jean Bodel, *Fabliaux*; Simon de Freine, *Vie de saint Georges*; Robert de Boron, *Joseph et Merlin en prose*; *Roman de l'estoire dou Graal*; *Les Quatre Fils Aymon*; *Ami et Amile*; *Girart de Vienne*; *Girart de Roussillon*; Jean Renart: *L'Escoufle* et *Le Lai de l'ombre*; *Enfances Gauvain*; *Roman de Renart*; Jean Bodel, *Le Jeu de saint Nicolas*.
- 1213** Jean Renart, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*; Robert de Clari et Villehardouin, *Chroniques*; *Chanson de la croisade albigeoise*; Raoul de Houndec, *Meraugis de Portlesgues et Vengeance Raguidel*; *Les Narbonnais*; *Athis et Prophilias*.
- 1224** *Lancelot en prose*; *Perslesvaus*; *Jaufre*; Guillaume le Clerc, *Le Besant de Dieu*.
- 1228-1240** Jacques de Vitry, *Sermones vulgares*; *Le Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris; poésies de Thibaut de Champagne, de Moniot d'Arras, de Guillaume le Vinier, de Guiot de Dijon, de Thibaut de Blaison; *Quête du Saint Graal*; *La Mort le roi Artu*; *Tristan en prose*; Gerbert de Montreuil: *Roman de la Violette* et *Continua-*

- tion de Perceval*; Manessier: *Continuation de Perceval*; Philippe de Rémy: *La Manekine et Jehan et Blonde*; Huon de Méry, *Le Tournoiement de l'Antéchrist*; *Gui de Warewic*; traduction de *l'Éthique d'Aristote* par Robert Grossetête.
- 1243-1250** Poèmes de Philippe de Nanteuil; chansons de Colin Musset, de Garnier d'Arches, de Jean Érat; *Guiron le courtois*; *L'Estoire de Merlin*; *L'Estoire del Saint Graal*; Guillaume le Clerc, *Fergus*; Thibaut, *Roman de la Poire*; Jacques d'Amiens, *Li Remedes d'amours*; Vincent de Beauvais, *Speculum Majus*; Simon de Saint-Quentin, *Historia Tartarorum*.
- 1255** Jacques de Voragine, *La Légende dorée*.
- 1257-1268** Rutebeuf, *Le Pharisien*, *Le Dit de Guillaume de Saint Amour*, *Complainte de Guillaume de Saint Amour*, *Les Règles des moines*, *Le Dit de sainte Église*, *La Bataille des vices contre les vertus*, *Les Ordres de Paris*, *Les Métamorphoses de Renart*, *Le Dit d'Hypocrisie*, *Complainte de Constantinople*, *Frère Denise*, etc.; Robert de Blois, *L'Enseignement des princes*; Alard de Cambrai, *Le Livre de philosophie*; Brunetto Latini, *Le Livre du trésor*.
- 1275-1295** Jean de Meun, *Roman de la Rose*; G. Durand, *Speculum judiciale*; Guillaume de Saliceto de Bologne, *Chirurgia*; Raymond Lulle: *Le Livre de contemplation*, *Le Livre du gentil et des trois sages*, *L'Art de démonstration*, *Le Livre de l'ordre de chevalerie*, *Le Livre des merveilles*, *L'Art de science*, etc.; *Flamenca*; *Joufroi de Poitiers*; Girart d'Amiens, *Escanor*; *Sone de Nansay*; Adam de la Halle, *Le Jeu de la Feuillée*; Philippe de Beaumanoir, *Les Coutumes du Beauvaisis*; *La Châtelaine de Vergy*; *Roman du châtelain de Coucy*; *Vita nuova* de Dante.
- 1298-1301** Marco Polo, *Le Livre des merveilles*; Raymond Lulle, *Arbre de philosophie d'amour*; *Lamen-*

- tations *Mattheoli*; Baudoin de Condé, *Voies de Paradis*; Nicolas de Margival, *La Panthère d'amour*; *Passion du Palatinus*.
- 1303-1313** *La Divine Comédie* de Dante.
- 1312-1340** Jacques de Longuyon, *Les Vœux du paon*; Fauvel; Jean Maillart, *Le Roman du comte d'Anjou*; Jean de Condé et Watricquet de Couvin; *Roman de Perceforest*; *Ovide moralisé*; Guillaume de Digulleville, *Le Pèlerinage de vie humaine*; Jean Acart, *La Prise amoureuse*; Philippe de Vitri, *Chapel des trois fleurs de lis*; A. Lorenzetti, *Le Bon et le Mauvais gouvernement*; Jean Dupin, *Livre de Mandevie et Mélancolies*; *Miracles de Notre-Dame par personnages*; Jean de Le Mote, *Le Parfait du paon*.
- 1349** Guillaume de Machaut, *Jugement dou roy de Navarre*; Boccace, *Decameron*.
- 1352-1370** Jean le Bel, *Chronique*; Jean de Mandeville, *Voyages*; Traduction de Tite-Live par Bersuire, de l'*Éthique*, la *Politique* et l'*Économique* d'Aristote par Nicole Oresme; Pétrarque, *I trionfi*; Guillaume de Diguleville, *Le Pèlerinage de l'âme humaine* et *Le Pèlerinage de Jésus-Christ*; Guillaume de Machaut: *Confort d'ami*, *La Fontaine amoureuse*, *La Prise d'Alexandrie*; *Tristan de Nanteuil*, *Le Livre du voir dit*; Jean Froissart: *Le Paradis d'amour*, *L'Espinette amoureuse*, *Chroniques*; Jean Le Fèvre, *Le Respit de la mort*.
- 1387-1398** Chaucer, *Canterbury Tales*; Froissart, *Chroniques*; Gaston Phébus, *Livre de la chasse*; Philippe de Mézières, *Livre de la vertu du sacrement de mariage et du réconfort des dames mariées et Songe du vieil Pèlerin*; Honoré Bovet, *L'Arbre des batailles*; Jean d'Arras, *Mélusine*; Eustache Deschamps, *Art de dictier*; *Mesnagier de Paris*; *Estoire de Griseldis*.
- 1399-1416** Christine de Pizan: *Epistre Othea*, *Livre des faits et bonnes meurs du sage roy Charles V*, *Epistre Othea*, *Le Livre de mutation de Fortune*, *Le Livre*

du chemin de long estude, *Le Livre de la cité des dames*, *Le Livre des trois vertus*, *L'Advisio Christine*, *Le Livre du corps de Policie*, *Cent Balades d'amant et de dames*; *Le Livre des faits d'armes et de chevalerie*, *Le Livre de la paix*, etc.; Jacques Legrand, *Archiloge Sophie* et *Livre des bonnes mœurs*; querelle du *Roman de la Rose*; *Livre des fais du bon messire Jehan Le Meingre dit Bouciquaut*; *Très Riches Heures du duc de Berry*; Laurent de Premierfait traduit le *De Senectute* et le *De amicitia* de Cicéron ainsi que le *Decameron* de Boccace; Alain Chartier, *Le Livre des quatre dames*.

1421-1432

Leonardo Bruni traduit le *Phèdre* de Platon; *Imitation de Jésus-Christ*; Alain Chartier, *Le Quadriologue invectif*; Christine de Pizan, *Le Ditié de Jeanne d'Arc*; Lorenzo Valla, *De voluptate*; Baudet Hérenc, *Doctrinal de la seconde rhétorique*.

1441-1451

Le Mystère du siège d'Orléans; Taillevent, *Le Passe-temps*; Martin Le Franc, *Le Champion des dames* et *L'Estrif de Fortune et de Vertu*; Charles d'Orléans, *Poésies*; Alberti, *Della tranquillitate dell'anima*; Lorenzo Valla, *Elegantiae linguae latinae*; Antoine de la Sale, *La Salade*; Pierre Chastelain, *Le Temps perdu* et *Le Temps recouvré*; Jean Miélot, *Miroir de l'humaine salvation* et traduction du *Miroir de l'âme pécheresse*; *Journal d'un bourgeois de Paris*; Jacques Millet, *Istoire de la destruction de Troye la Grant*; Louis de Beauvau, *Roman de Troyle et Criseida*; Arnoul Gréban, *Mystère de la Passion*.

1453-1465

George Chastelain, *Les Princes*; Nicolas de Cues, *De pacis fide*; René d'Anjou, *Le Livre des tournois*, *Le Mortifiement de vaine plaisance*, *Le Cœur d'Amours espris*; J. Le Prieur, *Le Mystère du roy Advenir*; *Farce du nouveau marié*; Villon, *Lais* et *Le testament*; Antoine de la Sale, *Jehan de Saintré*; Marsile Ficin, *Institutiones platonicae*; *Roman des seigneurs de Gavre*; *Mystère*

- de la Résurrection d'Angers*; David Aubert, *Les Conquêtes de Charlemagne*; Jean Milet, *La Forêt de Tristesse*; *Sottie des menus propos*; Jean Meschinot, *Les Lunettes des princes*; Raoul Lefèvre, *Troyennes Histoires*; Henri Baude, *Testament de la Mule Barbeau*.
- 1466-1472** Jean de Bueil, *Le Jouvencel*; *Les Cent Nouvelles Nouvelles*; Jean Tennesax, *Le Livre de maistre Regnard*; *Le Roman de Jean d'Avesnes*; *Livre des faits de Jacques de Lalain*; *Farce du pâté et de la tarte*; *Mémoires d'Olivier de la Marche*; Martial d'Auvergne, *Les Vigiles de Charles VII*.
- 1474-1498** *Miracles de sainte Geneviève*; *Évangiles des quenouilles*; Molinet, *Le Temple de mars*, *Chroniques*, *Le Naufrage de la pucelle*, *Le Chappellet des dames*, *Le Testament de la guerre*, *Ressource du petit peuple*; Nicolas Froment, *Le Buisson ardent*; Jean de Haynin, *Mémoires*; Henri Baude, *Dictz moraux pour faire tapisserie*; Olivier de la Marche, *Le Chevalier délibéré*; Philippe de Commines, *Mémoires*.



LISTE DES ENCADRÉS

Encadré n° 1	
<i>Les Serments de Strasbourg</i> et la « renaissance carolingienne »	79
Encadré n° 2	
La langue d'oc et la langue d'oïl	83
Encadré n° 3	
Chronologie linguistique indicative	84
Encadré n° 4	
Les traductions de la Bible	87
Encadré n° 5	
Deux figures de trouvère : Colin Muset et Adam de la Halle	96
Encadré n° 6	
Laurent de Premierfait, traducteur	100
Encadré n° 7	
Prologue de <i>Jehan de Saintré</i> d'Antoine de la Sale	102
Encadré n° 8	
Chronologie de l'apparition de l'imprimerie	106
Encadré n° 9	
Le <i>Roman de la Rose</i>	137
Encadré n° 10	
La structure de la <i>Chanson de Roland</i>	167 5
Encadré n° 11	
L'origine des romans de Chrétien de Troyes	177
Encadré n° 12	
Le <i>Tristan</i> de Bérout et d'Eilhart von Oberg	184
Encadré n° 13	
Le <i>Jeu de saint Nicolas</i> de Jean Bodel	202
Encadré n° 14	
Le <i>Miracle de Théophile</i> de Rutebeuf	204
Encadré n° 15	
Le <i>Jeu de la Feuillée</i> d'Adam de la Halle	209



BIBLIOGRAPHIE

Histoires de la langue et de la littérature du Moyen Âge

- BAUMGARTNER Emmanuèle, *Histoire de la littérature française. Moyen Âge, 1050-1486*, Paris, Bordas, 1987.
- *Le Récit médiéval*, Paris, Hachette, « Contours littéraires », 1995.
- *La Littérature française du Moyen Âge*, Paris, Dunod, 1999.
- BOUTET Dominique, *Formes littéraires et conscience historique. Aux origines de la littérature française 1100-1250*, Paris, PUF, 1999.
- CURTIS Enst-Robert, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, PUF, 1956.
- DUFOURNET Jean, LACHET Claude, *La Littérature française du Moyen Âge*, Paris, GF Flammarion, « GF », 2003.
- GALLY Michèle, MARCHELLO-NIZIA Christiane, *Littératures de l'Europe médiévale*, Paris, Magnard, 1985.
- GAUVARD Claude, LIBERA DE Alain, ZINK Michel (dir.), *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, PUF, 2002.
- LESTRINGANT Frank, ZINK Michel (dir.), *Histoire de la France littéraire. Naissances, renaissances*, Paris, PUF, 2006.
- POIRION Daniel, *Précis de littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1983.
- SOT Michel, BOUDET Jean-Patrice, GUERREAU-JALABERT Anita, *Le Moyen Âge. Histoire culturelle de la France, t. 1* (J.-P. RIOUX et J.-F. SIRINELLI, dir.), Paris, Points, « Histoire », 2005.
- STANESCO Michel, ZINK Michel, *Histoire européenne du roman médiéval: esquisse et perspectives*, Paris, PUF, 1992.
- ZINK Michel, *Le Moyen Âge: littérature française*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1990.
- *La Littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1992.
- *Introduction à la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Librairie générale française, 1993.

Autres études citées

- AMY DE LA BRETEQUE François, *L'Imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*, Paris, Champion, 2004.
- AUBAILLY Jean-Claude, *Le Monologue, le Dialogue et la Sottie*, Paris, Champion, 1976.
- BEC Pierre, *Burlesque et obscénité chez les troubadours : le contre-texte au Moyen Âge*, Paris, Stock, 1984.
- BOUTET Dominique, *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire*, Paris, Champion, 1992.
- *La Chanson de geste. Forme et signification d'une écriture épique du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1993.
- *Le Cycle de Guillaume d'Orange*, Paris, Le Livre de Poche, « Lettres gothiques », 1996.
- CERQUIGLINI Bernard, *Éloge de la variante : histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989.
- CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, *La Couleur de la mélancolie. La fréquentation des livres au XIV^e siècle, 1300-1415*, Paris, Hatier, 1993.
- *et al.*, *La Littérature française : dynamique et histoire*, t. 1, Paris, Folio, 2007.
- CONLON Denis Joseph, *La Chanson d'Audigier : a Scatological Parody of the Chansons de Geste*, Nottingham, University of Nottingham, 1989.
- DELBOUILLE Maurice, « Les Chansons de geste et le livre », *La Technique littéraire des chansons de geste. Actes du colloque de Liège, septembre 1957*, Paris, Les Belles Lettres, 1959, p. 295-407.
- DRAGONETTI Roger, *Le Mirage des sources : l'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Seuil, 1987.
- DUBOST Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XI^e-XIII^e siècles). L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Paris, Champion, 1991.
- DUBY Georges, *Les Trois Ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Paris, Gallimard, 1978.
- DUFURNET Jean, « Courtois d'Arras et le *Jeu de la Feuillée* », *Cahiers de recherche médiévale*, n° 15, 2008, p. 45-58.
- *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, Paris, Sedes, 1974.
- DUMÉZIL Georges, *L'Idéologie tripartite des Indo-Européens*, t. XXXI, Bruxelles, Latomus, 1958.

- *Mythe et épopée*, Paris, Gallimard, 1968.
- ECO Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.
- FRAPPIER Jean, *Les Chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, 2 vol., Paris, Sedes, 1955-1965.
- FRIED Johannes, *Die Aktualität des Mittelalters. Gegen die Überheblichkeit unserer Wissensgesellschaft*, Stuttgart, Thorbecke, 2003.
- FRITZ Jean-Marie, *Paysages sonores du Moyen Âge : le versant épistémologique*, Paris, Champion, 2000.
- GAUTIER Alban, *Arthur*, Paris, Ellipses, 2007.
- GRISWARD Joël H., *Archéologie de l'épopée médiévale : structures trifonctionnelles et mythes indo-européens dans le cycle des Narbonnais*, Paris, Payot, 1981.
- GUENÉE Bernard, *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, Paris, Aubier, 1980.
- GUERREAU Alain, *L'Avenir d'un passé incertain. Quelle histoire du Moyen Âge au xx^e siècle ?*, Paris, Seuil, 2001.
- GUIDOT Bernard, *Chanson de geste et récritures*, Orléans, Paradigme, 2008.
- HATZFELD Helmut A., « La littérature flamboyante au xv^e siècle », in NATOLI Glanco, PIZZORUSSO Arnaldo, SIMONE Franco (dir.), *Studi in onore di Carlo Pellegrini*, Turin, SEI, 1963, p. 81-96.
- HEINEMANN Edward A., *L'Art métrique de la chanson de geste : essai sur la musicalité du récit*, Genève, Droz, 1993.
- HUIZINGA Johan, *L'Automne du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1980.
- LABÈRE Nelly, *Défricher le jeune plant. Étude de la nouvelle au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2006.
- LE GOFF Jacques, *Pour un autre Moyen Âge : temps, travail, culture en Occident*, Paris, Gallimard, 1977.
- *L'Imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985.
- LORCIN Marie-Thérèse, « L'espace scénique dans les fabliaux », *Cahiers de recherche médiévale*, n° 3, 1997, p. 91-100.
- MANDACH André (de), *Naissance et développement de la chanson de geste en Europe*, t. V, « La geste de Fierabras » : le jeu du réel et de l'in vraisemblable, Genève, Droz, 1987.
- *Naissance et développement de la chanson de geste en Europe*, t. VI, « La Chanson de Roland » : transferts de mythe dans le monde occidental et oriental, Genève, Droz, 1993.

- MARCHELLO-NIZIA Christiane, *Dire le vrai : l'adverbe « si » en français médiéval. Essai de linguistique historique*, Genève, Droz, 1985.
- MARTIN Jean-Pierre, *Les Motifs dans la chanson de geste : définition et utilisation*, Villeneuve d'Ascq, Centre d'études médiévales et dialectales de l'Université Lille III, 1992.
- MÉNARD Philippe, *Les Fabliaux : contes à rire du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1983.
- MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982.
- MORSEL Joseph, *L'Histoire (du Moyen Âge) est un sport de combat*, texte en ligne sur <http://lamop.univ-paris1.fr/>, Lamop-Université Paris 1, 2007.
- MÜHLETHALER J.-C., CORBELLARI A., WAHLEN B. (dir.), *Formes de la critique : parodie et satire dans la France et l'Italie médiévales*, Paris, Champion, 2003.
- PAYEN Jean-Charles, *La Rose et l'utopie : révolution sexuelle et communisme nostalgique chez Jean de Meung*, Paris, Éditions sociales, 1976.
- REY-FLAUD Henri, *Le Cercle magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1973.
- RIBÉMONT Bernard, « L'inconnu géographique des encyclopédies médiévales », *Cahiers de recherches médiévales*, n° 3, 1997, p. 101-111.
- ROSSI Luciano, « Entre fabliau et facétie : la nouvelle en France au XV^e siècle », in ENGEL Vincent, GUISSARD Michel (dir.), *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres littéraires, du Moyen Âge à nos jours*, Actes du colloque de Metz (juin 1996), Ottignies, Éditions Quorum, 1997, p. 28-39.
- RYCHNER Jean, *La Chanson de geste, essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz, 1955.
- SINCLAIR FINN E., *Milk and Blood : Gender and Genealogy in the Chanson de Geste*, Oxford, Peter Lang, 2003.
- STRUBEL Armand, *Le Théâtre au Moyen Âge, naissance d'une littérature dramatique*, Rosny, Bréal, 2003.
- SUARD François, *La Chanson de geste*, Paris, PUF, 1993.
- TADIÉ J.-Y. (dir.), *La Littérature française : dynamique et histoire*, Paris, Gallimard, 2007.
- TUCHMAN Barbara W., *Un lointain miroir : le XIV^e siècle de calamités*, Paris, Fayard, 1979.

- VINCENSINI Jean-Jacques, *Motifs et thèmes du récit médiéval*, Paris, Nathan, 2000.
- ZINK Michel, *La Prédication en langue romane avant 1300*, Paris, Champion, 1976.
- *Froissart et le temps*, Paris, Puf, 1998.
- ZUMTHOR Paul, « La brièveté comme forme », in PICONE Michelangelo, DI STEFANO Guiseppe, STEWART Pamela D. (dir.), *Genèse, codification et rayonnement d'un genre médiéval : la nouvelle*, Actes du colloque international de Montréal (McGill University, 14-16 octobre 1982), Montréal, Plato Academic Press, 1983, p. 3-8.
- *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.
- *Le Masque et la lumière. La poétique des grands rhétoriciens*, Paris, Seuil, 1978.
- *La Poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, Puf, 1984.

Textes du Moyen Âge

Pour les textes du Moyen Âge, nous renvoyons, par souci de brièveté et pour une première approche, à GREUTE Georges (dir.), *Dictionnaire des Lettres françaises. Le Moyen Âge*, Paris, Fayard, 1964 ; édition revue sous la dir. de HASENOHR Geneviève et ZINK Michel, Paris, Le Livre de Poche, 1992. Cet ouvrage propose un résumé des œuvres citées, une bibliographie des éditions et des analyses critiques qui permettent de prolonger l'analyse.

INDEX DES OUVRAGES CITÉS

A

Abraham sacrifiant 199
Advision Christine 140
Aliscans 18, 51, 163, 169
Anticlaudianus 38, 135-136
Archiloge Sophie 133
Architrenius 135-136
Arrêts d'Amour 28
Art d'Aimer 28
Art de Chevalerie de Végèce 138
Art de Dictier 18, 155
Artes dictaminis 135
Arts de seconde rhétorique 19
Aspremont 163
Âtre périlleux 182-183
Aucassin et Nicolette 20, 48, 51, 124, 150
Audigier 50, 169
Avionnet 22

B

Ballade du Gorrier Bragard 49
Ballade du lion rampant 49
Barat et Haimet 65
Basin 169
Bérinus 21
Berthe au grand pied 169
Besant de Dieu 27, 136
Bestiaire d'Amour 22, 24
Bible 20, 27, 33, 58, 73, 87, 105-106, 117, 132, 136, 196, 200, 206
Bible de l'université de Paris 87
Bible des sept états du Monde 87

Bien advisé et mal advisé 207
Bien est raison et droiture 136
Blâme des femmes 49
Bliocadran 112
Boeci 75
Bouviens d'Aloul 65
Brut 22, 30, 43-44, 58, 173, 177

C

Canterbury Tales 151, 198
Cantilène de Sainte Eulalie 17, 74-75, 81-82, 122
Carmina Burana 37
Castoiment d'un père à son fils 28
Cena Cyprini 50
Cent Ballades 121
Cent ballades d'amant et de dame 55, 121
Cent Nouvelles Nouvelles 48, 53, 55, 67, 121, 126, 130, 198
Chanson de Guillaume 18, 91, 161-162, 165
Chanson de roi de Sicile 96
Chanson de Roland 99, 160-161, 163, 166-169
Chanson de sainte Foy d'Agen 75
Chanson sur le Rien 152
Charroi de Nîmes 18, 74, 91, 161, 164-166, 168-169
Chastiement Musart 49
Chastoiment des Dames 28
Châtelaine de Vergy 128
Chemin de Longue estude 140
Chevalerie Judas Macabé 87

- Chevalier à l'épée* 182
Chevalier au lion 124, 178-179, 181, 190
Chevalier au Papegau 190
Chevalier de Dieu 136
Chevalier de la Charrette 44, 109, 176, 178-180, 190
Chronique des ducs de Normandie 30
Chronique rimée 31
Chroniques 31-32
Clef d'Amors 28, 44
Clef du Secret des Secrets 25
Cléomadès 191
Cléomadès et Clarmondine 191
Cleriadus et Meliadice 191
Cligès 44, 173, 177-178
Complainte d'Amour 136
Complainte du Champion des dames a maistre Martin le Franc son acteur 101
Complainte Rutebeuf 133
Comput 25
Comte d'Anjou 126
Condamnation de Banquet 206
Congés 132, 151, 154
Conquête de Constantinople 20
Conquêtes et chroniques de Charlemagne 20, 170, 191
Consolation de Philosophie 38, 138
Conte du Graal 57-58, 103, 109-110, 112, 123, 126-127, 178-179, 181
Contes moralisés 26
Continuation de Perceval 112
Cour d'amour 28
Couronnement de Louis 18, 91, 160, 162-163, 168
Courtois d'Arras 50, 203-204
Coutumes du Beauvaisis 27
- D**
Dame Auberée 65
Daniel dans la fosse aux lions 197
De amoribus 146
De Charlot le Juif qui chia en la peau de lièvre 64
De Consolatione Philosophiae 86
De Gemmis 25
De Mundi universitate 135
De natura rerum 25
De Planctu Naturae 138
De proprietatibus rerum 25
De Vetula 118
Débat des Hérauts d'Armes de France et d'Angleterre 117
Decameron 40, 53, 67, 91, 100, 103, 107, 119, 129, 131, 197
Des anciens tournois et faits d'armes 124, 193
Deux Anglais et l'anel 65
Devisement du monde 135
Diarmaid et Grainné 187
Disciplina clericalis 28, 52
Disticha Catonis 27
Dit d'Amour 96
Dit d'Aristote 118
Dit de Chicheface 49
Dit de la mort de Largesse 136
Dit de la panthère d'Amour 136
Dit de la pastoure 154
Dit de la Rose 29
Dit de l'Épée 136
Dit de l'Herberie 210
Dit des cornettes 49
Dit des neuf preux 117
Dit des quatre filles de Dieu 136
Dit des trois morts et des trois vifs 121
Dit des trois mots 136
Dit d'Hypocrisie 49, 132, 136
Dit du Chancelier Philippe 136
Dit du Faucon 36
Divine Comédie 121
Dolopathos 118
Droitiz nouveaux 156

E

Économique 86
Eledus et Serena 191
Elucidarium 27
Elucidation 112
Énéas 44, 58, 109, 173-177
Énéide 128, 173-174
Enfances Guillaume 18
*Enseignements du Chevalier de la
 Tour Landry à ses filles* 49
Épître au Dieu d'Amour 29
Épître Othea 23, 37, 103
Erec 189
Erec et Énide 44, 109, 129, 177-
 178, 181, 189
Escanor 118
Escoufle 190
Ésope 52
Espinette amoureuse 154
Espurgatoire seint Patriz 108
Etoire del saint Graal 57, 112
Estula 64
Éthique à Nicomaque 86
Étymologies 24, 38, 92
Évangile de Nicodème 206
Évangiles aux femmes 28, 49
Évangiles des Quenouilles 29, 50,
 52

F

Fabel du dieu d'Amour 136
Fables 108
Farce de Maître Pathelin 48, 211
Farce du Garçon et de l'Aveugle
 210
Fastnachtspiele 212
Fatrasies d'Arras 51
Fetz des Romains 25
Fevre de Creeil 65
Fierabras 91, 163
Fin de Partie 208
Flamenca 190
Floire et Blanchefleur 191

Folies Tristan 186
Fontaine des amoureux de Science
 25
Forêt de Tristesse 140
Formes de la critique 50
Fragment de La Haye 161

G

Galeran de Bretagne 190
Galien 160
Gaspard de la nuit 71
Gereint et Enid 178
Giglois 183
Girard de Roussillon 168
Girart de Vienne 56
Grammaire du Décaméron 68
Grandes Chroniques de France 20,
 31
Grant mal fist Adam 26
Griesche d'esté 133
Griesche d'hiver 133
Guillaume de Dole 190
Guillaume d'Orange 20
Guiron le Courtois 57-58, 60

H

Histoire de Guillaume le Maréchal
 31
*Histoire de la conquête de
 Constantinople* 31
Histoire de la France littéraire 77-78
Histoire de la Littérature française 7
*Histoire d'Olivier de Castille et
 d'Arthur d'Algrabe* 191
Historia 40
*Historia ecclesiastica gentis
 Anglorum* 30
Historia gentis Longobardorum 30
Historia naturalis 24-25
Historia Regum Britanniae 20, 173,
 182
Historia scholastica 25
Historie van den Grale 189

Homélie sur Jonas 26

I

Image du Monde 25

Imago Mundi 25

Isopet de Chartres 23

Isopet I 22

J

Jehan de Paris 193-194

Jehan de Saintré 49, 103, 122, 124, 192-194

Jehan et Blonde 193

Jeu d'Adam 208

Jeu de Daniel 197, 200

Jeu de la Feuillée 37, 40, 47, 50, 96, 207-208

Jeu de la statue de saint Nicolas 197

Jeu de Pierre de la Broce 210

Jeu de Robin et Marion 96, 150, 207-208, 211

Jeu de saint Nicolas 89, 99, 202-204, 209

Jeu du prince des sots 211

Joli Buisson de Jonece 154

Joseph 57

Joseph vendu par ses frères 197

Joufroi de Poitiers 190

Journal d'un bourgeois de Paris 32

L

La Belle Hélène de Constantinople 170

La Femme Pauvre 141

La fuite de Diarmaid et de Grainné 185

La littérature française \:
dynamique et histoire 238

La Mort le Roi Artu 57-58, 182-183

La Queste del Saint Graal 183

La Salade 103

La vache au prêtre 65

La Vengeance Raguidel 182

Lai d'Aristote 64, 118

Lai de l'ombre 39

Lai du cor 50, 64

Lai du Lecheor 51

Lai du Mantel mal taillé 50, 64

Lais 18, 55, 101, 133, 173, 186

Lancelot en prose 20, 58, 89, 127, 176, 183, 186

Lancelot Graal 57, 182

Lazarillo de Tormes 210

Le Bel Inconnu 183

Le Chevalier de la Charrette 178

Le Jeu de la résurrection 198

Le Livre du Chevalier de la Tour
Landry pour l'enseignement de
ses filles 28

Le Miracle de Théophile 203

Le Pauvre Clerc 65

Le Roman de Renart 59

Le vilain de Bailleul 65

Le vilain qui conquiert le paradis par
plaid 125

Legenda Aurea 68

Les trois bossus ménestrels 65

Leys d'Amors 18

L'Homme juste et l'Homme mon-
dain 207

Li Fez des Romains 31

Libro de Buen Amor 212

Lidia 197

Livre de Baudouin de Flandres 191

Livre de la Mutation de Fortune 39,
140

Livre de Mandevie 140

Livre des conquestes et faits
d'Alexandre le Grand 21

Livre des faits et bonnes mœurs du
sage roy 32

Livre des Figures hiéroglyphiques 25

Livre des Manières 131

Livre des merveilles du monde 25

Livre du Cœur d'Amour épris 23,
116-117, 136, 140, 192-193

Livre du duc des vrais amants 55, 155
Livre du roy Rambeaux de Frise et du roy Bruno de Dampnemarche 191
Livre du Trésor 25
Livres du roy Modus et de la reine Ratio 139
Lumière as Lais 27

M

Mainet 52, 169
Mandement de Bacchus 212
Mariage 133
Méliador 124, 190
Mélusine 21, 62, 101, 117, 191
Mémoires 32, 194
Meraugis 190
Merlin 57, 124
Merlin en prose 182
Merlinuspa 189
Mesnagier de Paris 28
Métamorphoses 27, 118, 174
Miracle de saint Martial 198
Miracle de Théophile 204
Miracles de Notre Dame 33, 149, 198, 204
Miroir des Bonnes Femmes 68
Misere 154
Moniage Guillaume 18, 160, 169
Moralité du Cœur et des cinq Sens 198
Morte Darthur 189
Morte di Tristano 189
Mortifiement de vaine plaisance 193
Mystère de la Passion Nostre Seigneur 206
Mystère de l'Apocalypse 206
Mystère de l'Assomption de la Vierge 206
Mystère de saint Martin 206
Mystère des Actes des Apôtres 206
Mystère du Vieil Testament 206

N

Narcisse 58, 118, 174
Noces de Mercure et de Philologie 135
Nota Emilianense 161

O

Odysée 186
Office de l'Étoile 197
Ordo representationis Ade 201-202
Ordo Stellae 200
Ovide moralisé 27, 37, 118

P

Pamphile et Galatée 191
Paradis de la Reine Sybille 193
Passion 205
Passion d'Arras 205
Passion d'Autun 205
Passion de Leyde 204
Passion des Jongleurs 205
Passion du Christ de Clermont-Ferrand 87
Passion du Palatinus 204-205
Passions de Semur 205
Pauvreté Rutebeuf 133
Pèlerinage de Charlemagne 169
Pèlerinage de l'âme et Pèlerinage du Christ 139
Pèlerinage de Vie humaine 139
Pèlerins d'Emmaüs 197
Perceforest 191
Perceval en prose 112, 182
Perlesvaus 20, 36, 57, 112, 182
Philomena 58, 109, 118, 174
Physiologus 24, 108
Pleine bourse de sens 65
Poèmes de l'infortune 112
Poétique 34
Politique 86
Ponthus et Sidoine 191

- Première continuation de Perceval*
 112
Première Continuation du Conte du Graal 182
Prise d'Orange 18, 91, 161, 169
Prison amoureuse 154
Procession des Prophètes 197
Proverbes au Vilain 27
Proverbes de Salomon 27
Psautier de Cambridge 87
Psautier d'Oxford 87
Psychomachia 135
Pyrame et Thisbé 58, 118, 174
- Q**
Quadriologue invectif 49
Quatre Livres des Rois 20
Queste del saint Graal 36, 57-58, 112, 183
Quinze Joies de Mariage 29, 49, 55, 114-115, 121
Quinze Joies de Notre Dame 121
- R**
Raoul de Cambrai 168
Recueil des repues franches de Maistre François Villon et de ses compagnons 119
Regles de trobar 18
Remède d'Amour 28
Remède de Fortune 45
Renart le Bestourné 132
Repentance 133
Résurrection de Lazare 197
Robin et Marion 51
Roman d'Alexandre 25, 173-174
Roman de Carité 26, 136, 154
Roman de Dieu et de sa mère 87
Roman de Fauvel 48-49, 89-90
Roman de Guillaume de Dole 150
Roman de Jason et de Médée 191
Roman de la poire 136
Roman de la Rose 29, 33, 37, 44-45, 53, 128-129, 136-139, 190, 192
Roman de la Rose moralisé 37, 139
Roman de la Violette 190
Roman de l'Estoire dou Graal 112, 182
Roman de Miserere 26, 136
Roman de Renart 48, 50, 58-60, 99
Roman de Thèbes 58, 74, 173-176
Roman de Troie 43-44, 58, 173-175
Roman d'Edipus 191
Roman des Sept sages de Rome 191
Roman des trois ennemis de l'homme 136
Roman du Châtelain de Coucy et de la Dame du Fayel 190
- S**
Saisnes 91, 93, 172
Seconde continuation de Perceval 112
Serments de Strasbourg 79
Sermon joyeux de saint Belin 119
Sermon joyeux de saint Hareng 212
Sermon joyeux de saint Jambon et de sainte Andouille 212
Sermon joyeux de saint Oignon 212
Sermon joyeux de saint Raisin 212
Sermones vulgares 68
Sire Tristrem 186
Songe de peste 139
Songe d'Enfer 131, 136
Songe du Vieil Pèlerin 140
Souhaiz des vits 65
Speculum 25
Sponsus 201
Storia del Sant Grasal 189
Suite du roman de Merlin 40, 58
Summa theologica 35

T

Tavola Ritonda 189
Testament 27, 113, 133, 138, 155, 209
Thébaïde 74, 173-174
Tiers Livre 213
Tournoi de Chauvency 124
Tournoiement Antéchrist 124
Tractatus de amore 28, 41
Traité de la forme et devis d'un tournoi 124, 193
Traité des quatre âges de l'homme 28
Très Riches Heures du Duc de Berry 125, 128
Trésor des Trésors 25
Tristan 41, 44, 129, 173, 186
Tristan en prose 20, 57-59, 183, 186, 188
Tristan et Isolde 186
Tristant 184, 186
Tristrams saga 186
Trois Aveugles de Compiègne 65
Trois Bossus 65
Trois bossus ménestrels 64, 121

Troisième continuation de Perceval 112

Trubert et Antrognart 198

V

Vers de la Mort 26, 154
Vetus Latina 87
Viandier 28
Vie de Saint Alexis 122
Vie de Saint Léger 75, 82
Vie de Saint Louis 20, 31
Vie de Tobie 136
Vie du Prince Noir 31
Vierges folles et Vierges sages 197
Visitatio sepulchri 196, 200
Vita Karoli 30
Vita Nova 54
Vita sancti Wilhelmi 161
Voies de Paradis 136
Voir Dit 23
Voyage de saint Brendan 25, 89, 178
Voyage d'Outre-Mer 25
Vulgate 34, 57, 87

INDEX DES AUTEURS CITÉS

A

Abbon de Fleury 121
Abélard 98, 138, 197
Achille Tatius 128
Adalbert de Laon 121
Adam de la Halle 33, 37, 40, 47,
49, 51, 96, 131-132, 149-153,
197, 207-209, 211
Adenet le Roi 191
Aimon de Fleury 30
Alain Chartier 40, 49, 117, 153
Alain de Lille 38, 135-136, 138
Albert le Grand 36
Alexandre Neckham 36
Alphonse II 93
André de la Vigne 155
André le Chapelain 28, 41, 44, 146
Andrieu Contredit 149
Andrieu de la Vigne 206
Antoine de la Sale 49, 99, 103,
115, 122, 124, 192-193
Antoine Vérard 53
Archipoeta de Cologne 133
Aristote 13, 21, 24, 34, 64, 86, 118
Arnold 22
Arnoul Gréban 205
Arthur 22
Aubailly 212
Averroès 34, 207
Avicenne 207

B

Bacon 36
Barthélémy l'Anglais 25, 36

Baude Fastoul 132, 154
Baumgartner 22, 52
Bec 50, 83
Beckett 208
Bède 30, 36, 135
Bédier 64
Belleau 199, 213
Benoît de Sainte-Maure 30, 43, 174
Bergson 47
Bernard de Clairvaux 26
Bernard de Ventadour 43, 94, 146
Bernard Silvestre 135
Bérout 44, 58, 173, 183-185, 188
Bertran de Born 94, 115
Bertrand 71
Bertrand de Bar-sur-Aube 56
Bertrand de la Barthe 93
Blanchard 32, 102
Blondel de Nesle 95
Bloy 141
Boccace 40, 53, 67-68, 86, 88, 91,
100, 103, 107, 117, 129, 131,
139, 198
Boèce 38, 86, 121, 138
Bonaventure Des Pérriers 67
Bonifaci Calvo 88
Bourdieu 9
Boutet 56, 123, 161-162, 164-165
Brunet Latin 25, 36, 134

C

Campoux 83
Caton 27
Cellarius 9

Cercamon 94, 146
 Cerquiglino 53
 Cerquiglino-Toulet 33, 54, 117
 Chandos 31
 Charles d'Orléans 55, 113, 116,
 129, 140, 153, 193
 Chaucer 151, 198
 Chevalier au lion 189
 Chrétien de Troyes 18, 33, 44, 52,
 57-58, 74, 86, 92, 95, 99, 103,
 108-110, 123-124, 126-127,
 129, 136, 173, 176-179, 181-
 182, 186, 190
 Christine de Pizan 23, 29, 32, 37,
 55, 99, 103, 108, 121, 129, 139-
 140, 153-154
 Cicéron 86
 Colin Muset 49, 95, 152
 Conlon 169
 Conon de Béthune 44, 88, 95, 116
 Coudrette 21
 Curtius 17

D

Dante 40, 54, 103, 121, 145
 Darès le Phrygien 174
 David Aubert 20, 169, 191
 de Bèze 199
 Delbouille 164
 Dembowski 109
 Dragonetti 75
 Drouart la Vache 28
 Dubost 134
 Dubuis 60
 Duby 122
 Dufournet 23, 32, 50, 210
 Dumézil 161

E

Eginhard 30
 Eilhart von Oberg 184-186
 Enanchet 28
 Enguerrand de Monstrelet 31

Ermold le Noir 161
 Etienne Fougères 131
 Eustache Deschamps 18, 55, 113,
 152-153, 155, 198
 Évrart 87

F

Flodoard 30
 Folquet de Marseille 93
 François Villon 203, 209, 212
 François Villon 49, 99, 113, 118-
 119, 133, 152-155
 Frappier 163
 Frère Robert 186
 frères Col 139
 frères de Limbourg 125, 128
 Fried 8

G

Gace Brulé 33, 44, 95
 Gaidifer d'Avion 149
 Galien 35, 207
 Gautier 123
 Gautier de Belleperche 87
 Gautier de Châtillon 133
 Gautier de Coinci 33, 149, 203
 Gautier d'Épinal 95
 Gautier le Leu 64
 Geoffroi de Monmouth 44, 182
 Geoffroy de la Tour Landry 28
 Geoffroy de Monmouth 177
 Geoffroy de Villehardouin 20, 31
 Geoffroy de Vinsauf 135
 George Chastelain 32, 49, 155
 Gerbert de Montreuil 99, 112, 190
 Gervais 136
 Gervais de Melkley, 135
 Gervais de Tilbury 134
 Gervaise 24
 Geufroi de Paris 87
 Gidel 7
 Gilet 191
 Gilles de Vieux-Maisons 95

Gilles le Vinier 149
 Giovanni Andrea 9
 Girart d'Amiens 52, 118
 Gontier de Soignies 95
 Gossouin de Metz 25
 Gottfried de Strasbourg 186
 Grégoire de Nysse 129
 Grégoire de Tours 30
 Grévin 199, 213
 Gringore 211
 Grisward 161
 Guenée 60
 Guerreau 7-8
 Gui d'Ussel 93
 Guidot 168
 Guilhem de Berguedan 115
 Guillaume Coquillart 156
 Guillaume Créatin 155
 Guillaume de Digulleville 139, 207
 Guillaume de Lorris 53, 129, 137, 139, 171, 192
 Guillaume de Machaut 18, 23, 45, 99, 103, 108, 117, 152-153, 155, 192
 Guillaume de Nangis 32
 Guillaume de Rubrouck 134
 Guillaume IX 83, 93, 116, 146, 152
 Guillaume le Clerc 24, 27, 136
 Guiot de Dijon 95
 Guiot de Provins 27, 95, 132, 136
 Guiraut Riquier 94, 147
 Gutenberg 13
 Guy de Coucy 116
 Guy de Thourotte 95

H

Hagin 36
 Hans Sachs 212
 Harf-Lancner 101
 Hatzfeld 92
 Hélinand de Froidmont 26, 154
 Henri Baude 49
 Henri d'Andeli 136
 Henri de Ferrières 139

Henri de Valenciennes 118
 Herman de Valenciennes 87
 Hincmar de Reims 30
 Honoré d'Autun 25, 27
 Horn de Leyde 9
 Hugues de Berzé 27
 Hugues de Fleury 30
 Hugues de Saint-Victor 36, 85
 Hugues d'Orléans 133
 Huizinga 116
 Huon de Méry 124
 Huon d'Oisy 95

I

Isidore de Séville 24, 29-30, 38, 92, 134

J

Jacob van Maerlant 189
 Jacques Bretel 124
 Jacques de Baisieux 136
 Jacques de Cessoles 27
 Jacques de Vitry 68
 Jacques Legrand 133
 Jacques Millet 140
 Jacques Yver 67
 Jakes d'Amiens 28
 Jaufre Rudel 83, 93, 146
 Jean Bodel 64-65, 89, 91, 93, 132, 152, 154, 172, 197, 202, 207
 Jean Chrysostome 129
 Jean d'Arras 21, 63, 101, 191
 Jean de Condé 64
 Jean de Hanville 135-136
 Jean de Joinville 20, 30-31
 Jean de la Fontaine 25
 Jean de Lorris 138
 Jean de Mandeville 25, 134
 Jean de Meun 27, 29, 34, 38, 50, 53, 86, 117, 132, 137-139, 192
 Jean de Montreuil 139
 Jean de Plan Carpin 134
 Jean Dupin 140

Jean Froissart 31-32, 124, 153-154, 190
 Jean Gerson 26, 139, 198
 Jean Le Fèvre 114
 Jean Maillart 126
 Jean Malkaraume 87
 Jean Marot 155
 Jean Meschinot 155
 Jean Michel 205
 Jean Molinet 32, 37, 114, 139, 154-155, 212
 Jean Renart 39, 64, 150, 190
 Jean Scot 34
 Jean Wauquelin 20, 115
 Jehan Bretel 131
 Jehan Wauquelin 170
 Jodelle 199, 213
 Jofre de Foixà 18
 Juan Ruiz 212
 Jules César 86
 Julien Macho 52

L

La Taille 199, 213
 Lachet 169
 Laurent de Premierfait 67, 86, 100, 119
 Le Châtelain de Coucy 95
 Le Goff 7, 13, 122
 Le Pogge 40, 86, 99
 Lecoy 39
 Leonardo Bruni 40
 Léopold d'Autriche 36
 Lorcin 65

M

Macé 87
 Mandach 163, 166
 Manessier 112
 Marbode 25
 Marcabru 94, 146
 Marchello-Nizia 169
 Marco Polo 25, 134-135

Marguerite de Navarre 67
 Marie de France 18, 44, 52, 55, 66, 74, 100, 103, 108, 126, 173, 178, 186
 Marquis de Queux de Saint-Hilaire 113
 Martial d'Auvergne 28
 Martianus Capella 135
 Martin 164, 168
 Martin le Franc 40, 99, 101
 Matthieu de Vendôme 135
 Matthieu le Poirier 28
 Maurice de Sully 26
 Ménard 65
 Mercadé 205
 Micha 127
 Michel Menot 26
 Moniot de Paris 95
 Morsel 8-9
 Mühlethaler 50
 Musset 15, 96

N

Nicolas de La Chesnaye 206
 Nicolas de Troyes 67
 Nicolas Flamel 25
 Nicolas Groparmy 25
 Nicolas Valois 25
 Nicole Bozon 26
 Nicole Oresme 86
 Noël du Fail 67

O

Odéric de Pordenone 134
 Olivier Basselin 152
 Olivier de la Marche 32, 155, 194
 Olivier Maillard 26
 Orose 30
 Ovide 27-28, 37, 41, 118, 129, 174, 192

P

Paris 41
 Paul Diacre 30
 Peire d'Alvernha 94
 Peire II d'Aragon 93
 Peire Vidal 115
 Pétrarque 88, 117, 119, 192
 Philippe Camus 191
 Philippe de Beaumanoir 27, 193
 Philippe de Commynes 32
 Philippe de Mézières 140
 Philippe de Navarre 28
 Philippe de Thaon 24-25
 Philippe de Vignoulles 130
 Philippe de Vitri 155
 Philippe le Bel 13
 Philippe Mousket 31
 Pierre Abélard 98
 Pierre Alphonse 28, 52
 Pierre Bersuire 37
 Pierre de Beauvais 22, 24, 136
 Pierre de Molins 95
 Pierre de Peckham 27
 Pierre de Poitiers 36
 Pierre de Saint-Cloud 60
 Pierre d'Orgemont 32
 Pierre du Riés 87
 Pierre Gringore 155
 Pierre Grosseteste 86
 Pierre le Mangeur 25
 Pline 24-25, 134
 Poirion 9, 48-49, 103, 110-112,
 161, 166
 Pons de la Guardia 115
 Primat 31
 Prudence 135
 Pseudo-Denys 34

Q

Quereuil 102
 Quintilien 135

R

Rabelais 212-213
 Raimbaut de Vaquerias 88
 Raimon Vidal 17
 Raoul de Houdenc 131, 136, 190
 Raoul Lefèvre 191
 Raoul Tainguy 55
 Raymond Lulle 36, 88
 Raynaud 113
 Reclus de Moliens 26, 136, 154
 Renaut 190
 René d'Anjou 23, 52, 116-117,
 124, 140, 192-193
 Rey-Flaud 197
 Ribémont 134
 Richard Cœur de Lion 116
 Richard de Barbezieux 83
 Richard de Fournival 22, 24, 118
 Richard Lescot 32
 Richer 30
 Robert de Blois 28
 Robert de Boron 18, 57, 112, 124,
 182
 Robert de Clari 20, 30
 Robert le Clerc 26
 Rossi 61
 Rutebeuf 49, 64, 99, 112, 118,
 132-133, 138, 152, 154, 197,
 203-204, 210
 Rychner 91, 114, 164-165, 168

S

Saint Augustin 30, 34-35, 38, 129,
 135
 saint Bernard 41
 saint Jérôme 87
 saint Thomas 35-36
 Samson de Nanteuil 27
 Santucci 115
 Simon de Fraisne 86
 Simon de Phares 36
 Sinclair 163
 Stace 74

Stanesco 77
Strabon 87
Strubel 137, 210
Suard 165
Suger 31

T

Taillevent 28
Thibaut de Champagne 44, 116
Thomas 41, 44, 58, 173, 183, 186,
188
Thomas de Cantimpré 25, 36
Thomas de Saluces 116
Thomas Malory 189
Tite-Live 86
Todorov 68
Tuchman 7

V

Venance Fortunat 41
Verlaine 152
Vincent de Beauvais 25, 30, 36

W

Wace 22, 30, 43-44, 58, 173, 177
Warnke 101, 108
Watriquet de Couvin 64
Wauchier de Danain 112

X

Xénophon 86

Z

Zink 73-74
Zumthor 49, 52, 61, 89-90

DANS LA MÊME COLLECTION

Droit

Introduction générale au droit, Muriel FABRE-MAGNAN

Économie

Introduction à l'économétrie, Grégory DENGLOS

Microéconomie : la concurrence parfaite, Muriel PUCCI et Julie VALENTIN

Statistiques et probabilités appliquées, Grégory DENGLOS

Histoire

La France au XIX^e siècle, Claire FREDJ

L'Âge des dictatures (1919-1945), Johann CHAPOUTOT

Colonisation et décolonisation (XVI^e-XX^e siècle), Bernard PHAN

L'Époque de Bonaparte, Jacques-Olivier BOUDON

L'Hégémonie soviétique, Yvan LECLÈRE

Langues

Histoire de la littérature anglaise, Frédéric REGARD

Littérature espagnole contemporaine, Philippe MERLO-MORAT

Version espagnole classique, Christophe COUDERC

Lettres

La Culture littéraire, Alain VIALA

Lire les romantiques français, Bruno VIARD

Philosophie

Philosophie contemporaine, Roger POUVET

Philosophie politique (XIX^e-XX^e siècles), Guillaume SIBERTIN-BLANC

Psychologie

Psychologie clinique et psychopathologie, Catherine CHABERT et Benoît VERDON

Psychologie du développement cognitif, Olivier HOUDÉ et Gaëlle LEROUX

Sociologie

Les Courants contemporains de la sociologie, Céline BÉRAUD et Baptiste COULMONT

La Pratique de la sociologie, Serge PAUGAM

Le Raisonnement statistique en sociologie, Florence MAILLOCHON et Marion SELZ

Sociologie du système éducatif. Les inégalités scolaires, Marie DURU-BELLAT et Agnès VAN ZANTEN (dir.)

Toutes disciplines

Méthodologies. Comprendre. Apprendre. Réussir, Johann CHAPOUTOT et Geoffroy LAUVAU (dir.)

À PARAÎTRE

Droit

Introduction historique au droit, Alain WUFFELS