Paul Zumthor

Essai de poétique médiévale

collection Poétique

aux Éditions du Seuil, Paris

DU MÊME AUTEUR

AUX MÊMES ÉDITIONS

Antigone ou l'espérance

CHEZ D'AUTRES ÉDITEURS

Histoire littéraire de la France médiévale
Presses Universitaires de France

Langue et Techniques poétiques
à l'époque romane
Klincksieck

Le Puits de Babel
Gallimard

Victor Hugo, poète de Satan
Laffont

PAUL ZUMTHOR

ESSAI DE POÉTIQUE MÉDIÉVALE



FEDERICO J. ASISS GONZÁLEZ
Profesor de Historia

ÉDITIONS DU SEUIL
*27, rue Jacob, Paris VI^e^*

CE LIVRE
EST PUBLIÉ DANS LA COLLECTION
POÉTIQUE
DIRIGÉE PAR HÉLÈNE CIXOUS
GÉRARD GENETTE
ET TZVETAN TODOROV



© *Editions du Seuil, 1972*

La loi du 11 mars 1957 interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

Introduction

L'emploi, dans le titre de ce livre, des mots *Poétique* et *médiéval* exige quelque justification. Ni de l'un ni de l'autre le sens n'est manifeste ; mais l'imprécision ou l'obscurité provient, pour chacun d'eux, de causes tout à fait différentes.

C'est par simple commodité que j'utilise l'adjectif *médiéval* : comme une enseigne, pour laquelle il vaut mieux, je le pense, recourir à un terme d'usage, même approximatif (mais éclairé par le contexte), que d'ajouter inutilement au jargon en cours. Il en va de même de l'expression de *moyen âge*, que je n'ai pas cherché à éviter : son plus grand défaut est de référer à deux autres termes dont elle ferait la « moyenne ». Elle fut calquée en français, au début du XVII^e siècle, sur le latin *media aetas* (ou *medium aevum*), lui-même forgé vers 1500 par des philologues humanistes : ceux-ci entendaient désigner ainsi l'époque charnière qui sépare la chute de l'Empire romain de la première manifestation écrite des langues modernes, vers le X^e siècle; puis l'acception du mot s'étendit jusqu'à embrasser tout ce qui avait précédé la « renaissance des lettres » dont on se montrait si glorieux [1]. Environ 1800, le « moyen âge » tomba dans le domaine public, ce qui ne contribua guère à en préciser la notion. C'est alors qu'apparut *médiéval*, substitué à *moyenâgeux*, devenu péjoratif. Comme d'autres termes créés par les historiens, dans leurs premiers défrichements, pour mettre en perspective le passé, *moyen âge* et *médiéval* n'ont qu'une valeur opératoire, sommairement quantitative, et ne comportent aucune dénotation qualitative. Dans ce livre, j'admettrai qu'ils renvoient à un ensemble de formes culturelles assez éloignées de nous dans le temps pour échapper totalement à notre expérience vécue d'hommes du XX^e siècle. Au mieux, nous pouvons en repérer çà et là une image fossilisée parmi les débris de civilisations pré-industrielles encore entremêlés à la trame de la nôtre.

1. Baldinger, 1962.

En ce qui concerne les formes de parole et d'écriture, objet de mon étude, le point de départ chronologique coïncide, à peu près, sur un point capital, avec un commencement absolu : l'émergence et la cristallisation, entre le VIIIe et le XIe siècle, des langues mêmes qui les réalisèrent. La zone d'arrivée, ou de chute, correspond, de façon moins nette, à une période de mutations précipitées dans la structure de ces langues, entre le XIVe et le XVIe siècle : période où triomphe l'écrit et où va (lentement) s'instaurer le règne du livre. Une double ligne de clivage se dessine ainsi, en gros traits, confirmée par d'autres relevés : le processus de maturation des idiomes romans, germaniques et slaves fut probablement l'un des aspects de la grande révolution commerciale (non moins importante historiquement que la révolution industrielle des XVIIIe-XXe siècles) qui, autour et à partir de la Méditerranée, se déroula durant la même période[1]. Sans doute y a-t-il quelque paradoxe à rapprocher ainsi les faits. Nous n'en constaterons pas moins, à chacun des chapitres de ce livre, que de profondes altérations surviennent et s'accusent, à partir du XIIIe, XIVe, XVe siècle, dans tous les systèmes et les codes en question.

Inversement, une unité se dégage entre ces termes extrêmes. Très hétérogène dans ses constituants, la civilisation « médiévale » apparaît homogène dans ses formes et peu variable dans son fonctionnement ; d'où la diversité, du reste, des jugements qu'elle suscite. La distinction, désormais classique, proposée par Braudel, entre longues, moyennes et courtes durées, s'applique bien à cette complexe unité, où chaque fait peut être contradictoirement perçu selon qu'on l'intègre à l'une ou l'autre d'entre elles. C'est dans ses formes et son fonctionnement que je considère ici l'unité médiévale (sous l'un seul de ses aspects : celui des textes), non dans ses sources. Je tente de saisir une continuité autant, et plus encore, qu'une succession d'événements : en deçà des sources, de grandes tendances qu'il convient de dégager (sans les en couper néanmoins) de leur environnement épisodique. Cela, en toute prudence. L'unité parfaite ne se rencontre que dans les formes utopiques parfois rêvées par une société en voie de désagrégation. La chrétienté médiévale ne s'est pensée elle-même avec cohérence qu'à partir du moment où se développaient les Etats nationaux qui allaient la faire éclater. En elle-même, la société féodale était d'une grande fragilité : d'où sa tendance à se replier sur elle-même. En fait, elle ne tarda pas à s'émietter quand elle fut entrée en contact avec le monde extérieur. Je me contenterai de postuler une certaine unité globale des formes de pensée et de parole entre le XIe et le XVe siècle. C'est là une

1. Folena, 1970, p. 331.

simplification nécessaire au départ : les choses se nuanceront par la suite, en vertu, soit de spécifications partielles, soit d'oppositions diachroniques. Peut-être en résultera-t-il finalement que les termes de *moyen âge* et *médiéval* ne s'appliquent (en ce qui concerne nos textes) qu'aux XIe, XIIe, XIIIe siècles, alors qu'aux XIVe et XVe les définitions se diluent : telle structure caractéristique du XIIe siècle fonctionne encore au XVIe, voire au XVIIe ; telle autre se sclérose dès le milieu du XIIIe siècle.

L'étude des textes médiévaux devrait embrasser, si l'on voulait s'élever à un niveau suffisant de généralité, plusieurs langues. On sait les relations complexes qu'entretinrent, des siècles durant, les idiomes vulgaires avec le latin. Mais, entre ces idiomes mêmes, les frontières étaient inégalement tranchées. Au sein d'une unité géographique à peu près circonscrite, comme l'Italie septentrionale ou l'ancienne Gaule, il est, du moins à l'époque la plus ancienne, assez artificiel de distinguer entre florentin et génois, entre français et provençal. Ces « langues » apparaissent, dans une large mesure, comme des ensembles de structures dialectales en chevauchement réciproque.

Néanmoins, des raisons pratiques m'ont amené à ne retenir (sauf exceptions inévitables) que des textes « français » : c'est-à-dire écrits dans l'une ou l'autre des formes prises par la langue vulgaire d'une région s'étendant de la frontière germanique jusqu'à une ligne en arc de cercle joignant l'Ain à la Vendée par Bourges et Châteauroux. Cette limitation est très discutable ; je la considère comme un moindre mal. Une seule considération, d'ordre didactique, pourrait la justifier : le désir de distinguer franchement, aux yeux du lecteur moderne, comme les termes d'une opposition binaire, ce « français » le plus ancien et la langue actuelle, afin d'éviter les erreurs de perspective. Le mythe, en effet, de la « naïveté », du « charme », du moyen âge, provient principalement d'un rapprochement abusif de ces états de langue : le premier en date, moins codifié et grammaticalisé que le plus récent, apparaît ainsi à tort comme du français moderne approximatif et balbutiant. L'« ancien français » me servira de terrain d'expérience, sinon de laboratoire. Beaucoup des observations que l'on y fait concernent aussi bien les autres langues vulgaires, et plusieurs de mes conclusions, me semble-t-il, pourraient être extrapolées. J'éviterai toutefois les généralisations.

De cette langue à sa « littérature », quel rapport ? La question se pose ici en termes pratiques. Les documents écrits de langue vulgaire que nous a légués le moyen âge se rangent en effet, jusqu'au début du

XIIIe siècle, en deux classes : l'une, de beaucoup la plus abondante, comporte des textes marqués d'un indice formel bien reconnaissable, le vers; l'autre ne groupe qu'un très petit nombre d'écrits à contenu souvent juridique et formalisés au niveau d'une phraséologie à fonction pratique. Pour cette époque ancienne, la définition du corpus est aisée : il coïncide avec la première classe, et embrasse la quasi-totalité de l'espace couvert par l'écriture. A partir du XIIIe siècle, l'éventail s'ouvre, et les définitions deviennent plus hésitantes. La constance de certaines marques stylistiques permet cependant d'opérer un tri : je n'ai pas à reprendre ici ce que j'ai récemment publié à ce sujet [1].

Telle est l'une des raisons pour lesquelles, à l'ensemble ainsi défini, je donne le nom de *poésie* plutôt que de *littérature* médiévale. Les autres raisons apparaîtront par la suite. Il me paraît inutile de maintenir, fût-ce implicitement, entre les termes de poésie et de littérature, une opposition que rien ne justifie hors de quelque usage romantique [2]. *Poésie* désignera pour moi, d'une part une collectivité des textes dits « poétiques »; d'autre part l'activité qui les a produits. J'enlève au mot toute connotation d'ordre émotif et ne préjuge rien de l'évolution du concept [3]. Pour la simplicité de l'exposé, il m'arrive çà et là d'employer *poète*, voire *poème* : ces termes doivent être pris comme des dérivés de *poésie*, dans sa deuxième acception.

Avec les limitations ainsi imposées par la nature du corpus, avec les exigences résultant de l'impossibilité où l'on est, le voudrait-on, de sortir des textes, la poésie médiévale constitue aujourd'hui un domaine de recherche et de réflexion privilégié ; parce qu'elle nous place, sans alibi, dans la nécessité d'affronter le phénomène historique le plus troublant : dans le vide, certes fortuit (dû à l'effet des durées et aux lacunes de notre documentation), mais un vide expérimental presque parfait, le phénomène de la manifestation, du développement et du dépérissement d'un sens. Nous l'affrontons du reste sans pouvoir le saisir : par suite de son éloignement dans le temps, cette poésie a cessé d'être productive. Les règles qui régirent son fonctionnement au XIIe ou XIIIe siècle sont pour nous des règles d'interprétation. Ce qui fut un jour posé dans l'ordre du faire n'est plus concevable que comme modèle génératif. Même si (comme on peut le penser) il existe un niveau où se définisse universellement et intemporellement toute poésie, les transformations du contexte culturel rendent cette définition presque illusoire, car elles affectent la fonction même des

1. Zumthor, 1971 *a*, p. 59-60.
2. Cf. Mounin, 1962, p. 89; Kibedi-Varga, 1970, p. 8 et 22; Meschonnic, 1970, p. 145-150.
3. Lotman, 1970, p. 69.

éléments en cause. Le texte est le produit d'une opération d'encodage, pratiquée à partir de l'intégrité structurelle et culturelle d'un état de langue. Un élément intentionnel y a été introduit, qui a pour fonction d'orienter le décodage : mais rien ne résiste plus mal à la durée que cet effet. Dans le meilleur des cas, les décodages successifs actualisent les potentialités toujours nouvelles du texte. Mais nous retrouvons ici le facteur temps : la capacité d'étirement du texte a des limites, au-delà desquelles tout craque, et il n'y a plus de communication possible.

La littérature médiévale, dans sa transmission jusqu'à nous, a été conditionnée par les techniques, alors très imparfaites, de fixation de l'écrit. D'où un ensemble de difficultés proprement philologiques, dont la solution doit précéder toute lecture [1]. La notion d'établissement du texte est ici tellement capitale que G. F. Contini et ses élèves l'utilisent comme point de départ, non seulement pratique, mais théorique, de toute interprétation. Cette phase initiale de l'étude fonde la Poétique proprement dite. Elle nous renseigne de façon à la fois indirecte, préliminaire, mais indispensable, sur le processus de production du texte et sur son fonctionnement interne. L'histoire traverse l'écriture, moyennant un jeu complexe de médiations mal connues : les méthodes philologiques permettent au moins d'en constater l'existence.

J'admettrai comme acquis ce préalable. Quelle que puisse être en effet la complexité des questions qui lui sont liées, force nous est (pour dépasser ce stade de l'analyse) de les supposer résolues. Je travaillerai sur des textes « établis », sans plus m'interroger sur les principes ayant présidé à leur établissement. Mettons que je prends ce risque.

Le double point de départ concret, c'est ce texte particulier, et le lecteur moderne (le médiéviste) auquel il s'offre : dialectique production-produit-consommation, mais faussée en ce que le premier et le dernier de ces termes impliquent deux historicités différentes. D'où l'opposition que je ferais entre « lecture » et « interprétation », entendant par « lecture » une acceptation bienveillante, une imprégnation et comme une découverte initiatique ; l' « interprétation » l'implique, mais la dépasse à partir d'un moment où elle bascule dans une sorte d'agressivité conquérante, de volonté d'appropriation active et dominatrice. La lecture est immédiate; l'interprétation, médiate, c'est-à-dire rapportée à une réalité d'un autre ordre. La lecture est contact avec un fait ou une série de faits premiers; l'interprétation est constitutive d'un

1. Micha, 1964.

fait second. En ce sens, la philologie paraît plus généralement lectrice qu'interprétatrice; elle tend davantage à dégager et à rendre manifeste des unités significatives qu'à revendiquer la propriété d'un sens... un sens, du reste, aussitôt étranglé qu'il commence à se réaliser en moi.

Plusieurs faisceaux de lignes diachroniques sont réellement présents dans la synchronie du texte. Les uns concernent la science historique à propos de la poésie; les autres, l'« histoire littéraire », discipline dont l'objet propre est la variabilité de la littérature [1]. La Poétique s'oppose à l'une et à l'autre car elle s'interroge sur l'ensemble signifiant que constitue un discours réalisé et tente d'en définir les règles propres de transformation. Mais elle ne peut pas davantage se priver des informations qu'elles lui fournissent que la linguistique, de l'histoire des langues naturelles. Nous ne partons pas d'une interrogation sur les essences, mais sur des manières d'être et sur des méthodes. (Tels sont, dans la révision, actuellement en cours, des sciences humaines, les véritables objets problématiques : moins encore, peut-être, par souci d'épistémologie que par l'effet d'une certaine distanciation de l'intelligence par rapport à un objet devenu trop complexe.) Par rapport à nos textes médiévaux, on ne peut pas ne point se demander ainsi dans quelle mesure l'héritage rhétorique qui pèse sur eux s'intègre dans une sémiologie générale; s'il est possible de maintenir la notion traditionnelle de style autrement que de la manière la plus vague (la continuité propre à la forme-sens qu'est le texte); s'il convient, dans l'analyse, de jouer des oppositions entre contenu et expression, forme et substance, voire entre dénotation et connotation; si la langue poétique est structure ou fonction; si les variations formelles apparaissant dans le texte sont assimilables ou non à des redondances; quelle peut être la rentabilité de l'usage des catégories extra-linguistiques telles que cognitif et émotif; s'il y a lieu de privilégier l'une des significations du texte au détriment de ce « sens vide qui les supporte tous », selon le mot de Barthes. Méthode, appareil conceptuel, terminologie, rien n'importe dans ce domaine qui ne contribue à situer le lieu de l'invention, le moment de ce qui instaure dans sa plénitude le texte.

La finalité idéale d'une telle étude serait de permettre, à un lecteur de notre siècle, de décoder le texte médiéval, à la fois selon son propre système et pourtant sans anachronisme. Une certaine volonté de tout mettre au service du poème, de donner à celui-ci toutes ses chances, de faire de lui, le temps d'une lecture, le cœur de l'univers, où résonnent les moindres pulsations de sa vie : s'agissant de poésie médiévale, il n'est

1. Todorov, 1970 *f.*

que trop évident qu'une telle lecture, livrée à elle-même, dissout purement et simplement le texte. On n'entend ici ni en contester la légitimité ni en condamner en bloc les effets, mais bien l'enrichir en l'orientant dans la seule direction qui ne soit pas bouchée : celle du système propre des textes.

Il est moins question en cela de traduire, d'un code culturel dans un autre, que de rendre possible une compréhension, qui relève de l'expérience. Les jugements de l'intelligence analytique sont indispensables pour préparer et rectifier celle-ci. Mais, par eux-mêmes, ils ne débouchent jamais que sur des classifications; leur fonction est d'aider une émotion raisonnablement fondée à naître chez le lecteur. Cette idée sera impliquée dans toutes les phrases de ce livre. J'en emprunterai la formulation à Rodolphe de Saint-Trond, écolâtre contemporain du plus ancien troubadour et de l'auteur de notre *Chanson de Roland* : «Harmonia putatur concordabilis inaequalium vocum commixtio [1] » : Rythmes et proportions unissent des mots disparates en ensembles qui les accordent. Un plaisir provient de la perception de cette « harmonia » à travers laquelle le lecteur éprouve un autre accord, qui lui est propre; et cette découverte est, au moins virtuellement, signe de participation. En termes à peine différents, disons qu'il importe de permettre une lecture « en profondeur » : j'entends, selon une perspective spatiale (dégagement des plans, diversification des niveaux de sensibilité) et temporelle (coextension à la durée du texte, perception empirique de ses rythmes). Ce sont là deux axes de réflexion dont la convergence engendre l'univers où, pour le lecteur, le texte trouve son histoire, son volume et son poids.

Il serait malaisé, et du reste trompeur, de dresser, de ce point de vue, un état des études actuelles. L'évolution de la recherche, les mutations que l'on observe dans la mentalité des chercheurs, ne sont parfois (chacun le sait) qu'apparentes : on ravale, on retapisse; dessous, le bâtiment tient bon. Ou bien, sous un échafaudage terminologique et conceptuel sans surprises, voici qu'on reconstruit de fond en comble. Mais les sciences humaines se sont ainsi constituées qu'il leur est extrêmement difficile de trouver des critères leur permettant de mesurer leur impact sur l'objet. C'est en général après une assez longue durée que se lève plus ou moins cette ambiguïté; l'écrasement des perspectives fait alors apparaître le sens d'un mouvement, qui n'est pas nécessairement un progrès...

1. Bruyne, 1946, II, p. 108.

L'étude immanente, enseignait Hjelmslev, doit précéder l'étude transcendante : mettons, la description de l'objet, son histoire. Mais la description engage l'ordre des structures; l'histoire, l'ordre des événements; le conçu d'une part, le vécu de l'autre; l'abstraction et l'interprétation. En tant que structuré, l'objet est un nœud de relations; en tant qu'interprété, il existe. Sans doute ces distinctions constituent-elles ensemble la moins mauvaise définition du « fait » que nous avons pour tâche d'étudier. Elles mettent en garde contre le détour qui consisterait, partant de l'idée de relation, à s'en servir pour repérer les faits, et nous épargnerait ainsi la peine de considérer leur existence. Certes, la science n'est jamais qu'une fiction explicative, dérivant (comme d'une condition de nos mécanismes intellectuels) d'un acte de foi dans l'aptitude du réel à constituer des systèmes signifiants. Du moins les modèles qu'elle dessine jouent-ils le rôle d'un contexte au sein duquel s'explicite la signification des formes particulières.

D'où les vertus d'un certain empirisme. Ce livre n'est pas exhaustif. Certaines parties (ainsi, sur le chant des trouvères) en sont relativement approfondies : elles éclairent les autres en permettant de définir un certain nombre d'oppositions. Quelques-unes sont à peine plus qu'esquissées : ainsi, sur le théâtre, que j'ai tenté de situer au sein du corpus, sans pouvoir ni vouloir en fournir une théorie générale qui dépasserait beaucoup le cadre du moyen âge. Plutôt qu'une doctrine de la poésie médiévale, j'ai souhaité apporter une contribution à ce qu'un jour peut-être sera cette doctrine : suggérer quelques propositions pouvant offrir une base de discussion; monter sommairement un cadre où pourraient se déployer diverses recherches particulières, et signaler une orientation; enfin, procurer aux non-médiévistes un moyen d'accès à ce monde-là.

Afin d'abréger l'appareil démonstratif, j'ai multiplié les renvois aux ouvrages que j'ai utilisés, à un titre ou à un autre, soit dans leur ensemble, soit à telle ou telle de leurs pages. Je fournis le nom de l'auteur, la date de l'ouvrage et, s'il y a lieu, un numéro (*a, b...*). Une liste des livres cités donne, en appendice, les titres et lieux de publication. Le sigle « cf. » précédant le renvoi propose simplement au lecteur une comparaison. Je ne cite, sauf exception, que des ouvrages postérieurs à 1960. Cette date me paraît justifiée de plusieurs manières, surtout à cause du vieillissement très rapide des méthodes. De plus, le *Manuel bibliographique de la littérature française du moyen âge* de R. Bossuat s'étend jusqu'à cette année-là. Enfin, dans un ouvrage paru en 1963, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane*, j'ai intégré une

bibliographie assez considérable qu'il m'a paru inutile de reprendre. Plusieurs articles parus en revues, et cités ici comme tels, ont été réédités ultérieurement en recueil par leur auteur. Au cours de mon travail, j'ai pu utiliser soit les unes, soit les autres de ces versions : mes références renvoient au texte consulté.

Les citations de textes originaux sont suivies d'une référence entre parenthèses : si l'édition figure dans Bossuat, je ne la reprends pas dans la liste annexe. Si, au contraire, elle y est reprise, c'est sous le nom de l'éditeur, non de l'auteur médiéval : introduction, notes et apparat critique en effet me semblent devoir être mis sur le même pied qu'une étude interprétative.

Ces citations sont trop peu nombreuses : on ne pouvait faire de ce livre une anthologie... d'autant moins qu'il en existe d'excellentes, comme celle d'A. Henry, à laquelle je renvoie expressément pour la période antérieure au XIVe siècle. A l'intention des lecteurs non médiévistes, j'ai joint à toutes les citations une traduction, purement opératoire, destinée à faciliter l'intelligence du texte sans se substituer à celui-ci; dans le même but, je propose faute de mieux le recours aux deux petits volumes de l'*Anthologie poétique française du moyen âge* d'A. Mary (Garnier-Flammarion, Paris) : les introductions en sont suspectes, les textes proviennent parfois d'éditions vieillies; mais le choix est abondant, souvent très heureux, et les traductions juxta, en dépit de négligences, permettent le contact continu avec les originaux. J'y renvoie par l'abréviation *Mary*, suivie de deux chiffres, volume et page.

A l'Index des matières est intégré un lexique des termes techniques employés. L'Index des titres et auteurs médiévaux donne les indications chronologiques.

Ce livre a été écrit entre octobre 1969 et mars 1971. Du train dont nous allons, certaines parties en seront probablement démodées lorsqu'il paraîtra. Il convient toutefois de distinguer à ce propos entre le rythme apparent et le rythme réel du mouvement scientifique; entre les méthodes, très mobiles, et la connaissance, qui tend à l'inertie; entre découverte enfin et maturation. Je doute que nous ayons jamais une « poétique immédiate » comme nous avons une « histoire immédiate » dont des collections spécialisées nourrissent notre boulimie de ce qui n'a pas eu le temps de devenir.

1. Problèmes et méthodes

Nous admettrons que la poésie médiévale possède un caractère spécifique. Il importe donc d'en fournir d'abord une définition globale, valable pour le plus vaste ensemble de textes. De là découleront plusieurs conséquences méthodologiques qui permettront d'apporter, ultérieurement, des précisions concernant divers sous-ensembles.

Une telle définition ne peut reposer que sur quelques évidences simples: mouvement propre à toute poésie, liant un auteur, par le moyen du texte, à des lecteurs ou des auditeurs; situation de la poésie en question dans une histoire, c'est-à-dire dans un segment donné de durée, et dans une culture. Ce sont là deux articulations essentielles, que l'on ne saurait examiner séparément : du poète à la poésie, de la poésie à la société. D'où les multiples aspects que revêt une question, en somme, unique : comment et jusqu'à quel point l'histoire intervient-elle, lors du décodage, entre le texte et son auditeur des XII^e^, XIII^e^, XIV^e^ siècles, entre le texte et son lecteur moderne? Comment et jusqu'à quel point est-elle intervenue dans la production de ce texte? Comment détermina-t-elle son mode propre d'existence? Ou bien : Quelle fut la relation du texte avec son public par le biais de la culture alors vivante? Quelle a été la relation de l'auteur avec cette culture et avec l'événement par l'intermédiaire du texte? Qu'était-ce que ce dernier, comme message et communication? Quel rapport, enfin, par le moyen des méthodes d'interprétation, s'établit-il entre le texte médiéval et le lecteur de notre temps?

Telles sont les interrogations auxquelles je voudrais tenter de répondre dans la première partie de ce livre.

1. La nuit des temps

Une première évidence éclate aux yeux : l'éloignement du moyen âge, la distance irrécupérable qui nous en sépare. Les progrès de la connaissance historique n'empêchent que celle-ci, relativement aux textes, qui seuls nous importent ici, reste d'ordre descriptif; elle ne nous fait pas entrer dans le fonctionnement d'un système : auxiliaire indispensable, mais subordonnée. L'histoire de l'économie, des institutions, des idées, permet de reconstituer le cadre général de référence dans lequel se situa le contenu particulier de chaque texte : ce contenu nous reste, en tant que tel, inaccessible par cette voie; l'histoire en effet ne peut nous renseigner sur la nature des relations sémantiques qui en assurent la présence dans les formes. Au reste, le terme d'histoire peut être pris dans une double acception, selon qu'il désigne des séquences d'événements (une chronique) ou des phénomènes organisés et relativement stables (une culture). Ces deux acceptions sont ici en cause : tantôt l'une, tantôt l'autre prédomine; certaines parties du code poétique se réfèrent davantage à la première; d'autres, à la seconde; mais jamais elles ne sont tout à fait séparées.

Histoire et historicité

C'est là, me semble-t-il, un principe méthodologique impératif, même si l'application en atténue les conséquences : la poésie médiévale relève d'un univers qui nous est devenu étranger. Une coupure nous en sépare, qu'il vaut mieux considérer comme un abîme infranchissable que feindre de l'ignorer. Paradoxe, mais volontairement impliqué dans le point de vue. Chronologiquement, ne serait-ce qu'en vertu des continuités biologiques et sociales, le moyen âge s'identifie, dans plusieurs domaines, avec ce que nous pouvons nommer, en dépouillant ce mot de tout pathétique, nos origines. Mais synchroniquement son temps est retranché du nôtre. Il constitue, à première

vue, pour l'observateur, une monade dont les mouvements, indiscutables, se déroulent de manière interne : un *aevum*, pour reprendre l'une des expressions dont les lettrés de cette époque-là désignèrent l'histoire [1].

Lorsqu'un homme de notre siècle affronte une œuvre du XII^e siècle, la durée qui les sépare l'un de l'autre dénature jusqu'à l'effacer la relation qui, ordinairement, s'établit entre l'auteur et le lecteur par la médiation du texte : c'est à peine si l'on peut parler encore de relation. Qu'est-ce en effet qu'une lecture vraie, sinon un travail où se trouvent à la fois impliqués le lecteur et la culture à laquelle il participe? Travail correspondant à celui qui produisit le texte et où furent impliqués l'auteur et son propre univers. A l'égard d'un texte médiéval, la correspondance ne se produit plus spontanément. La perception même de la forme devient équivoque. Les métaphores s'obscurcissent, le comparant s'écarte du comparé. Le lecteur reste engagé dans son temps; le texte, par un effet tenant à l'accumulation des durées intermédiaires, apparaît comme hors du temps, ce qui est une situation contradictoire.

Puisque force est bien de projeter sur lui notre histoire et notre culture, afin de nous l'approprier en quelque manière, que du moins cette projection évite l'écueil des analogies simplifiantes et des justifications mythiques. Entre ces vieux poèmes qui subsistent, et une culture retombée dans la nuit des temps, comment saisir les liens qui furent vécus, alors que ces mêmes liens nous apparaissent aujourd'hui si complexes et obscurs, entre nos propres textes et nous, dans l'univers auquel nous appartenons? Reste, parmi tant de risques, une certitude raisonnable : se replier sur ces messages mal déchiffrables où vibre pourtant encore, pour le lecteur attentif, l'intensité de ce qui fut un vouloir, une émotion sans doute, et la perception d'une beauté. Ne retenir d'abord que le seul aspect de leur matérialité même : leur textualité. J'évite ici d'employer le mot « forme », applicable à trop de choses différentes, et connotant, en la durcissant exagérément, une opposition qu'il s'agit précisément de dépasser.

C'est de ce point de vue que l'on contestera la validité d'interprétations fondées, dès leur phase initiale, sur une approche externe du produit poétique, que ce soit à partir d'un référent historique présumé ou d'une thématique pure, j'entends définie préalablement à tout examen des fonctions textuelles. On ne prétend pas en cela geler le texte,

1. Cilento, 1961, p. 29.

en réduire l'étude à la seule synchronie, mais revendiquer pour celle-ci une priorité opératoire. Il s'agit d'ouvrir un certain formalisme critique à la perception d'une présence silencieuse de l'histoire : autour du texte comme autour du langage, en imprégnant le tissu jusqu'à la trame, reconnaître et écouter cette présence indiscrète, insistante, pesante, aspirant à s'engouffrer dans l'espèce de vide que constitue le sens propre du texte, à le remplir, à s'épanouir à sa place... Comment l'ignorer [1]? L'existence du texte est liée, de façon interne, à un ensemble de faits dont le propre est d'avoir eu lieu, en vertu d'une nécessité dont, souvent, la nature nous échappe, à tel moment du déroulement temporel, non à un autre. Ces faits et l'organisation que compose leur ensemble ont, d'une certaine manière, « produit » le texte : mais ici, l'expression nous trahit et se situe sur les marges indécises d'un sens propre et du métaphorique. Ses ambiguïtés mêmes portent à écarter, du champ de la Poétique, une critique dite génétique... ce qui ne revient pas à nier sa légitimité en d'autres lieux. Passer, de cette propédeutique historique, au texte tel qu'il est, ce n'est pas seulement se précipiter du général au particulier, c'est franchir un seuil qualitatif : c'est changer de science [2]. La bibliographie concernant la poésie lyrique, les chansons de geste ou le roman est démesurément enflée par les études, souvent remarquables du reste, consacrées à leur substrat historique informatif, ou à leur « origine » dans l'espace et le temps. Sous des titres tels que « les chansons de geste et l'histoire » ou « les sources de la poésie des troubadours », c'est trop souvent la seule recherche des conditionnements externes et de la généalogie archétypique de nos textes réels qui retient l'attention. Entre ces études et les travaux, plus rares, fondés sur une analyse textuelle proprement dite, n'existe dans la plupart des cas, aucune passerelle, faute d'une hiérarchisation des problèmes. Parfois, ces frontières méthodologiques traversent un même ouvrage, dans les chapitres duquel s'émiette ainsi la matière. Si la diversité des points de vue externes et des moyens d'approche historique se justifie, c'est dans la seule mesure où la considération de la textualité du poème les précède, les exige, les domine et les récupère. C'est bien ainsi que, jusqu'au XIII^e siècle en tout cas, les hommes du moyen âge semblent avoir perçu et vécu leur poésie. On l'a remarqué : il fallut attendre la Croisade albigeoise, plus d'un siècle après la mort du premier troubadour, pour que l'église s'avisât d'attribuer aux chansons de cour une origine idéologique. Inversement, jamais avant le XIII^e siècle,

1. Goldman, 1962; Roger, 1968, p. 337-345. — 2. Cf. Siciliano, 1968, p. 267-325.

ou même le XIVe, une ligne de démarcation ne fut tracée entre l'histoire et l'épopée : les poèmes les plus fantaisistes s'intègrent aux chroniques d'une manière qui, pour les auteurs de celles-ci, n'en détruisait pas l'harmonie, n'en gauchissait point la finalité [1].

La perception de ces difficultés a poussé, depuis une quinzaine d'années, E. Köhler à remettre en cause, mais afin de les asseoir plus solidement, les fondements d'une interprétation historique des textes médiévaux. Le « génie » représente, dans son genre propre et dans chaque cas, la somme des possibilités de son temps, et sa liberté consiste à réaliser ces possibilités, à les transformer en *res*, en objet ou (selon le rapprochement plus juste que permet l'allemand *verwirklichen*) en œuvre (*werk*). La littérature est donc à la fois le miroir et l'interprétation d'un état de société : lieu d'une tension entre le réel et une image idéale, elle la surmonte au sein de l'unité du texte, producteur de signification cohérente. A partir de ces prémisses, Köhler a pu fournir une explication socio-historique de la poésie « courtoise », destinée à une classe de marginaux se découvrant une conscience collective dans l'expérience de la vie de cour [2]. Reste que nous n'avons fait ainsi qu'approcher du texte sans y pénétrer, ou qu'y entrer sans le voir : la doctrine débouche sur une discussion épistémologique concernant la catégorie du vérifiable, discussion sans grande pertinence pour la description de l'univers poétique. On pourrait même inverser l'énoncé de la question et se demander dans quelle mesure la littérature constitue un point de vue privilégié sur une civilisation.

La même impossibilité s'oppose à ce que l'on entame l'interprétation par une étude thématique. Le « thème » en effet (je dirai, pour ma part, l' « argument ») constitue une voie trompeuse, du moins si l'on entend, comme on le fait d'habitude, par ce mot la face supposée de l'œuvre qui fut tournée vers un monde aujourd'hui aboli. Nombre de commentaires consacrés, par exemple, à l'épopée, s'égarent ainsi loin des textes, en dépit des apparences narratives, et demeurent, comme on l'a dit, cantonnés au niveau d'un pré-texte. On invoque, dans la geste épique de Guillaume, les transformations dues au conflit politico-social des monarchies naissantes et de la vieille féodalité. On pourrait aussi bien, en remontant plus haut dans le passé, citer la ré-interprétation que firent les créateurs de la chanson de geste, de souvenirs carolingiens sous l'impact des premières croisades, d'où la généralisation du type des Sarrasins et du « thème » de la chrétienté.

1. Menendez Pidal, 1960, p. 382-383.
2. Köhler, 1966 *a*, p. 83-102; Mancini, 1967; cf. Elias, 1960.

Cela a toute l'apparence d'être vrai, dans une mesure qu'il conviendrait du reste d'apprécier. Il en va de même de ces « thèmes bretons » qui envahissent, vers le milieu du XIIe siècle, les formes alors nouvelles de la poésie narrative. Cette matière a fini par constituer, dans le domaine des études médiévales, un champ clos, d'intérêt indéniable en ce qu'il peut rendre manifestes les migrations de modèles culturels, l'histoire des tendances de l'imagination et de la sensibilité. Mais ce qui nous importera davantage, c'est l'organisation de cette matière et sa fonction. J'emploierai, il est vrai, dans ce livre, le mot de *thème*, mais dans un sens très spécial et plus ou moins étymologique : pour désigner l'assertion initiale, qui « pose » le texte dans son plan, en vertu d'une tendance générale des arts médiévaux, pour qui la teneur, le porche, la phrase d'ouverture, toujours fortement formalisés, fixent l'axe sémantique fondant les effets de sens subséquents.

Les considérations « thématiques » habituelles ne font que soulever un autre problème : celui des ordres de signification. Ordre des événements et de la mémoire, ordre des « arguments » et ordre des formes du dire. Le dernier n'est alors pas directement concerné; pourtant c'est celui qui, hiérarchiquement, s'impose d'abord. Quant à passer de l'ordre des arguments à celui des événements, on ne saurait s'y risquer sans prendre en considération l'intermédiaire idéologique : cercle vicieux.

Il n'y a pas (sinon à un degré de généralité qui les rend peu utilisables) de catégories éternelles, auxquelles dogmatiquement renvoyer. Rien ne nous assure que le lieu de confluence des schèmes collectifs et de l'expérience individuelle ne diffère pas de société à société. Pour chacune d'entre elles, il s'agit de découvrir les points d'impact, de déterminer les formes mentales façonnant la perception et la pensée individuelles. Le texte poétique, en déployant son discours et quel qu'en soit le contenu intentionnel, s'ordonne par rapport à une « vision du monde », rencontre une logique profonde et comme une univocité de comportement propres à telle culture ou à tel moment de l'histoire. Le texte fonctionne à cet égard comme un filtre, il se nourrit (fût-ce pour les nier) des problèmes de la vie pratique, même s'il les projette sur l'écran de l'imaginaire. Par rapport à cette « vision du monde », aucune « œuvre » n'est « impossible » [1].

Le texte se déploie ainsi et se meut dans un espace que l'on peut concevoir à la fois comme extérieur à lui (les circonstances : l' « his-

1. Duvignaud, 1967, p. 23-24.

toire » au sens banal) et comme intérieur (l'humanité qu'il assume). Mais il n'est pas moins vrai que le texte organise dans son propre espace poétique des tendances idéologiques ambiantes : par rapport à elles, il constitue ce que l'on a nommé un *chronotype* [1]; lieu de confluence et de transmutation globale des éléments d'une culture : sociaux, intellectuels, esthétiques, technologiques mêmes en tant qu'ils déterminent le mode de transmission des textes, tous facteurs qui, conditionnant le poème, sont en même temps dénaturés par lui. Incorporés au projet même du texte, devenus l'un des aspects de son intériorité, ils adoptent une sorte d'existence transcendante, une apparente et provisoire immutabilité, l'intemporalité d'un matériau fictivement détaché des contingences vécues. C'est pourquoi le texte paraît fonctionner indépendamment des circonstances; l'auditeur n'en attend rien d'autre que sa littéralité même. D'où l'absence au moyen âge de la notion de plagiat. Non seulement, dès le XIIe siècle, les échanges de texte à texte sont constants, par imitation ou copie; mais à mesure que l'on approche de l'époque moderne, l'importance de ce phénomène s'accroît : des morceaux considérables de textes parfois très antérieurs sont purement et simplement insérés dans des ouvrages nouveaux [2]. Il arrive que des poèmes préexistants soient intégrés en leur entier à des compositions « originales » : c'est ainsi que la *Philomena* de Chrétien de Troyes (vers 1160) nous a été conservée sous la forme d'une digression de *l'Ovide moralisé* du XIVe siècle. La tradition manuscrite des chansons de geste tardives fournirait de nombreux exemples analogues; peut-être devrait-on invoquer ici la mode qui, au XIIIe et au XIVe siècle, poussa beaucoup d'auteurs à farcir leurs textes narratifs ou didactiques de fragments lyriques puisés dans un répertoire déjà traditionnel. Il n'est pas impossible que l'introduction, à la même époque, de refrains dans les chansons des trouvères tienne en partie de la même indifférence à l'actualité des textes : inertie qu'il faut concevoir de manière positive, comme procédant d'une conscience aiguë de l'autonomie du texte. Ses mutations lui sont propres, et se produisent sans nécessité externe; du moins aucune règle générale ne semble s'y appliquer : les influences extra-textuelles sont toujours possibles, mais non constantes. Ces éléments d'une culture, mode d'existence historique de la collectivité, sont portés dans le texte à un degré second, doublement réfractés par le prisme du langage, et par celui de l'art poétique. Ils y prennent une autorité nouvelle qui souvent les rend méconnaissables pour les observateurs étrangers que nous

1. Segre, 1967, p. 166 et 1969 *a*, p. 28; cf. Genette, 1966 *a*, p. 101-108.
2. Coopland, 1969, p. 19.

sommes, mais qui leur permettent de rayonner en retour sur une humanité dont ils constituent à la fois le signe, le lien et le fondement. C'est ainsi que s'explique l'utilisation, souvent observée, que font, de motifs poétiques, les arts plastiques : la sculpture dès le XIIe siècle, la miniature ensuite.

L'histoire, et spécialement l'idéologie (dans le sens précis où ce mot désigne un procès récurrent de création de valeurs [1]), constitue comme le bruitage du texte-communication. Celui-ci se détache sur un fond parfois confus de plans entremêlés et mouvants, glissant les uns sur les autres comme les décors d'une scène changeante : ensemble de systèmes achevés et équilibrés, mais systèmes aussi en voie de désagrégation, et d'autres qui n'ont pas encore atteint leur point d'équilibre, peut-être ne l'atteindront jamais. Tous ces systèmes interfèrent en combinaisons instables avec celui du langage, matériau premier et le seul dont le statut dans le poème soit assez clair. De cette constellation, le texte constitue le centre coordinateur, historiquement provisoire, mais poétiquement définitif [2]. A la fin du moyen âge encore, les traités « politiques » de Christine de Pisan fournissent, de ce phénomène, un bon exemple. Chaque chapitre du *Livre de la paix* s'ouvre par une citation biblique qui lui sert de « thème »; *le Livre des faits et bonnes mœurs du sage roi Charles V* n'est pas autrement conçu que les *Mémoires* de Joinville sur saint Louis : comme une démonstration prouvant, selon le schème emprunté au *De regimine principum* de Gilles de Rome, successivement la « noblesse de courage », la « chevalerie » et la « sagesse » du personnage. Montage hagiographique, universellement applicable en vertu d'un dessein panégyrique avoué. Chacun des termes se subdivise à son tour : sagesse en « sapience », « science » et « prudence ». L'affirmation de véracité est l'un des constituants du modèle, et les illustrations anecdotiques s'intègrent au projet poétique. De même, dans ces « romans ancestraux » que de grandes familles normandes fieffées en Angleterre firent, aux XIIIe et XIVe siècles, composer par des narrateurs à gages afin de revendiquer des attaches dans la légende locale : *Gui de Warewic*, *Waldef*, *Fouke-Fitz-Warin* et d'autres; de même encore, dans le cycle épique des Croisades [3]. A une époque plus ancienne, les « envois » des chansons de trouvères présentent, d'une manière différente, la même ambiguïté [4] : ces demi-strophes finales, désignant le destinataire ou le porteur du message, renvoient à un autre poète, à un ami, un protecteur, parfois identifiables, mais aussi, souvent, comme

1. Greimas, 1970, p. 163. — 2. Segre, 1969 *a*, p. 73 et 87-88. — 3. Wentzlaff-Eggebert, 1960; Legge, 1965. — 4. Dragonetti, 1960, p. 304-352.

pour ne point abolir l'intériorité du poème, à la dame innommée qui en constitue l' « objet », sinon à la chanson elle-même. Le propos du poète est de suggérer, sous le concret apparent, un concret plus valable, tel qu'on oubliera l' « histoire ».

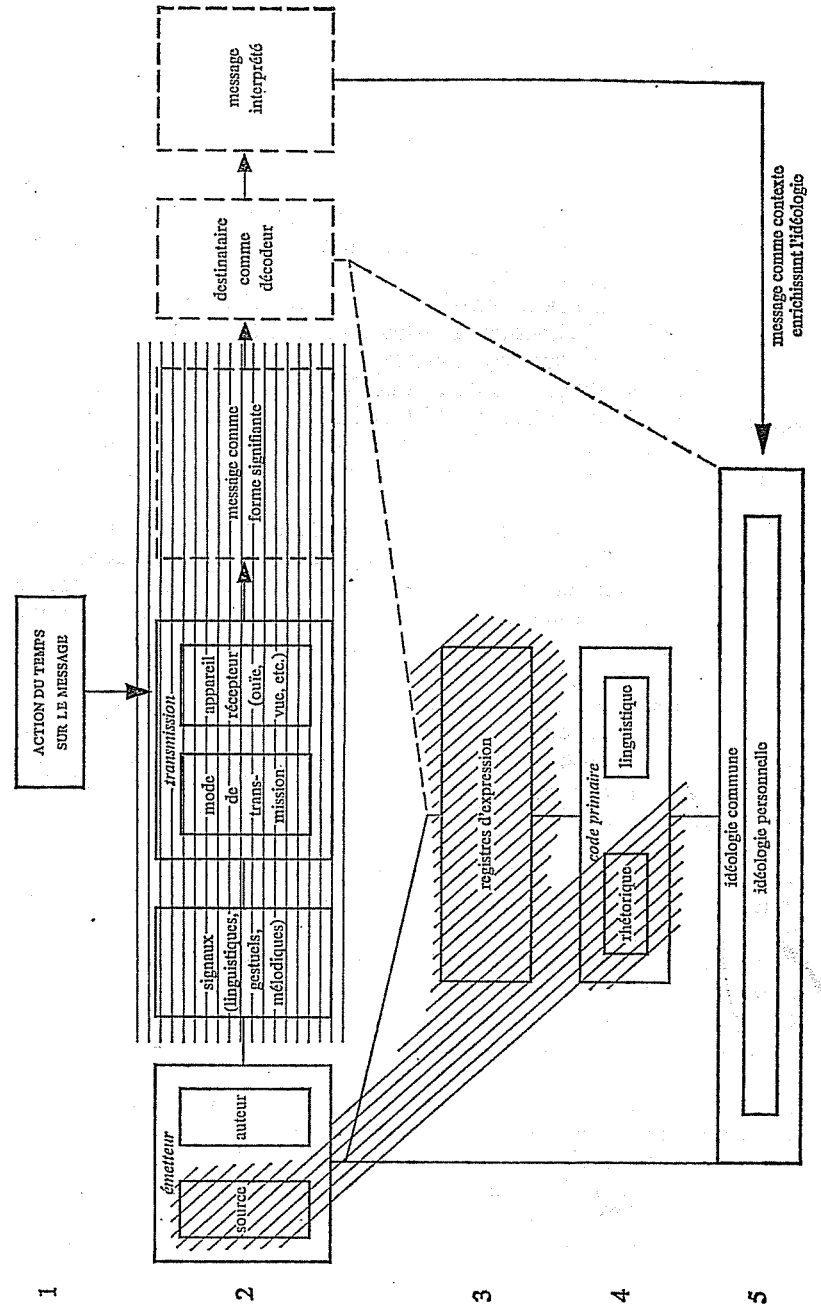
Le texte est ainsi un événement, une information nouvelle surgissant du croisement de plusieurs lignes de réalité qui, en lui, s'abolissent comme telles; mais elles y engendrent une connotation globale qui reproduit, de manière en principe imprévisible, le rapport vécu des hommes au monde et à eux-mêmes : ce rapport où toute expérience individuelle prend sa saveur, s'oriente et signifie, en y instaurant un ordre. Quelle qu'ait été l'idéologie initiale dont le texte fut, peut-être, le champ d'application privilégié, la cohérence poétique qui la formalisa se maintint durant des périodes si longues (en général, plusieurs siècles) qu'il serait imprudent et sans doute inefficace de fonder sur sa considération l'étude du corpus littéraire médiéval. K. Bender a bien montré, en ce qui concerne l'épopée, à quel point la réponse poétique est déconnectée de l'interrogation qui la fonde [1].

Il n'en reste pas moins que rien de ce qui porte sens ne laisse hors de soi le fait de la collectivité sociale. Le texte lit une histoire en s'insérant en elle, recoupe en les assimilant d'innombrables énoncés auxquels l'attache la communauté de langage [2]. Mais cette interdépendance ne nous est perceptible que de manière discontinue, sous forme d'une superposition de couches sémiologiques distinctes : de la culture à la poésie et au poème. Au pratique s'oppose le mythique comme au faire le désir, à l'action une intention aspirant à transformer le monde [3].

D'un point de vue pratique, je proposerais d'adapter à mon dessein, le schéma que fournit U. Eco du « procès de codification d'un message poétique [4] ».

Ce tableau comporte cinq niveaux horizontaux. Le texte se situe au niveau 2. Les niveaux 2 à 5 renvoient aux divers codes culturels inventoriables : 3, 4, 5, représentent les éléments extra ou pré-textuels; 3 et 4 tombent sous la compétence de l'analyse linguistique au sens large; 5 relève de la typologie historique. Le niveau 2 (texte) ne se rattache aux autres niveaux que par l'intermédiaire de facteurs catégorisables, tel genre, tel mètre, tel style, telle école poétique. Quant au

1. Bender, 1967.
2. Mauro, 1969, p. 151-152; Kristeva, 1968 *b*, p. 104 et 1969 *a*, p. 443.
3. Greimas, 1970, p. 69 et 135-136; cf. Lotman, 1970, p. 205 et 216.
4. Eco, 1968, p. 100-101.



niveau 1, certaines caractéristiques propres au milieu culturel en déterminent les modalités : je reviendrai sur ce point. La relation qui s'établit entre les niveaux 2 et 5 est donc indirecte et plusieurs fois médiatisée. La zone hachurée horizontalement est celle du texte; les hachures obliques désignent la tradition. Quant aux circonstances particulières du texte (sa genèse comme anecdote), elles pourraient trouver place dans le cartouche « émetteur »; mais elles sont, à vrai dire, étrangères à ce schéma.

Même si les éléments constituants des niveaux 1, 4 et surtout 5, échappent en partie à notre information, le texte n'en a pas moins, en son temps, rempli une fonction à leur égard : il doit donc comporter un aspect observable, trace de ce que fut jadis cette fonction. Je désigne cet aspect par le terme d'historicité. Cette dernière est du reste perceptible de deux manières : dans la littéralité même des textes, et au niveau des modèles poétiques que l'on peut collectivement définir comme une tradition.

Je consacrerai à la tradition un chapitre ultérieur. Au niveau du texte individuel, la notion d'historicité peut être utilisée dans trois perspectives différentes : selon que le texte est considéré comme le lieu d'intersection d'une synchronie et d'une diachronie; ou bien que l'on envisage sa durée propre; ou, enfin, qu'on le suive dans ce que j'appellerais son expansion. C'est là du reste une distinction abstraite entre des modalités qui coexistent et dont les effets se cumulent.

Le texte en effet constitue une coupe dans un faisceau de lignes historiques : horizontal, il sectionne une histoire verticale. En tant qu'objet fabriqué, il représente l'investissement d'une énergie, il s'est incorporé un temps de travail et expecte un temps d'audition déterminables. Mais ces temps sont assumés par une durée particulière, incomparable à aucune autre, et résultant matériellement de plusieurs faits. Qu'il soit lu ou entendu, le texte possède un début et une fin, séparés par un nombre quelconque d'heures ou de minutes. Tandis que celles-ci s'écoulent, le texte participe au mouvement de la temporalité universelle : mais il y participe selon son rythme, sur une longueur d'onde qui n'appartient qu'à lui, correspondant à une certaine « strate hiérarchique » de culture [1]. D'où une diachronie interne, au sein de laquelle il fonctionne. Or, ce fonctionnement repose sur toutes espèces d'échanges entre divers constituants, échos, répétitions, correspondances, porteurs d'un dessein et donc échappant au hasard qui parfois les suscite, à l'état sauvage, dans le langage courant. Ces échanges se situent dans une successivité, mais ils se produisent indif-

1. Greimas, 1966 *a*, p. 150.

féremment en descendant ou en remontant le fil de la durée. C'est au dixième vers qu'apparaîtra tel trait valorisant *a posteriori* un constituant du premier, ou du troisième. Il se crée ainsi, à l'intérieur de la temporalité du texte, de multiples courants opposés, le présent débouche aussi bien sur le passé que sur l'avenir. Le temps du texte aspire à être forme pure où passé, présent et avenir se déploient en mouvements comparables à ceux des astres, dans une omniprésence qui, simultanément, se rappelle, contemple et attend.

Les moyens qui ont constitué cette monade procédèrent d'un choix opéré, parmi diverses possibilités existantes, en vertu d'une situation momentanée. La multiplicité des informations que celle-ci comportait engendra la série de messages en chaîne que le texte réunit dans sa simultanéité, et transforme en permanences [1]. Le passé, dont le texte, à quelque degré, est mémoire, s'y actualise en un présent possédant une profondeur dynamique, analogue à celle d'un espace que l'on parcourrait sans vieillir, un devenir totalement assumé par un sens aussi complexe qu'immuable : éternisé [2]. C'est ainsi, dans l'épopée encore (genre apparemment lié à l'histoire de la manière la plus explicite), que fonctionnent ces sédimentations mémorielles, particulièrement claires dans le chef-d'œuvre qu'est *la Chanson de Roland* : souvenirs du monde carolingien, mythologie impériale, impact des expéditions normandes en Épire et en Angleterre, images à peine transposées des rêves de quelque potentat espagnol, émotion des premières croisades d'Orient, le poème, dans la version dite d'Oxford, est à la fois imprégné d'histoire, et dépourvu de toute contemporanéité avec elle. La communauté qui le reçoit y recherche le reflet de la conscience qu'elle a d'elle-même, en attend qu'il lui fournisse les moyens d'une adhésion à un passé fictif, résorbé dans l'intensité d'un présent désidéral [3].

D'où les incertitudes de la critique : le poème peut être entendu comme clos ou comme ouvert; comme a-chronique, ou comme inséré dans un certain moment d'une diachronie, établissant un avant et un après. Paradoxalement, plus les formes en sont stéréotypées, plus il s'ouvre... et perd ainsi en historicité propre [4]. Il se donne néanmoins comme clos, et c'est comme tel qu'il nous a été transmis. Toute réalité tend à devenir signe, à impliquer une autre réalité silencieuse : mais le texte ne renvoie finalement qu'à son propre code, et engendre ce qu'il signifie [5].

Il est clair qu'historicité ne signifie point véracité. L'historicité est

1. Greimas, 1970, p. 104 et 151. — 2. Cf. Derrida, 1967 *b*, p. 26 et 1967 *a*, p. 42-43. — 3. Cf. Horrent, 1970. — 4. Jauss, 1970 *a*, p. 86. — 5. Foucault, 1969, p. 13-18.

le caractère de ce qui veut être cru [1] : de ce que veut croire la communauté qui reçoit le texte. Ce que l'on nomme l'historiographie illustre bien ce fait, jusque tard dans le XIVe siècle. Très tôt une « commande sociale » émanant de la classe seigneuriale anglo-normande poussa certains clercs à raconter en langue vulgaire des fragments plus ou moins considérables de ce que nous nommons l'histoire. Ces tentatives se dessinent sur le fond d'un mouvement, beaucoup plus ample, que l'on constate alors en langue latine. Elles expriment, à l'évidence, une prise de conscience en même temps qu'une volonté de distanciation : le besoin de reculer afin de mieux voir, et de juger. Mais ce besoin ne peut être satisfait qu'assumé par la poésie. L'événement-prétexte, promoteur de ces préoccupations, fut dans une première phase la conquête de l'Angleterre par les Normands et la découverte du monde celtique; dans une seconde, une intuition de l'originalité du monde antique. Mais, dans les deux cas, la réponse à l'interrogation ainsi formulée exige le recours à un dessein et au code poétiques : emploi du vers et de procédés stylistiques empruntés à d'autres formes narratives, ainsi chez Wace; ou, au XIIIe siècle, transposition en prose de motifs épiques, comme dans les *Mémoires* de Robert de Clari sur la IVe croisade. On part à la recherche d'une histoire, et c'est le récit qui l'engendre [2]. L' « histoire » n'est qu'une narration superposée aux événements, et c'est comme telle qu'elle peut importer à la Poétique. J'invoquerais l'exemple de *la Vie de Thomas Becket* composée peu après le meurtre de ce prélat, par Garnier de Pont-Sainte-Maxence. Ce long poème fut écrit deux fois : une première, dans l'émotion causée en Normandie par ce drame; une seconde, après un voyage d'information à Cantorbéry. Nous sommes, en dépit des intentions polémiques, aux antipodes de notre journalisme. En belles tirades d'alexandrins, Garnier réutilise tous les éléments de diction que lui fournissent à la fois la chanson de geste et les premiers essais de poésie didactique. Ce qu'il compose, et chante ou déclame, c'est un poème, inconcevable autrement. La phraséologie que comportent la chanson de geste ou le grand chant courtois ne constitue certes pas (fût-ce avec tous les indices de réfraction que l'on voudra) un miroir de l'existence : pourtant l'image, généralisée, dépersonnalisée, et comme empaquetée dans un code artificiel, conserve chez les meilleurs poètes (c'est-à-dire ceux qui dominent le mieux les ressources de ce code) quelque chose de la puissance émotive qu'elle tient de son contrat initial, lointain, oublié peut-être, avec l'existence.

1. Jauss, 1963, p. 65.
2. Cf. Faye, 1969 *a*, p. 113; Freeman-Regalado, 1970, p. 128-189.

Le texte reste ainsi étranger, dans son existence propre, au devenir historique. Pourtant il a *son* devenir. Événement, il entre comme tel dans l'histoire dont il est un constituant. L'histoire l'embrasse, mais il englobe l'histoire; fabriqué à l'aide de matériaux fournis par l'histoire, il est porteur d'une capacité de changer celle-ci; produit, il produit à son tour. Il partage en cela les propriétés de toute parole; mais il y ajoute un trait décisif : il est en effet moins langage qu'expérience sur le langage, sur le pouvoir que détient celui-ci de « rapporter », d'établir des « rapports » valables pour et par eux-mêmes, indépendamment du vrai ou du faux référentiels. C'est pourquoi, en tant même qu'événement, il est signe. On constate du reste que, selon les conditions qui successivement prévalent au cours du temps ou de milieu à milieu, l'un de ces deux caractères l'emporte, aux yeux des contemporains, au point d'estomper l'autre. Tantôt le texte sera reçu plutôt comme signe (de l'univers, de l'histoire, de l'homme); tantôt, davantage comme événement. Cette seconde attitude fut dominante au moyen âge. Le moyen âge, dans son indifférence envers les chronologies, ne distingue pas (sinon pour les confondre à nouveau) entre les degrés de réalité : tout événement est type, et s'intègre sa propre interprétation [1].

Le texte et son public

Auerbach déjà soulignait l'importance, pour la Poétique, du point de vue du public. E. Köhler, R. Jauss et H. Weinrich sont revenus, récemment et de façon systématique, sur cette question [2]. Celle-ci du reste, en pratique, pèse plus lourd dans l'analyse de certaines parties du corpus que dans d'autres : ces différences tiennent à l'état de notre documentation, et ne concernent pas le principe même. Le texte semble bien s'adresser toujours à une collectivité, comme telle, non à un individu ou à un agrégat d'individus isolés. Dans le cas de la chanson de saints, de la chanson de geste, du jeu liturgique, c'est là une évidence que confirment les *oiez* (« écoutez ») ponctuant le poème. L'envoi de la chanson courtoise s'adresse, sous le nom du destinataire, à la cour, qui jugera des qualités du chant. Le dédicataire princier de beaucoup d'ouvrages narratifs ou didactiques est moins un lecteur souhaité que le client qui passa commande, et qui par là entend servir sa gloire et l'instruction du milieu dont il est le centre. Il est probable qu'aucun des

1. Auerbach, 1964, p. 11.
2. Auerbach, 1957; Köhler, 1963 et 1964 *a*; Jauss, 1967 et 1971; Weinrich, 1967; Gallais, 1971, p. 55.

textes médiévaux qui nous sont parvenus ne s'adressa à la communauté la plus vaste, celle qui eût embrassé la totalité de la population capable d'en comprendre la langue. Le fait même qu'ils aient été mis par écrit indiquerait plutôt qu'ils furent destinés à une classe privilégiée. Mais cette notion de classe n'est pas, en la matière, d'application simple : si même, comme il est probable, de grandes masses humaines furent peu touchées par la plupart de nos textes, ceux-ci n'en concernent pas moins un large éventail de publics divers.

Un élément d'information capital nous fait défaut : quelle fonction globale remplit la poésie dans cette société? Nous ne pouvons donner à cette question que de rares réponses fragmentaires [1]. Nous sommes contraints de nous en tenir à des généralités trop fluides pour embrasser sérieusement les faits : certaines traditions poétiques semblent posséder une connotation sociale, correspondant peut-être à quelque finalité : plutôt chevaleresque (chanson de geste) ou plutôt populaire (beaucoup de fabliaux), plutôt laïque (roman) ou plutôt cléricale (divers poèmes didactiques) [2]. Rien dans ces distinctions, longtemps considérées comme acquises, ne peut plus aujourd'hui être pris très au sérieux. La masse de la population paysanne se transmit probablement durant des siècles de nombreuses traditions folkloriques : nous n'en percevons dans nos textes que de rares reflets, difficilement identifiables.

Le texte brode sur la trame de relations humaines multiples et qui, sans doute, dans l'expérience vécue, furent tantôt concordantes tantôt contradictoires. Sur ce fond, le texte tente d'établir une communication, sans cesse différée et reprise et qui, après quelque temps, finit par s'intégrer à ces relations mêmes, en en modifiant de quelque manière la qualité. Le texte, en principe, est dérèglement, transgression; mais, dans un univers où les changements de toute nature s'étalent sur de très longues périodes, la transgression est pour ainsi dire récupérée par la règle, à l'instant même qu'elle se produit. Dans une grande mesure, toute poésie s'élève, au moyen âge, comme une voix louant ou condamnant une collectivité, mais au nom de celle-ci. De la sorte, le décodage du texte constitue pour le décodeur un acte à la fois dramatique et apaisant, un voyage aller et retour pour le pays d'une reconnaissance, distanciation et communion. Communion du poète et de son auditoire, soit dans la réalité homogène d'un groupe humain (c'est à quoi tendirent, par exemple, les chansons de troubadours), soit dans la nostalgie d'une harmonie mythique, compensatrice de

1. Cf. Roussel, 1957; Benton, 1961; Legge, 1963.
2. Delbouille, 1970 *a*.

l'émiettement quotidien (par exemple, les chansons de geste), soit enfin par le biais d'une référence à quelque transcendance (la poésie d'origine liturgique). En fait, ces divers projets interfèrent, plus ou moins, et leur réalisation s'opère selon deux modalités différentes, parfois (comme dans le roman) combinées : ou bien, en vertu d'une stylisation de fragments d'expérience promus ainsi à une dignité typique; ou bien, au contraire, d'une volonté presque ésotérique, dédaigneuse de toute figuration, restreignant la zone de communication à un milieu étroit et que cet artifice tend à refermer sur une perpétuelle allusion ambiguë à lui-même.

Une culture de caractère archaïque, comme l'est pour une part celle de notre moyen âge, dès qu'elle engendre un texte qui l'assume, revêt généralement en lui deux fonctions, mal distinctes : l'une, relative à une certaine perception du sacré, l'autre dépourvue de cette charge mystérieuse. Il peut en résulter une équivocité profonde, propre au fait poétique médiéval, et qui nous interdit de nous en représenter le mode de réception à l'aide d'analogies tirées de civilisations d'un autre type. Rien ne servirait, par ailleurs, d'expliquer cette équivocité comme une phase de l'évolution poétique, coïncidant avec un moment trouble de l'histoire où des fonctions ancestrales, non encore abolies, coexisteraient avec des fonctions nouvelles : rien n'appuie une telle hypothèse qu'infirme au contraire la permanence des traditions latines. Mieux vaut simplement constater, en synchronie, une ambiguïté fonctionnelle, une diversité fondamentale dans les relations entre la poésie et les auditeurs auxquels elle s'adressa.

La même ambiguïté se retrouve, en effet, au niveau de ce qu'il faut bien nommer les « mentalités » : ce *quid*, manifesté comme en creux par la description d'un système de signes, dont il constitue la projection psychologique, tout en formant la base affective et intellectuelle sur laquelle se détachent les effets de sens. Le texte révèle quelque chose de l'attente de son destinataire. La confection de la chanson ou du roman, non moins que celle de la statue ou de l'église, est déterminée non seulement par des habitudes d'atelier, mais aussi par les schèmes mentaux à l'aide desquels elle sera pensée autant que conduite.

Au-delà du texte médiéval se perçoit, à travers lui, une exigence de rationalité, une volonté de mise en ordre, en un ordre imposé par l'esprit, le besoin d'un univers conceptualisé. Les moyens utilisés relèvent du bricolage; le dessein dans lequel on les emploie implique le goût des choses longuement travaillées [1]. Un contraste constant distingue l'action concrète de l'idée qui feint de l'animer ; le fait, de la théorie.

1. Cf. Focillon, 1965, II, p. 333.

Peu importe : cette *raison* profonde (le mot désigna aussi, en ancien français, « compte » et « discours ») est moins d'unifier le monde que de le remplir. La pensée se réfléchit dans un univers sans vides, où chaque élément assume une fonction dont on se demande à peine comment elle s'harmonise avec les autres. D'où une tendance à recevoir tout message comme un rappel de quelque rite, ou comme un enseignement moral plutôt que comme une invite à l'intervention directe. D'où un penchant au conservatisme ; mais aussi un optimisme fondamental, la croyance à une certaine suffisance de l'homme et de sa parole, à une nature épaulée par Dieu : lors même que, à partir du XIIIe, XIVe siècle, l'optimisme fléchit, subsiste l'image d'un univers de qualités concrètes, soutenues par des structures invisibles et hiérarchiques, remontant jusqu'à un principe éternel de cohérence. Le monde possède une vérité globale, qui ne se diversifie que par étapes et comme par subdivisions, au point que, de chaque parole, de chaque texte apparaissent avec évidence les axes de référence. C'est là ce que Lotman appelle une culture paradigmatique, aux niveaux réciproquement isomorphes et dont chacun peut se décoder dans le langage de l'autre, en un jeu de miroirs inépuisable mais où pourtant rien de totalement imprévisible ne peut se produire [1]. Mais, par là même, cette culture reste relativement fermée, s'oppose agressivement à la non-culture que représentent, selon les circonstances, le horsain, l'hérétique, le païen (mais non le fou), l'idée et l'audace de pensée ou de conduite intolérables. Ce n'est qu'au prix de longs efforts destinés à la plier au langage convenu, à l'intégrer à son isotopie, que la nouveauté finit par entrer dans ce que Jauss appelle l' « horizon d'attente [2] ».

Le temps où s'opère la réception du texte continue un passé où toute vérité trouve son origine : mais pourtant il est producteur d'une accumulation de savoir, d'une science et d'une rectitude dont la totalité appartient à l'avenir. Simultanément l'esprit valorise la mémoire et la prédiction. D'où l'écrasement des durées, l'intégration du passé au présent, comme celle du monstre à l'expérience quotidienne [3]. A notre temps mesuré et désacralisé, conçu comme destin à conquérir, s'oppose un temps scandé, procédant de répétitions significatives : celles-ci, dans la pensée spéculative d'alors, ne se referment pas totalement sur leur propre cycle mais, dans la mentalité commune, elles y tendent sans cesse. Des changements partiels et confus interviennent sur ce point dès le XIIe siècle : une poésie fondée sur l'écho et le parallélisme,

1. Lotman 1968 *a* ; cf. Paris, 1969, p. 166-167 ; cf. Badel, 1969, p. 221-223.
2. Jauss, 1967, p. 36.
3. Frappier, 1964 ; Jodogne, 1964 *a* ; Badel, 1969, p. 141-145 ; cf. Lotman, 1969, p. 209.

s'oppose dès lors à une poésie comme extravertie, tendue vers une progression imprévisible. Toujours est-il que les inventeurs des premières horloges mécaniques, dans la seconde moitié du XIVe siècle, visaient moins à dénombrer les heures du jour qu'à reproduire le mouvement éternel et circulaire des astres [1]. L'histoire n'est qu'un approfondissement de la mémoire, épaississant le présent et le projetant dans l'avenir comme un accroissement d'être. Elle est conçue à la fois comme le milieu où se situe le groupe social, et comme l'un des modes dont celui-ci s'appréhende et se connaît. Fermée, finie, elle est pourtant progrès vers un terme et espoir d'une perfection [2]. *Tempus senescit*, selon un adage interprétable, à la fois, comme un *contemptus mundi* et comme une promesse : et l'une ou l'autre de ces interprétations constitua l'argument archétypique de toute une poésie d'inspiration morale et didactique durant trois ou quatre siècles. Quel que soit l'énoncé, on tente de l'intégrer dans cette histoire afin de lui conférer autorité. D'où les procédés poétiques qui incessamment s'adressent à l'auditeur, le prennent à partie, le contraignent à intervenir activement dans l'existence du texte : comme ces « livres » auxquels renvoie Chrétien de Troyes, tirés, dit-il, de la bibliothèque de Saint-Edmond (*Guillaume d'Angleterre*), de Saint-Pierre de Beauvais (*Cligès*) ou remis par le comte de Flandre (*Perceval*) ; affirmation de l'antiquité d'un savoir, de l'étendue d'une rumeur publique ; protestations de véridicité. De toute manière, le texte se réfère à une *auctoritas*, qu'il lui arrive de s'incorporer sous forme de citation... d'authenticité parfois douteuse selon nos critères modernes. Les poètes de langue latine utilisèrent la technique dite des *versus cum auctoritate* : chaque strophe commence ou se termine par un vers emprunté à un classique. La langue vulgaire connaît un usage comparable quoique moins systématisé : l'introduction de dictons ou d'expressions proverbiales aux articulations du texte. Par ces perpétuels retours, par cette littérature dans la littérature, sera plus manifestement comblée, sanctionnée, justifiée, l'attente d'une collectivité pour laquelle le poème, en vertu d'une opposition radicale avec ce qui n'est pas lui, est toujours vrai.

Cette collectivité n'a pas de « goût », au sens d'un certain esthétisme moderne ; mais un amour du décor, jusqu'au bariolage, et aussi de la marqueterie et de toutes les techniques, parfois hautement élaborées, de variation. On ne peut tout à fait oublier que l'Occident d'alors adopta, et avec quelle passion, le jeu des échecs. Toute production est artisanale, à la fois liée étroitement par les coutumes du métier et sans cesse sur le point d'être remise en question par une curiosité

1. Barzon, etc. 1960. — 2. Cilento, 1961, p. 283-289 ; Gandillac, 1968, p. 10.

très vive, poussant à expérimenter, diversifier les formules, à s'inspirer des « trucs » du voisin.

Le texte poétique offre en cela, dans l'usage public, quelque analogie avec l'ouvrage d'architecture [1], extrait de la pierre à l'aide d'un lent et pénible travail manuel, soumis à l'irrécusable sanction de l'équilibre des formes et des poids, nécessairement fondé sur le raisonnement et le calcul. Châteaux et églises « dominent » de très haut la vie publique des XI^e^, XII^e^, XIII^e^ siècles : dans tous les sens que l'on voudra donner à cette expression. Une partie des autres arts et de la poésie trouvèrent dans ces lieux exemplaires, sinon leur origine, du moins durablement l'espace où se déployer. On sait le rôle que jouèrent les arrangements numéraux dans la composition des grands ensembles littéraires et même dans la combinaison des micro-éléments du code : ce qu'abusivement l'on a nommé le « symbolisme des nombres ». Le texte propose, par ce biais, à son auditeur, une image mouvante, sans cesse à réinterpréter, de la *musica* cosmique. La vieille et magnifique *Chanson d'Alexis*, l'un des plus anciens poèmes de langue française, se compose de 125 couplets de 5 décasyllabes : 5, le double de 5, son carré, son cube, et sa quatrième puissance fournissent les éléments d'un montage arithmétique dans lequel interfèrent d'autres séries constituées à partir de 17, 23 et 33. L'archaïque *Quant li solleiz*, beau poème hymnique glosant quelques versets du *Cantique des Cantiques*, est construit comme une multiplication de 7 par 4, soit 28, désignant (comme le ferait un mot composé) la virginité de Marie [2]. Réduction d'une idée, d'un fait, d'une scène, d'un ensemble à 3, 4, 7, 10 ou 11 aspects, traits ou chapitres. Tout chiffre est susceptible de revêtir une valeur significative. Mais les nombres de 1 à 9, puis 10, 100 et leurs multiples prédominent. Le nombre est ici moins fondé sur une vue philosophique que sur un mode de perception [3]. Il relève d'un paradigme, au niveau d'une signification en principe immuable dont la syntaxe des événements réalise diverses variantes; mais aussi, il constitue l'un des facteurs de cette syntaxe. Toutefois, le premier aspect prédomine sur le second; le nombre fait apparaître, plutôt que la dimension quantitative du monde, les relations primordiales entre ses qualités : ainsi le nombre d'or, dont s'inspirèrent tant de maîtres d'œuvre.

1. Le Goff, 1964, p. 254-263; Focillon, 1965, I, p. 14, 224-233, 250 et II, p. 168, 202, 235 et 333.
2. Bulatkin, 1959; Smeets, 1962.
3. Tschirch, 1959; Lotman, 1968 *b*, p. 24-27.

Autre contraste révélateur : la faible capacité descriptive des images littéraires médiévales s'associe avec une toute-présence de la vue ; l'homme ouvre les yeux sur la nature, dont la seule fonction semble être de servir de cadre à son action. Le verbe *voir*, constituant d'innombrables formules, joue dans la plupart des textes poétiques le rôle de présentateur universel. On a remarqué de même l'importance du motif de la lumière dans tous les genres [1] : diffusion générale de micro-systèmes lexicaux tels que *jour/nuit*, *clair/obscur*, notions telles que l'aube, l'or, la blondeur, l'éclat des armes, le *locus amoenus*, la beauté de la femme. De cette sorte de luminosité partout répandue, émanant de la trame des textes, rayonnant à travers les éléments du message, les images particulières tirent leur « vérité » perceptible... de la même manière que la Nature, qui, même hostile, reste sans mystère tant que le jour luit.

Le moyen âge ignore l'attitude que désigne, dans la tradition européenne ultérieure, l'expression d'art pour l'art. La poésie de cette époque tient, il est vrai, par certains de ses aspects, de notre notion, du reste confuse, de littérature. Mais par un autre, le plus vivement ressenti sans doute par les hommes d'alors et le plus explicitement fonctionnel, elle n'est pas dépourvue de similitude avec nos *happenings*, spontanéité qui s'invente elle-même en s'exprimant, voire avec un psychodrame où les membres d'un groupe aspirent à se libérer de frustrations individuelles ou collectives : la poésie dite courtoise, à sa période la plus ancienne, semble bien avoir joué précisément ce dernier rôle. Le caractère général le plus pertinent peut-être de la poésie médiévale est son aspect dramatique. Tout au long du moyen âge les textes semblent avoir été, sauf exceptions, destinés à fonctionner dans des conditions théâtrales : à titre de communication entre un chanteur ou récitant ou lecteur, et un auditoire. Le texte a, littéralement, un « rôle à jouer » sur une scène. Ce qui importe avant tout aux auditeurs, c'est que le rôle soit bon, et le jeu réussi. Parmi les facteurs qui, entre le IX^e^ et le XII^e^ siècle, déterminèrent l'émergence des divers codes poétiques, on ne saurait sous-estimer l'importance de la mémoire et de la voix comme moyen principal de transmission. D'où la nécessité de procédés mnémotechniques qui prennent valeur fonctionnelle et dont résultent des tendances textuelles déterminant des choix et des contraintes particulières : une esthétique qui par là, s'oppose en bloc à celle qui, dans les siècles ultérieurs, évolua sous l'influence d'un « af-

1. Frappier, 1968.

faiblissement continu des modes auditifs de la communication littéraire [1] ». La civilisation médiévale participe ainsi largement, durant ses premiers siècles, du type de culture à dominante orale, que l'on a plusieurs fois décrit [2]. Lors même qu'à partir du XII^e^ et, surtout, du XIII^e^ siècle, ce caractère progressivement s'estompa, les formes poétiques en restèrent marquées comme par une hérédité dont les séquelles subsistèrent jusqu'au XV^e^ au moins.

Un texte se fait dans le temps. Il s'écrit dans l'espace, et c'est sous son aspect de spatialité que nous, modernes, le lisons. Jusqu'au XV^e^ siècle, ses contemporains l'entendirent : or, l'audition demeure purement temporelle. Mais, à l'exception du « grand chant courtois », les divers codes poétiques médiévaux intègrent des procédés permettant de produire des équivalents de la sensation spatiale. Ces procédés sont parfois liés au conditionnement matériel de l'œuvre. Le cas le plus net est celui du « jeu » liturgique, qui s'inscrit dans un lieu architectural; mais, aussi bien, la chanson de geste se situe sur la place ou dans la cour où l'on interpelle les badauds; le roman, dans la chambre des dames; le jeu dramatique, en un lieu de la ville. Espace externe, auquel correspond un espace interne, engendré par le rayon visuel ou sonore qui, se déplaçant dans l'œuvre, ne cesse de la révéler sous des angles différents, successifs et rarement mis en perspective.

La poésie médiévale, en dépit de son caractère parfois raffiné et de sa diffusion relativement faible, s'apparente ainsi aux modernes mass-media plus qu'à une littérature vouée à la consommation individuelle par la lecture. Ce que nous entendons par ce dernier mot (une activité purement oculaire) ne semble pas avoir été connu avant le XV^e^ siècle. La lecture solitaire elle-même, propre aux lettrés, comportait une prononciation du texte lu [3]. Le sens circulait de bouche à oreille; la voix détenait le monopole de la transmission : parole souveraine, émanation d'un Verbe, objet de foi. Le texte porté par elle s'adresse à un public formé par les arts représentatifs et les rites : regard et geste; la voix engendrait la troisième dimension de cet espace, pour une société pratiquement analphabète : on a évalué à quarante mille au plus, sur une quinzaine de millions, dans la France de la fin du XV^e^ siècle, le nombre des individus capables de lire [4]. C'est comme un appel à la déclamation publique, à quelque jeu du corps, qu'il faut sans doute entendre les allusions faites parfois, au XIII^e^ siècle, à des distributions de pamphlets écrits [5]. Un double facteur se trouvait donc, par suite

1. Genette, 1969, p. 124. — 2. Lord, 1960, p. 198-219; cf. Vinaver, 1970, p. 69.
3. Marichal, 1968, p. 457-458. — 4. Gossen, 1957, p. 437. — 5. Freeman-Regalado, 1970, p. 107.

du mode même de circulation du produit poétique, intégré à celui-ci; facteur, du reste, difficile à estimer et à situer, pour nous qui ne disposons que de la face écrite du texte : d'une part, le son (le chant, ou simplement les jeux de la voix); et d'autre part, le geste, la mimique. La poésie médiévale apparaît moins ainsi polarisée par le dessein de percevoir et de manifester les qualités particulières de son objet, qu'engendrée par une activité mimétique, fondée sur un besoin de communication collective, à la manière du chant choral et de la danse.

Sur la dimension musicale de la poésie médiévale, nous sommes très inégalement renseignés. De l'un des genres archaïques les mieux enracinés dans la tradition des pays français, l'épopée, nous savons seulement qu'il était chanté ou psalmodié : toute précision reste conjecturale. La part de la musique dans le théâtre n'est pas clairement établie; les interpolations lyriques que comportent certains romans étaient probablement destinées au chant; et ainsi de suite. Une intention musicale intervient dans le dynamisme qui, d'éléments du code, compose le « texte ». Il y a donc intérêt (contrairement à ce qui se produit dans les études de littérature moderne) à définir la poésie non-musicale par rapport à la poésie musicale, et non l'inverse. A défaut d'informations qui combleraient pour nous sur ce point une ignorance due aux aléas de l'histoire, il est du moins prudent d'adopter un point de vue n'écartant pas *a priori* l'inconnue mélodique de tout texte considéré. Les cadences vocales, celles du geste, le rythme thématique composèrent une polyphonie qu'il nous est difficile de percevoir dans son ensemble mais dont il faut sans cesse tenir compte. Dans le *De vulgari eloquentia* où, vers 1300, il tentait d'élaborer une doctrine de l'art lyrique du XIII^e^ siècle, Dante définissait la poésie comme *fictio rhetorica musicaque poïta* [1] : par quoi il faut entendre *rhetoricus* comme relatif à un code linguistique de second degré, et *musica* dans le sens traditionnel, remontant à Boèce, d'harmonie universelle; quant à *poïta*, de *poïre*, c'est une fabrication du latin médiéval, sur le grec ποιεῖν. Cette formule riche de sens pourrait sans danger être extrapolée, et appliquée à l'ensemble de la poésie romane de tradition archaïque. Au reste, dès l'époque de Dante, les perspectives commençaient à changer.

Lors même qu'il n'est pas chanté sur une mélodie, du moins le texte est-il *dit* : non par accident; mais en vertu d'une fonctionnalité profonde. Le texte constitue donc un fait de langage complet, et non seulement d'écriture. On peut admettre que, le plus souvent, à partir du XII^e^ siècle, il fut le produit de la main et de l'encre, qu'il fut composé

1. Mengaldo, 1968, p. 39.

sur parchemin; il n'en implique pas moins par définition les tons, les accents, les rythmes, toute la richesse d'une phonétique et d'une prosodie.

Ce primat de la parole, médiatrice entre l'homme et la nature, les puissances, les idées, Dieu, affirmé hautement par Alcuin dès le début du IXe siècle, est manifesté de toute manière par la civilisation occidentale durant des siècles. Primat du reste incessamment remis en question : la situation n'est pas aussi simple qu'elle le serait dans une culture de pure oralité. Si la grande masse ignore l'écrit et se transmet des formes d'expression parlées, une minorité de clercs maintient la tradition du livre. D'où les interférences, les tensions et les malentendus, spécialement du jour où les hommes de l'écrit étendent leur emprise à la langue vulgaire ; une certaine sacralité de l'écriture est sensible encore au XIe siècle dans la forme même des textes poétiques conservés : tous les monuments de la poésie de langue romane notés avant 1150 semblent l'avoir été par hasard, en appendice ou en surcharge de quelque codex latin [1]. Puis, ce caractère s'estompe, très progressivement ; au XIIIe siècle, l'écriture s'est repliée sur sa fonction instrumentale, comme le prouve l'apparition de textes en prose. Ces contrastes expliquent certaines oppositions doctrinales, en apparence mal réductibles, entre médiévistes : spécialement, depuis une quinzaine d'années, en ce qui concerne la nature de l'épopée. Il semble difficile de nier, d'une part le caractère purement oral du genre à l'époque ancienne (XIe et, sans doute, XIIe siècle), d'autre part le caractère livresque de la plupart des textes qui nous ont été conservés et ont été copiés au XIIIe siècle. Il y a eu comme deux processus successifs de production, le second tendant à transformer un objet déjà entré en circulation. Dans un premier stade, le poème est communiqué directement, par le moyen du chant, à un auditoire. Aux XIIe-XIIIe siècles, on rencontre quelques « manuscrits de jongleurs », aide-mémoire destinés à la lecture qui laisse subsister la transmission orale et en maintient les caractères stylistiques : ainsi, probablement, le manuscrit d'Oxford de *la Chanson de Roland*. Vers la fin du XIIIe et au XIVe siècle, apparaissent les manuscrits d'amateurs, comme Venise 4 de la même chanson. Aucune de ces phases ne nous met toutefois en présence du livre tel que nous le connaissons [2]. Au reste, il se pourrait que le mode de consommation fût demeuré le même jusque vers 1300 et au-delà même : audition d'un récitant psalmodiant le texte selon un schème mélodique assez simple, et sans doute en soulignant du geste les effets. Avec Guillaume

1. Poerck, 1963, p. 3-16.
2. Riquer, 1957;Rychner, 1964; Tyssens, 1964; cf. Siciliano, 1968, p. 105-135.

de Machaut, puis Antoine de La Sale, la situation se modifiera de façon irréversible [1].

En d'autres termes, dans le texte poétique médiéval, l'énoncé est indissociable de l'énonciation, et celle-ci implique des facteurs personnels ou situationnels partiellement étrangers au système linguistique. Geste et voix constituent une certaine manière, pour le texte, d'être présent. La fonction situationnelle du langage s'en trouve fortement valorisée, résultant d'une tension infligée au discours pour qu'il se dépasse vers le difficile à dire, le sensible, l'action transformatrice [2]. A son époque la plus ancienne, la poésie médiévale de langue vulgaire ressemble, de loin, au nô japonais, où tous les éléments du texte, depuis le bruit des instruments jusqu'au ton de la voix et au débit du discours, participent à et de la stylisation. Toutefois, jamais le moyen âge occidental n'atteignit cette perfection de totalité formelle. Peut-être fut-il trop tôt tenté par les prestiges différents de l'écriture.

Le texte, pour nous, s'identifie avec le livre, objet fabriqué, matériel, visuel. Pour la majorité des hommes du moyen âge et durant la plus grande partie de cette époque, il est objet auditif, donc fluide et mouvant. Oralité et écriture s'opposent comme le continu au discontinu, comme la pratique à la théorie. Aux XIVe-XVe siècles, une confusion se produisit entre les mots *auteur* et *acteur* : quel que soit le sens dans lequel s'opéra cette attraction paronymique, elle n'est pas dénuée de signification.

Il y eut pourtant le livre latin. A la fin du XVe siècle encore, soixante-quinze pour cent des textes imprimés le seront en langue latine. Les manuscrits de textes français ne sont relativement nombreux qu'à partir du XIIIe siècle : sans doute est-ce le vieillissement de la langue et des modes poétiques qui poussa alors à mettre par écrit beaucoup d'ouvrages composés à une époque plus ancienne. De petites bibliothèques commencèrent à se constituer : la langue vulgaire n'y apparaît qu'accessoirement; le fonds en reste latin. Les recueils de textes français ou provençaux ont le plus souvent le caractère d'anthologies, en général assez incohérentes, et constituées par le copiste sur les indications et les modèles fournis par son client : l'écriture, à ce niveau, reste seconde. Les règlements régissant la fabrication des manuscrits latins ne s'appliquèrent jamais à la langue vulgaire.

Quoi qu'il en soit, c'est moins l'activité du copiste (même relativement industrialisée, comme il apparaît au XVe siècle) qui tranche le plus profondément cette tradition que, à partir de 1470 en France,

1. Williams, 1969; Kristeva, 1970, p. 139-140. — 2. Lefebvre, 1966, p. 269-270.

la diffusion de l'imprimerie. Celle-ci donne le dernier coup au vieil univers globalement perçu par tous les sens humains, le dissocie, le réduit à une perception visuelle et linéaire. La signification de l'écriture se modifie [1]. Issue de besoins pédagogiques, de facteurs technologiques, économiques, sociaux, amenée peu à peu par des recherches dispersées à travers la Provence, les Pays-Bas, la Rhénanie, l'imprimerie met en cause tous les aspects d'une culture. Son « invention » clôt emblématiquement un monde. Le « moyen âge », c'est l'âge d'avant. Il est notable qu'à quelques rares exceptions près, aucun texte poétique médiéval ne nous a été transmis par la seule imprimerie : si même il passa, avant 1500, sous les presses (ainsi, les poèmes de Villon), des manuscrits avaient précédé, et parfois même suivirent le travail de l'imprimeur [2].

La poésie médiévale est poésie-en-situation : et cette situation est inscrite dans le code, à une profondeur telle que le texte nous paraît d'une extrême pauvreté en indices y renvoyant explicitement. La relation texte-auditeur implique une confrontation concrète : un dialogue réel entre personnages offerts à la vue et au contact l'un de l'autre. La poétique médiévale est ainsi une poétique de l'effet : elle tend à remplir une attente, *hic et nunc*, et cette attente comporte des constantes connues, qui entrent dans le jeu.

La connaissance qu'un lecteur a de l'auteur joue souvent, à l'époque moderne, un certain rôle, assez obscur du reste, dans le décodage de l'œuvre. La situation médiévale est beaucoup plus nette. Moins qu'un auteur, celui qui entend le texte voit un locuteur, dont il sait à l'évidence ce qu'il est; et ce locuteur emploie un code où la relation qui les lie se trouve engagée; il sait, sinon jusqu'à quel point il sera comblé, du moins à quelle interrogation en lui va répondre le texte qu'on lui chante ou lui dit. La « valeur » du produit poétique tient moins ainsi à l'usage et à la consommation qui en sont les faits, qu'au travail même qui l'a investie dans une matière connue. Seul le type particulier de récit que nous nommons roman, et qui trouva sa forme dans la seconde moitié du XII^e siècle, s'écarte tant soit peu de cette règle.

Le vouloir-chanter, le vouloir-dire procède d'un accord profond et d'une unité d'intention avec le vouloir-entendre du groupe humain. Solidaires de la collectivité qui les fait vivre, de sa culture et de son

1. Paris, 1970, p. 20-33; cf. Kristeva, 1970, p. 146-148.
2. Cf. Febvre-Martin, 1958; Micha, 1964, p. 207-210.

histoire, l'auteur et le diseur de l'œuvre (qu'ils soient distincts ou identiques) participent intensément à l'idéologie commune, partagent les goûts de ceux auxquels ils s'adressent. La nouveauté que parfois les poètes introduisent se cache sous des aspects bien connus : c'est le contenu qui change sous la continuité apparente des formes, ou l'inverse. Les créateurs du code poétique troubadouresque empruntèrent aux relations féodales les éléments fondamentaux de leur système métaphorique : que la femme soit dite seigneur ne changeait sans doute pas grand-chose aux mœurs du moment mais, à long terme et par le biais de ce langage, bouleversa la sensibilité européenne. La mise en forme du bric-à-brac exotique tiré des contes bretons sur le chaudron d'abondance ne fut enfin réalisée (dans le cycle romanesque du Graal, au XIII^e siècle) que lorsqu'on eut chargé cette imagerie d'idées religieuses et de préoccupations liturgiques alors au premier plan dans le souci des clercs. Il ne faut pas être dupe des lignes de clivage spécieuses qui parfois se dessinent entre poète et poète, poète et public. Ainsi, de l'opposition entre clerc et chevalier, véritable *topos* littéraire : cette opposition correspond à une différence réelle, vécue de façon simpliste au sein de cette société; elle ne fait toutefois que manifester la dualité fondamentale de la culture médiévale : la présence, au sein de l'unanimité culturelle, d'une tradition latine non totalement assimilée. Mais cette dualité est si naturelle au monde médiéval qu'elle n'engendre que des tensions superficielles, et représente moins une fissure dans l'homogénéité du groupe social que le double aspect d'une unité.

Le texte, par rapport au milieu culturel qui l'a produit et sur lequel, en retour, il agit, remplit une fonction conservatrice. Porté par la vitalité du groupe, le poète en renforce la cohésion. Sa tâche consiste à appliquer les règles d'un art vénérable que l'on ne saurait exercer légitimement en dehors des rites enseignés. Par son opération le discours commun se trouve assumé dans les formes du langage poétique, en principe inaltérables : leur stabilité le garantit des contradictions du réel, sinon de la misère psychologique d'une société livrée presque sans armes aux puissances cosmiques. Certes, il arrive qu'une scission se produise au sein de cette unanimité : la société n'est pas monolithique. Mais il s'agit d'une scission entre groupes, non entre un individu et un groupe : c'est peut-être ainsi que se forma la poésie des troubadours. A la limite, le milieu se restreint jusqu'à ne plus embrasser qu'une coterie, comme semble l'indiquer telle forme même, jeu-parti ou fatrasie [1]. Il n'en reste pas moins que la relation

1. Rémy, 1964.

unissant le troubadour ou le trouvère aux cours qu'il fréquente n'est pas d'une nature différente de celle qui put unir le conteur de village à son auditoire. Tout au plus, quand la base sociologique se rétrécit, la dépendance économique du poète peut-elle devenir plus étroite. Mais ce n'est guère avant le XVe siècle que l'on voit, et exceptionnellement, ce lien prendre un caractère franchement commercial.

Dans une forme sinon tout à fait rigide, du moins fortement marquée, le texte isole hermétiquement, du monde de l'expérience, une fiction cohérente qui en reflète de grands fragments. Déconnecté du réel quotidien, l'auditeur accomplit un transfert de réalité beaucoup plus puissant et efficace qu'il ne peut l'être dans une situation de dialogue ordinaire, où l'opposition entre le contenu du discours et son référent est moins nettement tranchée. Ce transfert provoque chez l'auditeur une activité perceptive, affective, intellective qui constitue une intense participation : celle-ci, dans son dynamisme déborde souvent en activité corporelle, en geste, en cri, en danse... On pourrait invoquer ici, non seulement toutes les formes textuelles postulant l'action physique de l'auditeur (chansons de rondes, certaines formes de « théâtre », genres poétiques dialogués), mais l'usage même de techniques de refrain, comportant un stimulus particulier qui tend à provoquer cette adhésion. C'est à la même intention que je serais porté à attribuer certains signaux stylistiques plus subtils marquant comme un refus de ce qui sépare, une volonté de rentrer dans le commun, une méfiance envers l'éclat gênant des valeurs les plus individuelles : ainsi, l'usage des figures, apparentées, de la gradation et de l'itération synonymique ; la plupart du temps, la gradation va du plus intense au moins intense; l'itération, lorsqu'elle n'est pas pure tautologie ou jeu allitératif, a tendance à procéder du genre à l'espèce. L'effet est si contraire à l'attente d'une sensibilité moderne qu'il ne contribue pas peu à donner, au lecteur non prévenu, une fausse impression de maladresse ou de naïveté.

La dimension classique

L'une des marques propres du moyen âge réside dans sa dualité culturelle. Certes, peu de civilisations ont ignoré quelque double polarisation, en provenance, d'une part, d'une sphère de pensée et d'expression maintenue par l'école et la pratique scientifique, d'autre part d'une sphère plus diffuse, souvent subordonnée à la première dont elle représente en quelques parties un état dégradé, et que désigne parfois, à tort ou à raison, le qualificatif de « populaire ». Du moins,

le moyen âge entre-t-il dans la catégorie plus restreinte des univers mentaux où cette opposition trouve sa sanction sur le plan des langues. Le latin, véhicule de l'héritage romain tardif, se pose en effet, au-dessus, puis à côté de la langue vulgaire, puis en concurrence avec elle, en vertu d'une différence non seulement stylistique mais embrassant la totalité des modes du dire et, souvent, du penser.

Transmise par l'école, dont l'activité se concentre sur la lecture et l'explication de textes, la culture latine médiévale repose sur l'écriture et le livre. De l'écriture et du livre, elle détint longtemps le monopole : lorsqu'on entreprit de noter la langue vulgaire, le modèle latin ne cessa de prévaloir, au point que la graphie ne réussit jamais à s'en affranchir complètement ; nous le savons de reste aujourd'hui encore. L'ensemble des techniques requises par l'écriture ont néanmoins, sous la main des copistes, un caractère plus rigoureux quand il s'agit de textes latins : c'est là leur domaine propre d'application.

Fabriqués dans les *scriptoria* des monastères puis, à partir du XIIIe siècle, par des maisons d'édition séculières, les livres ne cessent de circuler, par vente, emprunt, copie. Ils constituent ainsi à la fois un facteur de conservation et d'innovation. Ils possèdent une vie propre : leurs migrations mêmes ne les font pas sortir d'un milieu presque clos, géographiquement dispersé mais que resserre ce lien : abbayes, écoles épiscopales, plus tard universités, avec des zones marginales où se multiplient, à partir du XIe siècle, les scribes, secrétaires, légistes, population intermédiaire mettant la science et les pratiques livresques au service de la politique et du droit. D'où la relative rapidité avec laquelle s'enrichissent et évoluent la pensée et les formes d'expression qu'ils nourrissent : évolution sensiblement plus rapide et diverse que celle que l'on peut observer à travers les textes de langue vulgaire.

De cette dernière au latin, le public change de caractère : un même clerc sortant de l'école ou du *scriptorium* pour entendre sur la place une chanson de geste, franchit une frontière en lui-même. Une contrebande finira par s'y organiser, assez tardivement, sous la forme de traductions : elle restera, sauf exceptions, à sens unique. Le monde du clerc, de celui qui, ayant passé par l'école, participe à la tradition latine, possède une dimension propre : ce que je nomme ici la dimension *classique*, entendant ce mot dans le sens où, durant les trois derniers siècles de l'Antiquité, il désigna une classe d'écrivains considérés, pour des raisons assez confuses (leur antiquité, leur prestige auprès des lettrés) comme dignes de servir de modèles et de guides en tout ce qui concerne l'usage de la parole et l'acquisition de la connaissance. C'est sur cette base relativement étroite que se cons-

titua, entre le Ve et le VIIIe siècle, un canon des *auctores* (proprement : les garants), possédant *auctoritas*, textes qui déterminent les normes et les doctrines transmises par l'enseignement. Ce canon resta tant soit peu flottant; pourtant, d'une école à l'autre, les variations sont minimes, et le noyau demeure identique. A mesure que l'on avance vers le XIVe siècle, la liste tend à s'allonger. Ces catalogues mêlent des poètes ou prosateurs de l'époque d'Auguste à d'autres plus tardifs, et aux représentants païens ou chrétiens des IVe, Ve, parfois VIe, VIIIe siècles [1]. Ces « auteurs », bien commun et comme dépersonnalisé, sont inlassablement cités, imités, refaits, découpés en *Sententiae*, glosés, au point qu'une partie des textes latins écrits jusqu'au XIIe siècle et même plus tard apparaît comme une littérature engendrée par la littérature et y retournant.

La notion de classicisme est le produit d'une longue tradition remontant aux Grecs, lesquels, ne possédant pas de livres sacrés, avaient cherché chez leurs poètes les signes de leur unité spirituelle. Les Juifs, pour leur part, transmirent aux chrétiens une idée de la sainteté du livre, la Bible s'identifiant à l'Écriture. La chose écrite devient l'objet d'un respect qui engendre un souci constant de recours aux textes. Toute littérature, même si elle est un produit de l'imaginaire, est conçue d'abord comme connaissance; on ne perçoit, jusqu'au XIIIe siècle, aucune opposition entre l'ornement formel et la fonction didactique. On réactualise, dans *litteratura* (qui, pour Tertullien et l'auteur de la Vulgate, signifiait « superstition »), le substrat étymologique *littera* au point que Dante, dans le *Convivio*, en viendra à comprendre *auctor* comme *autor* qu'il fait dériver d'un verbe *auieo*, pur souffle vocalique signifiant « je lie par la parole [2] ». De telles spéculations, appuyées sur les *Étymologies* d'Isidore de Séville, l'un des classiques, sont restées courantes, en milieu lettré, jusqu'à la Renaissance.

Les avatars de la culture classique suivirent, dans une grande mesure, ceux des institutions où on la transmettait. Elle eut ainsi son existence propre, ses chutes, ses renaissances : et chacun de ces moments eut son contrecoup sur l'ensemble de la culture médiévale. Un lien, difficile à définir, mais dont l'existence ne peut être niée, attache à la « Renaissance carolingienne », l'émergence des premiers textes de langue vulgaire, sinon la prise de conscience de cette langue même. La décadence du Xe siècle n'est apparemment pas sans rapports avec la préhistoire de la poésie romane. La « Renaissance du XIIe siècle » coïncide avec l'apparition de formes poétiques nouvelles qui en

1. Curtius, 1956, chap. II; Koch, 1959; Billanovitch, 1964.
2. Dragonetti, 1961, p. 79-92 et 1969, p. 205-207.

peu de temps allaient refouler toutes les autres : le grand chant courtois, le roman, la nouvelle, les jeux dramatiques non liturgiques. Causes et effets sont inextricablement emmêlés, dans un processus aussi complexe. Dès le XIIe siècle se produit une sorte d'imprégnation de la culture commune par la tradition classique : imprégnation très sensible à plusieurs niveaux de la langue et dans certaines techniques d'expression. Par contrecoup, une sorte de prise de conscience s'opère, que traduit le topos des « nains (les Modernes) sur les épaules des géants (les Anciens) » et la théorie de ce qu'on appela la *translatio studii*, le passage des belles-lettres des Romains aux Français [1] : une idée se forme, de progrès et de mouvement de l'histoire, et cette idée valorise, par rapport au latin, les formes propres à la langue vulgaire; à long terme, elle prépare l'assimilation du « classicisme ». Un peu plus tard, en effet, à l'époque où triomphe un type de société monarchique à forte coloration bourgeoise, on assiste à un déferlement d'influences « classiques » dans tous les secteurs de la littérature : la conséquence en sera de disperser la tradition latine et de la fondre dans le modèle commun... au sein duquel s'accuseront dès lors les différences internes.

Le contenu culturel et les formes d'expression (mentales et linguistiques) transmis par les *auctores* avait été, très tôt, l'objet d'une classification didactique : celle des « arts libéraux », dont la doctrine fut systématisée au Ve siècle. Un « art » est une technique, système de règles tirées de l'expérience, fondées sur la nature et logiquement élaborées. L'enseignement dont elle est l'objet, conduisant à une science, engendre une *facultas* d'où procèdent des œuvres. Les arts libéraux constituent ainsi la plus haute pédagogie scientifique et littéraire. Leur nombre est fixé à sept; un ordre significatif leur est imposé et détermine les degrés de l'enseignement : arts du langage (grammaire et rhétorique), de la pensée (dialectique) et du nombre (arithmétique, géométrie, astronomie, musique). Ce septenaire incluait la totalité du savoir humain, et ce n'est qu'aux prix de longs efforts que d'autres disciplines s'introduisirent peu à peu, à partir du XIIe siècle, dans cette série close. Des siècles durant, on vit en effet dans celle-ci l'ordre fondamental de l'esprit et du langage. Des valeurs propres s'en dégagèrent... qu'il est du reste difficile de considérer comme universelles. C'est ainsi que les trois beaux volumes d'E. de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, se réfèrent à la tradition « classique » et leurs conclusions ne peuvent être qu'avec la plus extrême prudence utilisées à

1. Grundmann, 1952.

propos de la poésie de langue vulgaire. Les formes littéraires latines n'eurent longtemps aucun équivalent en langue romane, ni les formes romanes en latin. A l'époque archaïque, des contacts sporadiques se produisirent, dans quelques textes d'usage vulgaire composés en milieu monastique, comme la vénérable *Séquence de sainte Eulalie*, des années 880. Mais des influences indubitables et de quelque envergure ne se constatent guère avant le XII^e siècle. Les clercs prennent alors en effet plus ou moins clairement conscience du fait que les germes contenus dans l'*humanitas* antique ont produit une réalité nouvelle : la tradition latine s'ouvre et se « modernise », en même temps que les langues vulgaires deviennent mieux aptes à en exploiter certains aspects. Mais le phénomène resta longtemps marginal. Les textes latins étaient alors les seuls auxquels pût vraiment s'appliquer le terme de « littérature » dans le sens que nous entendons aujourd'hui, impliquant à la fois un fait d'écriture et une individualité bien délimitée du texte. Lorsqu'une coïncidence s'observe entre un fait littéraire latin et un fait roman, il y a presque toujours entre eux un écart chronologique considérable, le fait roman suivant de très loin son apparent modèle. Ou bien, il arrive que l'on décèle abusivement dans certaines analogies formelles des ressemblances tenant en réalité à l'idéologie dans ce qu'elle a de moins particularisé. L'existence de romans en prose latine, au XIII^e siècle, n'est pas beaucoup plus probante à cet égard que celles d'épopées en hexamètres montées sur des thèmes de chansons de geste, comme le poème que transforme en prose l'auteur du « Fragment de La Haye », ou comme le *De prodicione Guenonis*.

Deux des « arts libéraux » sont ici directement impliqués, car ils concernent spécialement la pratique littéraire : la *grammatica* et la rhétorique. C'est surtout par le biais du second d'entre eux que s'exerça, dans ces limites assez étroites, l'influence latine sur les textes de tradition romane.

La *grammatica*, sur laquelle repose l'édifice des « arts », ne correspond qu'en partie à la notion moderne de grammaire [1]. Descriptive et normative à la fois, elle embrasse l'étude textuelle des *auctores* et une réflexion sur la langue : celle-ci, identifiée avec le latin, apparaît comme une forme virtuellement éternelle, directement articulée sur les mécanismes de la pensée. Une coupure profonde, valorisée par la réflexion doctrinale et la pratique littéraire, sépare ainsi le latin des langues romanes. Certes, à partir du XIII^e siècle, apparaissent des

1. Uitti, 1969, p. 32-62.

tentatives, très sporadiques, pour penser la langue vulgaire en termes « grammaticaux ». Il n'en reste pas moins qu'une distinction fondamentale est profondément enracinée dans l'usage médiéval : celle de *litterati* et *illiterati* [1], distinction qu'atténua et nuança, sans l'abolir, au XII^e siècle, la formation d'une poésie de cour, sentie et voulue comme spécifique. L'existence de ces oppositions amena les médiévistes du XIX^e siècle à distinguer deux espèces de littérature médiévale : l'une « savante » et l'autre « populaire ». Cette classification, spécieuse par ce qu'elle comportait de connotations sociales, permettait de ranger dans la première classe les textes latins et la poésie de cour; dans la seconde, le reste, considéré, à la romantique, comme primitif. Je ne pense pas qu'on puisse tirer la moindre utilité de tels présupposés. Au mieux, les termes de « populaire » et de « savant » désignent une corrélation entre des types d'écriture plus ou moins marqués par la pratique des arts libéraux.

La rhétorique, parce qu'elle implique une certaine conception esthétique, voire éthique, tient beaucoup plus intimement que la grammaire aux tendances de la culture. *Natura* et *doctrina* coïncidaient en elle, qui portait à leur plus haut degré d'efficacité les tendances inhérentes à la parole humaine.

D'abord doctrine de l'art oratoire, la rhétorique avait assez tôt étendu ses normes et, dès le IV^e siècle, se confondit avec la notion même de littérature. La forme, belle et bonne, du langage qu'elle fonde, ennoblit l'homme entier (orateur et auditeur) comme si les choix qui y président exerçaient un effet sur le contenu même, criblaient le sens et n'en laissaient passer que la partie la plus digne de considération. En dépit de l'aspect mécanique que prend souvent son maniement chez les écrivains médiocres, la rhétorique procède de l'élan primordial de la parole, qui vise à mettre de l'ordre dans les choses. En ce sens, elle comporta, dans la perspective du moyen âge lettré, un élément qui n'est pas sans analogie avec ce que l'on nomma au XX^e siècle la « connaissance poétique ». Elle fut liée aux exigences vitales qui poussent l'homme civilisé à se constituer, hors même de toute fonction sacrale, un art et une poésie. Elle embrasse toute expression non fortuite, c'est-à-dire (dans l'esprit de cette époque) fonctionnalisée en vertu de règles connues et indubitables. Elle se manifeste en principe à deux niveaux : celui du procédé en soi, et celui des éléments constitutifs de ce procédé. Cette deuxième perspective l'emporta souvent, en pratique, sur la première et fit, à partir du XIII^e siècle, progressivement oublier l'autre.

1. Grundmann, 1958.

Une question se posait en théorie: la matière traitée par le texte littéraire comporte-t-elle des limites? Des opinions différentes furent professées sur ce point. Généralement la tendance maximaliste l'emporta : en fait, aucune matière n'échappa, au moins jusqu'au XIIIe siècle, à la compétence de la rhétorique. La pratique de cet art exigeait préalablement, de la part de l'auteur, une perception claire et rationnelle (*intellectio*) de la matière proposée, qui présidait à l'élaboration de l'œuvre. Cette élaboration était déterminée par une finalité particulière, la persuasion, où l'on distinguait trois aspects, *docere*, *movere*, *delectare*, indissociables l'un de l'autre mais dont l'un ou l'autre prédominait selon le cas.

La mise en œuvre à son tour comportait trois parties hiérarchisées. L'*inventio* est proprement la découverte des idées, sous son aspect de processus créateur. Elle extrait du sujet toutes ses virtualités idéelles. Elle implique l'existence, chez l'auteur, d'un talent approprié, mais en elle-même elle est technique pure. Ses lois fixent l'attitude de l'écrivain envers sa matière; elles supposent que tout objet, toute pensée, est susceptible d'une expression claire et discursive, excluant l'ineffable et le pur impressionnisme de la forme. Son aspect principal, sous le nom d'*amplificatio*, concerne la manière dont passer de l'implicite à l'explicite : conçue d'abord comme une mutation qualitative, l'*amplificatio* fut généralement entendue, dans la théorie et la pratique médiévales, comme un élargissement quantitatif; le mot désigna surtout diverses techniques de variations: la plus développée, la *descriptio*, à plusieurs reprises codifiée et qui remplissait une fonction centrale dans l'esthétique littéraire latine, fut adoptée, au XIIIe siècle, sans modification par le genre romanesque français, dont elle constitua l'un des traits principaux.

La *dispositio* fournissait des préceptes permettant de fixer l'ordonnance des parties. Ici, les tendances du système se dégageaient mal. La rhétorique médiévale n'a jamais sérieusement considéré le problème de l'assemblage organique des parties. Elle se borne à proposer quelques recettes empiriques et très générales, définissant un certain idéal esthétique plutôt que les moyens d'y parvenir. Dans la pratique, il faut au poète médiéval une puissance créatrice peu commune pour triompher de cet obstacle et parvenir à un équilibre harmonieux dans un texte de longue haleine. Souvent, il s'en tire en soumettant les éléments en présence à certaines proportions numériques : pratique étrangère à la rhétorique antique, mais qui, pour un clerc du moyen âge, paraissait justifiée par l'existence des « arts » du nombre, spécialement de la *musica*.

Tandis qu'*inventio* et *dispositio* ne sont que des cadres vides,

« principes formels d'organisation de n'importe quel message [1] », l'*elocutio* met en forme linguistique les « idées » découvertes et explicitées par la première et ordonnées par la seconde. Elle constitue une sorte de stylistique normative, aux subdivisions diverses, mais dont la partie la plus développée concerne l'*ornatus*, pour l'essentiel la théorie des « figures ».

La rhétorique ne s'identifie pas au style: elle en est la source et la matrice. Elle tend à une formalisation du discours telle que le sujet de celui-ci s'abolisse dans son propre langage. Le jeu de règles longuement éprouvées permet, grâce à un certain nombre de formules transformationnelles, de constituer à partir de la langue « grammaticale » un univers signifiant de second degré, fonctionnant comme un miroir du monde naturel.

Les rhétoriciens des XIe, XIIe, XIIIe siècles, tout en reprenant les conceptions de leurs maîtres antiques, concentrent leur réflexion sur l'*amplificatio* et la doctrine de l'*ornatus*, considéré comme l'essence de l'écriture : leur entreprise consiste principalement à valoriser, en les inventoriant et en les organisant, des manières de dire qui existent aussi bien à l'état sauvage dans le langage commun; ils les décrivent en termes fonctionnels, comme un code de dictions hautement probables. Leur doctrine est en cela révélatrice d'une aspiration profonde, dont on constate de plusieurs manières l'existence dans la mentalité de leur temps : comme un besoin de percevoir, de saisir et de dire, plutôt que les particularités du vécu, une sorte de quintessence stable et en principe universelle.

Les racines de la rhétorique médiévale plongent donc à la fois dans la tradition « classique » et dans une certaine forme d'esprit caractéristique de ce temps. D'où la probabilité, dès une époque assez reculée, d'une invasion de la poésie de langue romane par les techniques rhétoriciennes. L'étonnant, pour la critique moderne, c'est la résistance que cette poésie opposa. De nombreux médiévistes, dont l'illustre E. R. Curtius, dans les années 1920-1950, ont à tort considéré comme universellement valable le modèle rhétorique et tirèrent de cette hypothèse des conclusions exagérées.

Les doctes du XIIIe siècle considèrent de haut la poésie: fruit de l'imagination, l'une des plus basses facultés de l'âme, elle est classée par Thomas d'Aquin parmi les branches inférieures de la logique. D'où, peut-être, comme une création de défense, cette persuasion affichée

1. Kibedi-Varga, 1970, p. 16.

par les poètes, que les secrets de leur art leur donnent accès aux sens cachés [1]. En fait, l'emprise de la rhétorique fut totale sur la littérature latine, même dans les genres de création médiévale, comme la séquence ou les formes lyriques attribuées aux « vagants ». Certains genres ecclésiastiques comme l'homélie se constituèrent des pratiques propres mais largement dépendantes de la doctrine rhétorique.

Sur la poésie de langue vulgaire, la rhétorique exerça une influence durable, mais très irrégulièrement répartie. Elle est donc très loin de fournir un principe d'interprétation universel, et ne concerne pas les sources profondes d'une Poétique [2]. D'autres facteurs interviennent, qui ne contribuent pas moins que la rhétorique à la formation du langage poétique : tout au long des siècles médiévaux (davantage, il est vrai, à haute qu'à basse époque), une opposition dynamique et constructive se dessine entre elle et diverses innovations d'origine différente. Très tôt, les auteurs français les plus divers, du poète de la vieille *Chanson de sainte Foy* à celui du *Roland* et aux romanciers du XIIIe siècle, affectent un culte de l'écrit, non pas relatif à leur propre texte, mais à quelque source autorisée et authentifiante : « je l'ai trouvé dans un livre », lieu commun intégré à la technique du chant et du dire; à l'égard de cette source, souvent sans doute fictive, la fonction du poète est de « gloser la lettre », de « mettre le surplus du sens [3] ». Tout cela relève de la topique. Les langues romanes empruntèrent à la tradition des écoles un certain nombre de techniques : mais elles le firent au hasard des besoins et des possibilités contingentes. On ne pourrait guère citer que la fable animale, d'origine ésopique, comme « genre » latin assumé tel quel par la langue vulgaire. On peut résolument écarter les théories qui, vers 1920-1930, faisaient remonter à un modèle latin le fabliau, voire la pastourelle. Il est arrivé, en revanche, qu'un « genre » latin, désarticulé, tombe au rang d'ornement typique d'une forme romane : ainsi, le panégyrique de personnages, de villes, d'objets. Ce sont là des faits marginaux, presque négligeables sur le plan formel. Les langues romanes développèrent considérablement la pratique de certaines des possibilités que leur offrait le latin, mais pendant longtemps en ignorèrent d'autres. Lieux communs (*topi*) traditionnels, sentences ou menus fragments formels adaptés de textes des *auctores*, éléments de décor, schèmes de descriptions; noms propres véhiculant des résidus d'histoire et de mythologie, débris figés de doctrines : toute une culture livresque, hétérogène mais qui, assimilée, se combine en un système

1. Bloomfield, 1958, p. 78. — 2. Jauss, 1963, p. 61. — 3. Gallais, 1970 *b*, 344-347; Vinaver, 1970, p. 109.

expressif d'une cohérence souvent remarquable. Certains ouvrages narratifs, surtout à partir du XIIe siècle, semblent s'inspirer des préceptes de la *dispositio*, particulièrement dans l'exorde. Quant à l'*elocutio*, elle se ramène en langue vulgaire à l'usage très ample qui y est fait des figures, quoique pendant longtemps, le français ait été gêné en cela par la rusticité de sa syntaxe, inhabile à rendre les articulations de la pensée. Cette faiblesse, sans doute contrebalancée par le geste et la voix, empêcha jusqu'au XIIIe, et même XIVe siècle, la poésie française de se prêter aux jeux les plus raffinés dont le latin littéraire pouvait offrir le modèle. Les recensements que parfois l'on opéra, des figures pratiquées dans les genres de langue vulgaire, font en partie illusion, car certaines des plus fréquentes d'entre ces figures tiennent à la nature même du langage (métonymie, métaphore) ou de l'imagination (hyperbole, antithèse) et sont à ce titre peu significatives. Il n'est pas question en cela de nier une influence toujours possible, mais de récuser la rhétorique comme point de départ univoque de l'analyse [1]. C'est ainsi que les figures de sons, spécialement attirantes pour une poétique de l'oralité, et moins conditionnées par les structures grammaticales, sont nombreuses dès l'époque ancienne. Au XIIIe siècle, l'*annominatio*, fréquente, semble être sentie comme un procédé de style noble [2]. Les procédés qui, en français, paraissent provenir de la pratique latine comportent souvent un réajustement, soit aux tendances propres de la langue vulgaire, soit à des besoins thématiques particuliers. Des distorsions se sont produites, dont résulte la plupart du temps une quasi-impossibilité de déterminer la part réelle de la rhétorique classique dans tel usage de la poésie romane : ainsi, quel est le rapport entre le *topos* du *locus amoenus* et le schème, remarquablement fixe, de l'introduction printanière dans la chanson de trouvère? Presque toujours une subordination apparente s'associe avec une complète autonomie. En deçà et au-delà de ces différences et de leurs causes, la poésie romane implique une esthétique distincte en fait de l'esthétique latine. La rhétorique est en langue vulgaire une composante, plus ou moins importante selon les cas, d'un langage qui l'utilise en la fonctionnalisant parmi d'autres composantes. Elle n'a que très exceptionnellement la décisive valeur formalisante qu'elle possède en général dans la littérature latine : elle tient lieu en effet dans celle-ci d'une Poétique dont la tradition médiévale avait perdu le souvenir [3]. Les écrivains de langue latine concevaient alors la genèse du texte comme l'appli-

1. Fox, 1969, p. 94-95. — 2. Freeman-Regalado, 1970, p. 209-235. — 3. Baldwin, 1959; Lausberg, 1960, p. 552 s.

cation de modèles plutôt que comme un dynamisme. Sur ce point, un abîme séparait la plupart d'entre eux des meilleurs poètes de langue vulgaire : ceux-ci, avant même que les *razos de trobar* provençales du XIIIe et les traités de Dante ne jettent le premier germe d'une Poétique doctrinale, ne cessèrent de s'interroger sur leur art dans le temps même qu'ils l'inventaient. Mais ils le firent dans des termes qui leur étaient propres et traduisaient surtout leur souci de l'efficacité de la communication au sein de la société pour laquelle ils chantaient.

Dans les textes didactiques, les moins imprégnés (malgré l'usage du vers) de volonté musicale et, par leur argument, les plus proches de la tradition scolaire, l'invasion des modèles rhétoriques ne se produit guère avant 1250. A cette époque, commençait à s'ouvrir dans la vieille tradition romane une brèche patiemment creusée depuis trois quarts de siècle par une série de traducteurs, spécialement en milieu anglo-normand, puis picard. Ces traducteurs se sont multipliés dès le début de ce XIIIe siècle moralisant et pédagogue, où le poids des villes et des écoles se fait plus lourdement sentir dans la balance culturelle et où une réaction (plus timide, du reste, et moins efficace qu'on ne l'a dit) se dessine contre les formes héritées de la poésie.

Le mot de « traduction » doit être pris ici dans un sens large. Il s'agit le plus souvent d'adaptations fournissant un équivalent approximatif, simplifié ou glosé, de l'original, et destinées à quelque cour intéressée aux problèmes « savants » ; jusqu'au milieu du XIIe siècle, il s'agit toujours d'une cour anglo-normande : la situation de la langue vulgaire dans ce milieu profitait sans doute des habitudes anglo-saxonnes antérieures à la Conquête, habitudes auxquelles rien ne correspondait encore sur le continent. Dans ces « traductions », s'affrontent deux conceptions du monde et de l'écriture, liées mais distinctes depuis des siècles. Elles constituent l'une des innovations d'une culture parvenue à un point d'équilibre, souverainement libre à l'égard de la tradition latine, qu'elle tentait de s'assimiler sans s'y asservir. La finalité de ce labeur était essentiellement pratique. D'où souvent l'absence de souci esthétique dans le choix des originaux; l'absence de tout effort de reconstitution philologique; mais, en revanche, une volonté de mise au goût de la clientèle, c'est-à-dire une littérarisation qui entraîne en général l'emploi du vers, presque toujours l'octosyllabe, déjà consacré par la tradition narrative. A l'exception de quelques textes notés dans des monastères comme Saint-Albans et Christ Church de Cantorbéry ou, sur le continent, par des moines cisterciens, des Béguins, des Vaudois, textes qui rendent presque

mot pour mot certains livres bibliques ou des vies de saints [1], les traductions en prose n'apparaîtront que plus tard, en vertu d'un phénomène général sur lequel je reviendrai. Le vers résout la période latine en une séquence de phrases brèves, accumulatives, multipliant les équivalences (*est*, *comme*, *ainsi*), de ton sentenciaire, proche parfois du proverbe.

Je citerai en exemple, selon Foerster et Koschwitz, le prologue du plus ancien *Lapidaire*, « traduit », au milieu du XIIe siècle, du poème de Marbode, évêque de Rennes. L'original commence ainsi :

> Evax, rex Arabum, legitur scripsisse Neroni,
> Qui post Augustum regnavit in Urbe secundus,
> Quot species lapidum, quae nomina, quive colores,
> Quae sit his regio, vel quanta potentia cuique.

(littéralement : « [Les *auctores*] disent qu'Evax, roi des Arabes, écrivit à Néron, qui succéda à Auguste dans l'empire de Rome [pour lui enseigner] quelles sont les espèces de pierres, leurs noms, leurs couleurs, leur région d'origine et leurs propriétés. ») Texte qui devient en français :

> Evax fut un mult riches reis :
> Lu regne tint des Arabeis.
> Mult fut de plesurs chioses sages,
> Mult aprist de plusurs langagges;
> Les set arz sot, si en fut maistre,
> Mult fut poischant e de bon estre,
> Granz tresors ot d'or et d'argent
> E fut larges a tuite gent.
> Pur lu grant sen, pur la pruece
> K'il ot e gran largece
> Fut cunuüz e mult amez,
> Par plusurs terres renumez.
> Neruns en ot oï parler :
> Pur ce ke tant l'oï loer
> L'ama forment en sun curagge;
> Si li tramist un sen message.
> Neruns fut de Rume emperere
> En icel tens que li reis ere.
> Manda li ke l'enueast,
> Par sa merci, ke nel laisast,
> De sun sen, de sa curteisie:
> Ne kereit altre manantie.

1. Woledge-Clive, 1964, p. 15-21.

Evax un liure li escrist
K'il meisme de sa main fist,
Ke fu de natures de pierres,
De lor vertuz e de lur maneires,
Dum venent, e u sun truuees,
En quels lius e en quels cuntrees,
De lor nuns e de lor culurs,
Quel poissance unt e quels ualurs.

(« Evax était un très riche roi qui gouvernait les Arabes. Il était savant en bien des matières et apprit plusieurs langues. Il connaissait parfaitement les sept arts. Il était très puissant et de haut rang, généreux envers tout le monde. Son intelligence, sa valeur et sa largesse le firent connaître et aimer et son renom s'étendit au loin. Néron en entendit parler : on le lui loua tant qu'il conçut de l'amitié pour lui et lui envoya un messager. Néron était empereur de Rome en ce temps-là. Il fit demander à Evax de bien vouloir le faire profiter de sa sagesse et de sa courtoisie : il n'exigeait rien d'autre. Evax écrivit pour lui, de sa propre main, un livre sur la nature des pierres, leurs propriétés et leur genre, leur origine, le lieu où on les trouve, leur nom, leur couleur, leurs pouvoirs magiques et leur valeur. »)

Le latin pose un sujet (*Evax*), que qualifie une brève apposition et auquel est rapportée une action (*scripsisse*) : celle-ci transite dans un double complément, indiquant le destinataire du message d'Evax, (*Neroni*) et son but (*quot*), chacun de ces compléments étant pourvu de diverses déterminations. Le tout constitue une période liée et, grâce au passif *legitur*, introducteur de *scripsisse*, fait du message en question un message de second degré, par allusion à quelque source livresque, dont l'autorité est implicitement invoquée. Ces derniers effets disparaissent totalement du texte français: le « traducteur » se substitue à la source, en procédant à une *descriptio* explicite d'Evax. Cette *descriptio* peut passer pour une amplification du latin *rex Arabum*, mais surtout elle a pour but de faire bénéficier Evax lui-même de l'affirmation d'autorité. Celle-ci se trouve personnalisée : à l'idée, sous-entendue par le latin, d'une transmission de livre à lecteur, se substitue l'image expresse de la rumeur publique; d'où la réaction de Néron, l'envoi du messager... La période latine éclate ainsi en une dizaine de phrases : les déterminations sont isolées de ce qu'elles déterminent, et situées sur le même plan.

Trois quarts de siècle plus tard, l'adaptation que fit Alard de Cambrai du *Moralium dogma philosophorum* de Guillaume de Conches, procède à peu près de la même manière. Cet ouvrage est du reste révélateur d'un dessein textuel car il semble avoir transposé une pre-

mière traduction en prose, purement utilitaire et jugée informe par l'auteur [1]. Des livres bibliques sont ainsi adaptés en forme de chanson de geste, comme la *Bible* d'Hermann de Valenciennes, ou dans un style à peine distinct de celui du roman, comme les diverses versions du *Livre des Macchabées*. L'histoire des sept adaptations des célèbres *Disticha Catonis*, l'un des textes les plus répandus de ce temps, témoigne des efforts de renouvellement des traducteurs successifs, en même temps que de la lente élaboration d'une technique particulière [2]. Celle-ci ne se dégagera guère que vers la fin du XIIIe siècle, pour s'épanouir au XIVe. Les traductions dues à Jean de Meung semblent bien en avoir marqué définitivement l'émergence. L'auteur n'y fait que prolonger de façon plus ample, et plus respectueuse du modèle latin, l'effort d'assimilation érudite dont témoignait par ailleurs sa continuation du *Roman de la Rose*. Mais, loin de reproduire la texture rhétorique de Végèce, Boèce ou Abélard, il la transpose et l'adapte à son propos. Il utilise toute une tradition de formules et de traits stylistiques propre à la poésie française; substitue aux constructions minutieuses et multiples du latin un schéma plus évident et plus léger, casse la période pour mettre en valeur les relations logiques et temporelles de ces éléments; remplace l'abstrait par le concret, les infinitives par des subordonnées à verbe personnel, le substantif par l'action, et redistribue selon les nouvelles exigences ainsi posées les ornements rhétoriques. La traduction que procure de Tite-Live, au XIVe siècle, Pierre Bersuire, repose sur des procédés analogues de transposition. La cohérence du développement y est assurée par un emploi systématique de préceptes rhétoriques; la période de structure hiérarchique est nivelée en tronçons égaux; les relations impliquées par la phrase latine sont explicitées : ce qui, dans l'original, est déterminé par le contexte ou la situation, l'est syntaxiquement dans le texte français [3].

A cette époque, la prose a pénétré dans presque tous les genres, et les anciennes traditions poétiques résistent inégalement à la montée d'un langage nouveau. On ne saurait nier l'influence des traducteurs, véhicules d'un certain nombre de techniques latines réélaborées, sur la prose littéraire. Mais cette influence, on le voit, est tardive. Elle marque un renversement de tendance, ou le premier avènement d'une synthèse vivante. Avant 1300, le modèle roman avait eu assez de vigueur pour accaparer purement et simplement, et transformer selon ses propres règles, la matière que lui fournissait le latin.

1. Payen, 1970 *b*, p. 33-34. — 2. Ruhe, 1968. — 3. Segre, 1963, p. 271-291.

Les réflexions qui précèdent montrent, me semble-t-il, de façon suffisante qu'une Poétique médiévale ne peut écarter toute perspective diachronique. On est moins en présence d'un système que d'un ensemble, certes relativement cohérent, mais où ne cessent de se produire des glissements, des modifications partielles, des ruptures et, de temps à autre, des mutations. Si l'on part des textes, on constate généralement, à intervalles de temps ou d'espace suffisants, des différences manifestes ou latentes. On peut construire, afin d'en rendre compte, pour chacun de ces textes ou groupes de textes, un modèle systématique. Reste à rendre compte du passage d'un modèle à l'autre. Même si l'on écarte les explications causales, toujours hypothétiques, un mouvement apparaît, à ce niveau, constituant un facteur que l'on ne peut esquiver.

Au cours des siècles médiévaux surgissent, dans un certain ordre de succession, des modes de production textuelle à la fois distincts et reliés les uns aux autres. La description de ce processus importe en quelque manière, ne serait-ce que par les interférences qu'il rend possibles. D'un point de vue philologique, je parlerais ici de *manifestation*, désignant par là l'émergence, à l'horizon dessiné par notre documentation, de textes réductibles à un modèle jusqu'alors inexistant. La manifestation est donc pour moi un « moment », dans le sens à la fois de point de la durée et d'élément décisif. Je dépouille toutefois ce terme de tout réalisme historique. Un exemple : des chansons de lamentation sur la mort d'un chef nous sont connues, sous le nom de *planhs*, dans la poésie occitane du XII^e^ siècle, où elles constituent une sous-classe de la chanson dite courtoise. Le plus ancien *planh*, celui de Cercamon sur Guillaume X d'Aquitaine (1137), marque en ce sens restreint une manifestation. Or, selon toute apparence, le *planh* remonte à des habitudes poétiques beaucoup plus anciennes, dont il subsiste par ailleurs des traces, en fonction ornementale, dans les chansons de geste, et dont on possède quelques équivalents latins, isolés, des IX^e^ et X^e^ siècles. La manifestation a donc été précédée d'une *genèse*. J'emploie ici ce dernier mot, au mépris de ses connotations biologiques, dans le sens de « préhistoire », contrairement à un usage plus général. En dépit de l'intérêt propre des genèses, je ne les considérerai pas ici. Le médiéviste se trouve en effet sans cesse confronté à la profondeur d'un passé antérieur aux textes que nous possédons,

et durant lequel les traditions dont ceux-ci relèvent se sont formées. D'où la perpétuelle et légitime tentation de remonter ces pistes... qui ne pourraient que nous écarter de notre objet : les textes mêmes. La manifestation en revanche apparaît comme l'effet d'une discontinuité, innovation, abolition ou transformation, au niveau du langage poétique. La forme ainsi générée traduit sans doute l'avènement et assure la fixation de quelque nouveauté idéologique : du moins peut-on la qualifier d'invention et (dans la mesure où la documentation le permet) se poser la question de savoir quel groupe social en fut le porteur. Toujours est-il que toute invention comporte un glissement du marginal vers le fonctionnel et le central : un réemploi de matériaux parfois fortuitement collectés et organisés en vertu d'une intention originale. Le système qu'elle fait apparaître ne peut donc être isolé des autres. C'est pourquoi j'écarterai (sinon dans une acception tout à fait banale) le terme même de « premier » qui, pourvu d'un certain accent, est en contradiction avec cet enchaînement insensible des formes. Il est commode d'écrire que Guillaume IX fut le premier troubadour : simplement commode.

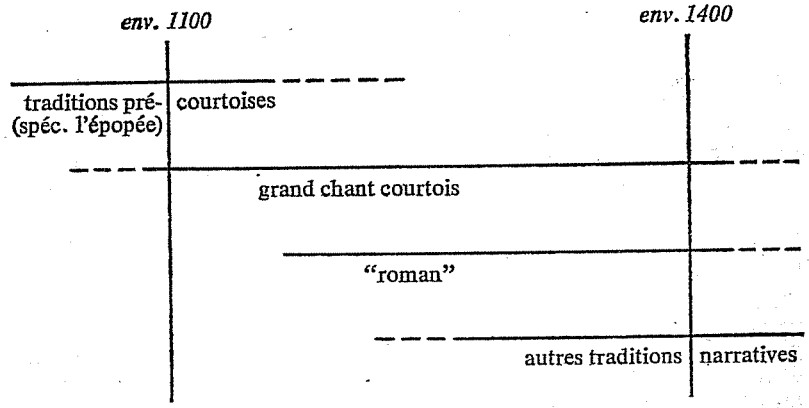
Une série de manifestations jalonne l'histoire de la poésie française entre le IX^e^ et le XV^e^ siècle. Bien des médiévistes, d'Auerbach à Köhler, concentrant leur étude sur les plus éclatantes d'entre elles, ont élevé à une dignité emblématique les chansons de geste anciennes, comme le *Roland*, les chansons de troubadours de la première moitié du XII^e^ siècle, et les romanciers de la génération de Chrétien de Troyes. Ce sont là en effet des moments remarquables. Mais il faut examiner de plus près la continuité que révèlent ces apparentes et capitales ruptures.

Une coupe synchronique opérée sur un demi-siècle, de part et d'autre de 1100, manifeste alors l'existence, dans un état déjà très élaboré, de la chanson de geste et de la poésie des troubadours, tandis que se crée, en milieu anglo-normand, un langage plus apte à l'exposé didactique et moral. Un demi-siècle plus tard, se répandent divers systèmes narratifs originaux, dont le principal est aujourd'hui communément nommé roman : ce mot désigna en réalité au XII^e^ siècle tout ouvrage de langue romane par opposition au latin. Le XIII^e^ siècle voit se former, dans une société bourgeoise en train de se constituer, des besoins nouveaux que satisfont imparfaitement les modèles traditionnels. D'où un début de dissociation, ou une altération de leur fonctionnalité. L'introduction de la prose bouleverse les codes narratifs; simultanément l'importance des éléments « théâtraux » (mimiques et vocaux) dans le système poétique s'accroît au point qu'un théâtre proprement dit les regroupe et se constitue sur un petit nombre de

modèles fortement structurés [1]. La poésie des *dits* (dont quelques exemples isolés étaient apparus dès le XII^e siècle) modifie profondément, à partir de 1250, l'économie des divers codes en usage. Passé 1300, on n'observe plus guère de manifestations : c'est comme la coloration générale du milieu ambiant qui change [2]. Certaines des formes existantes connaissent un développement si considérable qu'il en altère la nature primitive (ainsi, les formes théâtrales au XV^e siècle; les *descriptiones*, rendues à leur autonomie et engendrant les blasons de toute espèce), tandis que d'autres s'étiolent et disparaissent.

Aucune de ces manifestations ne substitua de forme nouvelle à une forme ancienne. Toujours l'ancien survécut et coexista, durant un temps plus ou moins long, avec le nouveau et, souvent même, sans en subir l'influence [3] ; l'exemple le plus frappant en est la chanson d'amour telle qu'on la pratiqua, dans le nord de la France, vers 1250-1280 ; ce type de poésie, apparu un siècle plus tôt dans les cours seigneuriales de la Champagne et de l'Artois, est alors implanté en milieu urbain, sans avoir subi de transformation apparente en dépit des changements considérables du contexte culturel.

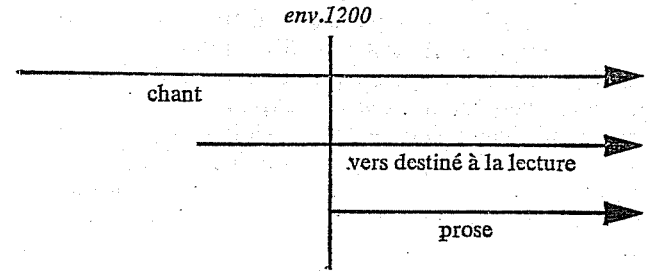
Toute tentative de périodisation doit tenir compte de ces chevauchements. Ils impriment au moyen âge un rythme complexe que l'on peut schématiser en y distinguant plusieurs tranches chronologiques, non nécessairement successives, mais décalées l'une par rapport à l'autre. Si l'on part de la manifestation d'une poésie de cour, on voit



1. Jauss, 1970 *a*, p. 96. — 2. Lafont, 1965; Venturini, 1968; Fox, 1969, p. 30-31; cf. Focillon, 1965, II, p. 279-285, 315, 338. — 3. Cf. Michel, 1961, p. 22-23, 69, 94-95.

se dessiner deux ou trois lignes de clivage, que recoupent des axes chronologiques.

Si l'on part de la manifestation de genres destinés à être dits, et non plus chantés, on obtient le schéma suivant.



D'un point de vue pratique, je proposerais de distinguer quatre « périodes », ce mot désignant simplement une série successive à une manifestation :

1. De la fin du IX^e à la fin du XI^e siècle, une « période » archaïque, caractérisée à la fois par la rareté des textes subsistants et par leur cohérence, car ils remplirent, en marge du canon latin, des fonctions liturgiques assez bien définissables dans les églises où ils furent composés.

2. Une « période » principalement caractérisée par l'existence d'une poésie épique : du milieu du XI^e siècle environ au début du XIV^e.

3. Du milieu du XII^e siècle jusqu'au début du XV^e, une « période » dont le trait pertinent est l'existence des formes les plus anciennes d'écriture proprement dite.

4. A partir du milieu du XIII^e siècle, une « période » doublement caractérisée : par la dissociation qui s'opère entre la poésie et la musique; et par la différenciation fonctionnelle qui se crée entre les textes : une grande partie d'entre ceux-ci ne fait plus qu'enregistrer un langage documentaire de sorte que, par opposition à eux et par restriction, se dessine un secteur spécifiquement « poétique ». Dans le même temps le latin, de plus en plus spécifié dans ses fonctions techniques, cesse presque d'exister comme langue littéraire.

Dans diverses publications antérieures, j'ai proposé de nommer respectivement « romane » et « gothique » les « périodes » n^os 2 et 3. Cette terminologie n'est peut-être pas très heureuse, et je préfère ne pas la maintenir. Néanmoins, les analogies que fournit l'histoire des arts plastiques sont parfois trop frappantes pour être entièrement négligées. Je renverrai ici aux remarques de Focillon sur l'opposition

des tendances de l'architecture et, plus encore, de la sculpture; à celles de Michel sur les caractères de la fresque; voire (ce qui touche peut-être plus directement à la poésie) à celles de Panofsky ou de Stiennon sur le graphisme des écoles de copistes [1]. Les contrastes ainsi relevés sont à interpréter à la fois comme des oppositions simultanées et comme une succession. On y perçoit deux faisceaux de pratiques coutumières dont certaines ont plus d'antiquité que les autres ou se perpétuèrent jusqu'à une époque plus proche de la nôtre, mais dont les relations mutuelles furent, dans quelques secteurs, étroites. Seule une comparaison entre époques assez éloignées permet d'utiliser de tels contrastes pour marquer une chronologie. En gros, le XI^e siècle sera « roman » et le XIV^e, « gothique ». Le XII^e, considéré de façon globale, participe également de ces deux esthétiques. Les dangers que renferme toute méthode analogique n'empêchent qu'il y ait un jeu de relations vérifiables au niveau des formes, suffisant à justifier, sur le plan pour ainsi dire pédagogique, la comparaison [2] : celle-ci ne fait que révéler la diversité des deux grandes poussées culturelles par lesquelles, du X^e au XIII^e siècle d'une part, et du XII^e au XIV^e ou XV^e, de l'autre, grandit la conscience que l'homme occidental prenait de lui-même. Il passe par un âge de l'éveil, avec ses ingénuités et ses séductions sommaires, où la figure n'est qu'un ensemble de traits désarticulés au sein d'un texte hiéroglyphique dans lequel on tente de fixer et de lire l'univers : sur un fond monochrome à peine éclairé çà et là d'un lointain effet de réel à fonction d'emblème ou d'ironie. Un ordre de groupements symétriques se pose statiquement dans le repos de lignes pures. Mais, peu à peu, l'homme se découvre sujet et perçoit que des forces sont à l'œuvre dans une nature dont il se distingue. Il devient pour son propre intellect un nœud de significations, un plan de langage et finalement le lieu de toutes les relations vivantes. Il n'est plus question d'isoler les formes individuelles, de les circonscrire en un geste qui tient peut-être encore de magies archaïques; mais de les absorber dans un schéma mobile où le rapport de chaque partie à l'autre remet en cause l'ensemble [3].

Le XII^e siècle constitue, dans cette histoire, comme une plaque tournante, à la fois aboutissement et point de départ, secteur exemplaire où les traits et les tensions propres à cette civilisation prennent une

1. Stiennon, 1960, p. 371-372; Focillon, 1965, I, p. 304-307 et II, p. 163-166, 180-188; Michel, 1961, p. 17 et 44; Panofsky, 1967, p. 156-157.
2. Hatzfeld, 1966 et 1967, p. 238-253; Noomen, 1969.
3. Cf. Chenu, 1969, p. 12-15, 79-80.

intensité révélatrice. La civilisation des pays français apparaît en pleine vigueur, accordant harmonieusement une esthétique et une technique, des thèmes de spéculation et un langage : adéquation parfaite des formes et des contenus. Dans une grande mesure, c'est au XII^e siècle que se joua le sort et s'engagea l'avenir de la littérature de la langue française. C'est par rapport aux modèles poétiques alors créés qu'il est, me semble-t-il, le plus opportun de considérer aussi bien ce qui précéda que ce qui, par la suite, apparaît beaucoup plus proche déjà d'une poésie moderne. Le XII^e siècle constitue ainsi une ligne de crête, d'où les perspectives générales se dégagent avec plus de clarté : c'est le point de vue que j'adopterai dans la deuxième partie de ce livre.

2. Le poète et le texte

Quelles que soient les modalités du phénomène, le corpus médiéval nous apparaît comme une poésie presque totalement objectivée, c'est-à-dire dont le sujet, la subjectivité qui jadis s'investit dans le texte, s'est pour nous abolie. Sans doute n'est-ce pas là un simple effet de l'épaisseur des siècles qui nous en séparent, mais cette opacité tient-elle également à quelque caractère spécifique des textes, à une décentration du langage dans la pratique qui les produisit.

La diachronie intervient sur ce point aussi. Aux « périodes » les plus anciennes, la situation est claire : seule la face objective du texte nous est perceptible. A mesure que l'on avance dans le temps et que l'on glisse vers l'âge « gothique » et baroque de l'art poétique, les choses s'obcurcissent tant soit peu et l'illusion grandit, d'entendre à travers le message une parole plus personnelle. Mais ce ne sont là que des nuances. Le cas de Villon est significatif à cet égard.

Entre ce qui fut l'univers psychique de l'auteur et celui du médiéviste moderne n'existe, au mieux, qu'une mince frange d'intersection. Le médiéviste se trouve ainsi placé dans une situation extrême, où les alibis se dérobent. L'historicisme, nous l'avons vu, ne mène qu'à tourner en rond autour des textes, satellisé sans espoir d'y pouvoir jamais alunir : mais c'est à une impasse qu'aboutit cet autre historicisme, inversé et plus subtil, fondé sur de prétendues évidences « humaines ». Ainsi, des nombreux essais qui, implicitement ou non, présentent comme une poésie de l'aveu les chansons des troubadours ou les vers dits « personnels » de Rutebeuf. Les apparentes confidences même que certains d'entre ces poètes semblent faire sur la personnalité de leur message (comme Jean de Meung aux vers 10496-10572 du *Roman de la Rose* ou Conon de Béthune assurant que son dialecte est compréhensible, malgré ses picardismes, à la cour de France), n'ont guère qu'une valeur de témoignage externe et indirect : ils sont à relever parmi les constituants d'un système [1].

1. Aston, 1959, p. 142.

Le détour par la biographie de l'auteur nous est, voulût-on le prendre, la plupart du temps interdit. On ne l'a que trop tenté, de façon toujours décevante, à propos de Villon, de Charles d'Orléans, de quelques autres : encore les hommes du XV^e^ siècle nous sont-ils un peu plus proches et, semble-t-il, plus explicitement connus. A une époque plus ancienne, cette apparence même s'évanouit. Jusque dans le cours du XIV^e^ siècle un très grand nombre de textes restent, dans l'état de notre documentation, c'est-à-dire en vertu du mode de leur transmission, anonymes. Lors même qu'un nom, par « signature » ou par la tradition des copistes, y est attaché, il s'agit le plus souvent de prénoms si fréquents dans l'onomastique, Pierre, Raoul, Guillaume, que l'on ne peut en tirer grand-chose. Les sobriquets sont parfois un peu moins impénétrables, ne fût-ce que par leur connotation sociale : ainsi, celui du troubadour Cercamon. Quand un toponyme complète le nom, il peut s'interpréter comme une indication d'origine (Marie de France), d'habitat (Chrétien de Troyes) ou de dépendance féodale (Bernart de Ventadorn) : les cas douteux abondent. Encore arrive-t-il qu'on distingue mal entre auteur, récitant et copiste, comme dans le cas de Turold qui signa le manuscrit d'Oxford de *la Chanson de Roland*. Sans doute est-il prudent d'admettre, sauf preuve du contraire, que le mot d'*auteur* possède ces trois significations, plus ou moins enchevêtrées. Les renseignements relativement nombreux que nous possédons, vu le rang social qu'ils occupaient, sur le personnage de Guillaume IX d'Aquitaine ou de Thibaut IV de Champagne, ne nous les font entrevoir qu'en leur qualité de grands seigneurs et ne nous apprennent rien de pertinent sur le dessein, la nature et le fonctionnement de leur poésie. Encore sont-ce là des exceptions. En général, c'est du texte lui-même qu'une érudition méritoire a laborieusement tiré les rares et hypothétiques renseignements que nous possédons sur son auteur... mieux vaudrait dire franchement : sur certains aspects de son code imaginaire. Le nom en effet, quand l'auteur le déclare, s'intègre au texte, y remplissant une fonction en quelque sorte publicitaire, créant entre l'auditeur et ce qu'on lui fait entendre la fiction d'une connivence personnelle. C'est pourquoi toute information est superflue : le nom suffit qui permet de répondre *tu*, situe le discours sur un plan de dialogue virtuel. Cette fonction est manifeste dans les envois de chansons courtoises où le poète livre son nom. Les exceptions sont rares. Lorsque le prélat qu'était Gautier de Coincy

introduit dans ses récits quelque réflexion amère sur son état de santé, son horreur des médecins, son aspiration au repos, l'affirmation reste ambiguë et pourrait être entendue comme un des motifs de l'argument, cher aux hommes d'Église, de la décadence du monde.

Les auteurs latins du même temps se transmettent le lieu commun de la folie divine du poète. En langue vulgaire, on l'ignore. En revanche, çà et là, à partir de la seconde moitié du XII^e siècle, le texte assume des affirmations ambitieuses : ce que je vous dis plaira jusqu'à la fin des temps... Ainsi, l'auteur d'*Athis et Prophilias*, ou Chrétien de Troyes jouant, dans le prologue d'*Erec*, de son prénom pour assurer qu'on le lira « tant que durera la chrétienté ». Plus modestement, Marie de France se nomme, dans l'épilogue de ses *Fables*, « pour remembrance ». C'est là un *topos* d'origine scolaire, qui comporte divers développements et ne fait qu'expliciter ce que j'appellerais, dans ce sens précis, la fonction nominale [1]. Au début du XV^e siècle, dans un contexte culturel déjà différent, Christine de Pisan renvoie, à plusieurs reprises, de l'un de ses ouvrages à l'autre : conscience d'une unité fondée sur la personne même. Souvent, l'auteur se désigne par *il*, effet de distanciation rendant pour ainsi dire au texte son autonomie : Rutebeuf le fait souvent, dans des clauses d'humilité adaptées de certains schèmes rhétoriques, à renfort de *figurae etymologicae* [2]. On glisse aisément de là au boniment de foire : certains anonymes vantent leur production mais oublient de décliner leur identité. De toute manière, ces procédés étaient destinés à compenser sans doute le peu de respect dont on témoignait généralement pour l'individualité du texte, en un temps où celui-ci ne s'associait à aucune idée de propriété : aux XIII^e-XIV^e siècles encore, la négligence dont font preuve, dans l'attribution des morceaux qu'ils recopient, les compilateurs de chansonniers, ne peut s'expliquer uniquement par les lacunes de leur propre information.

Le moyen âge ignora presque totalement le récit autobiographique : la seule exception est, en latin, sans doute l'*Historia calamitatum* d'Abélard, du reste plaidoyer et leçon morale plus que récit [3]. Le *De vita sua* de Guibert de Nogent, en revanche, ne fait que suivre le schéma augustinien de la Voie de l'homme à Dieu [4]. En langue vulgaire, *le Voir dit* de Guillaume de Machaut nous pose, au milieu du XIV^e siècle, pour la première fois la question; mais le sens général de l'ouvrage ne peut être considéré comme biographique : j'y reviendrai. Il n'en va pas autrement des parties « personnelles » du *Respit de la mort*

1. Jodogne, 1964 *b*. — 2. Serper, 1969, p. 48-49. — 3. Mac Laughlin, 1967. — 4. Freeman-Regalado, 1970, p. 257-258.

de Jean Le Fèvre [1]. Avec l'*Avision* de Christine de Pisan, vers 1405, les choses commencent à changer, par le biais d'allusions mémorielles, indiscutablement marquées.

Un procédé néanmoins fait souvent, surtout dans les ouvrages narratifs ou didactiques, apparaître l'auteur dans le texte : l'intervention directe, sous forme d'apostrophe aux auditeurs — ce que Genette nomme l'épiphrase [2]. Le nom n'y est pas toujours attaché; en revanche, le verbe, à la première ou deuxième personne, provoque un effet de rupture dans le tissu du discours impersonnel, dans lequel il introduit son énonciateur. Il arrive que l'intervention se réduise à un lieu commun à peu près vide de sens : « il en abat davantage que ne puis vous le dire », déclare le chanteur du *Roland*. Des *qu'en direie? que vos direie? lors veïssiez* ponctuent les poèmes épiques et les plus anciens romans, ainsi *Thèbes* : on les a considérés parfois, à tort ou à raison, comme caractéristiques du style de jongleur. Ailleurs la fonction textuelle de l'intervention apparaît avec plus de clarté : dans *le Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu ou dans *Partenopeus de Blois*, l'intervention a la valeur d'une clause rhétorique de véracité. Il en va de même dans certains ouvrages didactiques : le texte y est promu témoignage. Dans le *Lai de l'ombre* de Jean Renart, dans le *Tristan* de Béroul, l'intervention se répète à chaque articulation du récit, en marque les parties et en souligne la progression : l'auteur en varie la formule en vertu de ses besoins (« sachez que... », « alors vous auriez vu... »). De même, dans d'autres romans, dans plusieurs chansons de geste [3].

Dans l'ensemble, la personnalité des auteurs ne nous est, très imparfaitement, accessible de façon collective, qu'au niveau des catégories sociologiques. Nous sommes, en effet, parfois en mesure de déterminer avec probabilité l'appartenance de l'auteur à la classe des jongleurs, des ménestrels, des chevaliers-trouvères, des bourgeois, des clercs [4] : classes, du reste, difficilement définissables. La plupart du temps, c'est l'examen des qualités internes du texte qui nous pousse à ranger tel auteur dans telle d'entre elles : méthode empirique et très douteuse, car la poésie de langue française et occitane présente une homogénéité remarquable, et l'opposition que l'on pratique, en Espagne, entre *mester de juglaria* et *mester de clerecia*, distinction fondée sur la nature d'une Poétique, y est mal applicable. La comparaison des divers

1. Hasenohr, 1969, p. LVI-LXVII.
2. Genette, 1969, p. 78.
3. Gsteiger, 1959; Gallais, 1964 *b* et 1970 *b*, p. 333-338; Jodogne, 1964 *a*, p. 61; cf. art. d'E. Bik à paraître dans le *Neophilologur*, à propos de Béroul.
4. Baldwin, 1970, I, p. 198-204.

ouvrages d'auteurs féconds, divers et néanmoins assez bien identifiés, comme Jean Bodel, Rutebeuf ou Adam de la Halle, suffirait à le prouver. Ce n'est qu'à la fin du XIIIe siècle, avec Philippe de Beaumanoir, bailli de Vermandois, juriste, romancier et poète, qu'apparaît une classe nouvelle, mieux connue et déjà, par certains aspects, moderne : celle des fonctionnaires écrivains. Le nombre de ceux-ci s'accroîtra au XIVe siècle : Guillaume de Machaut et Eustache Deschamps en sont d'illustres exemples.

Pour l'époque archaïque, antérieure à 1100, c'est la notion même d'auteur qui parfois semble se dérober [1]. Elle implique, comme on l'a dit, celle de continuateur. En ce qui concerne l'épopée la plus ancienne et sans doute les formes initiales de la poésie lyrique, force nous est d'adopter en pratique, même si on préfère les récuser en théorie, les positions du « néo-traditionalisme » de R. Menendez Pidal [2]. Mais le moyen âge entier se soustrait aux tentatives que l'on a pu faire [3] de lui appliquer une psychocritique. La prédominance, dans le corpus, de l'anonymat constitue un indice, certes en partie accidentel, mais non dépourvu de sens. Le rôle de l'individu dans la genèse de l'œuvre nous apparaît mal, et sans doute, les contemporains lui attribuèrent-ils peu de valeur. Seul reste assuré le lien étroit qui attache l'auteur à son milieu sociologique [4].

La poésie médiévale n'en est pas moins poésie, et l'on doit à son propos se poser quelques questions de portée générale. Le texte exprime-t-il quelque chose de l'individu-auteur, ou ne contient-il que des essences? Est-il liberté, ou concentration de déterminismes? Le poète est situé dans son langage plutôt que son langage en lui. Sa parole s'immisce dans les failles de ses désirs, parle à sa place dans ses discours, il compose avec elle. L'élément capital, parmi tous les facteurs qui contribuent à la production du texte, c'est le mode d'insertion du poète dans son langage : mode d'insertion qui polarise la relation intentionnelle constituant le message. Centre coordinateur du texte, l'auteur nous apparaît, dans l'analyse de ce dernier, en vertu d'une hypothèse implicite concernant l'homologie des structures individuelles et des structures historiques [5]. Au niveau le

1. Cf. Degh, 1962; Freeman-Regalado, 1970, p. 196-197.
2. Menendez Pidal, 1960, p. 52-55; Le Gentil, 1963, p. 11-12 et 19; Badel, 1969, p. 96-101.
3. Györy, 1967-1968.
4. Freeman-Regalado, 1970, p. 11-12.
5. Segre, 1969 *a*, p. 88.

plus abstrait, on peut concevoir la présence du poète dans le poème comme procédant de cette « pulsion de jeu » dont parlait déjà Schiller : je la qualifierais plutôt par son effet, qui est une figuration, j'entends une transformation affectant le texte en son entier et faisant de lui, évadé d'une situation contingente [1], l'équivalent d'une figure globale, métaphore, métonymie ou, d'une autre manière, hyperbole ou litote. D'où l'ambiguïté d'une relation impliquant, à un degré toujours différent et imprévisible, l'historicisation d'un moi. Quelque chose d'initial, d'extra-textuel, en se figurant ainsi, s'abolit. Toute origine s'efface, la voix s'étouffe dans un texte composite, neutre, oblique, destructeur des identités personnelles. Pourtant, ce texte est dit par Quelqu'un, à qui il n'a pas cessé d'appartenir même si la silhouette s'en est effacée. Un déplacement s'est donc produit, dont il faut tenir compte sans en être dupe. L'auteur a disparu : reste le sujet de l'énonciation, une instance locutrice intégrée au texte et indissociable de son fonctionnement : « ça » parle [2].

Il convient donc de distinguer l'homme comme tel et l'homme dans le texte. Le second seul importe. L'un et l'autre parfois, il est vrai, coïncident. Cette coïncidence, si elle se produisit au moyen âge, nous échappe. La seule exception pourrait être Guillaume de Machaut, dont la Poétique semble bien avoir reposé sur une identification des événements de sa vie et de la fabrication des livres. Nous possédons de ce poète trois bons manuscrits réunissant ses œuvres complètes, et copiés sous son contrôle par d'excellents calligraphes [3]. Mais d'une manière générale, le rôle anecdotique de l'individu semble se réduire d'autant plus dans le jeu d'une culture que celle-ci constitue, au niveau des rapports entre l'homme et lui-même, un *continuum* plus harmonieux à travers le temps, l'espace et la multiplicité des acteurs. Tel fut le moyen âge, et de façon plus compacte à mesure que l'on remonte dans le passé.

Cette règle universelle comporte de nombreuses modalités de réalisation. C'est de ce point de vue que nous avons à nous interroger sur les diverses parties du corpus médiéval. Un trait du moins est commun à elles toutes. Le poète s'introduit dans son langage au moyen de procédés transmis par le groupe social. C'est ce groupe qui, des signes formant le poème, détient les motivations. L'individu s'enracine dans le milieu humain et y justifie sa présence en restructurant à sa façon un Imaginaire dont les éléments lui sont fournis, déjà bien élaborés, par ce même milieu. Au sein de vastes secteurs de cette poésie et durant

1. Terracini, 1966, p. 44 et 54-62. — 2. Segre, 1967, p. 162 et 1969 *a*, p. 70-71. — 3. Williams, 1969.

de longues périodes, les différences individuelles dans l'usage du code nous apparaissent très ténues. Un examen comparatif des textes montre que le facteur d'invention personnelle peut intervenir efficacement au niveau de l'organisation des ensembles (macro-contextes), mais qu'il reste très faible et diffus au niveau des micro-contextes : il consiste dans la distribution, entre des limites du reste assez étroites, de faits particuliers dont l'espèce et le genre appartiennent à un langage poétique communautaire qui les détermine et les fonctionnalise. D'où l'ambiguïté des concepts d'imitation ou d'emprunt; la vanité des recherches tendant à reconstituer une source prototypique [1]. Certes, les relations entre certains auteurs ont pu être étroites, le rapport de maître à élève est l'un de ceux qui fondent, au moins implicitement, cette société. Pourtant, parler de l'imitation de l'*Eneas* par Chrétien de Troyes, de Gautier de Coincy par Rutebeuf, dénature probablement les faits, estompant leur aspect principal : la participation à un langage.

C'est là l'un des aspects de ce que j'ai nommé la « théâtralité » du texte médiéval. L'action dite prévaut sur son commentaire. Les relations que l'auteur entretint avec le monde s'intériorisent et s'universalisent à la fois dans le texte. Celui-ci en est le lieu propre, peut-être définitif, le seul en tout cas où nous puissions les percevoir. Les faits sur lesquels porte l'analyse textuelle sont à la fois le fondement d'une identité (comme telle, atemporelle) et des ensembles d'éléments historiquement marqués : mais cette marque est double, selon qu'on la perçoit au niveau du groupe ou de l'individu, de la culture ou de la biographie. Cette ambiguïté semble avoir été perçue par les auteurs mêmes des *razos* provençales qui, dès qu'ils le peuvent, redressent leur interprétation pseudo-biographique de la chanson en l'entremêlant de jugements de valeur sur son art. Une spontanéité se projette dans le texte et s'invente à travers ce qui nous apparaît, à tort, comme des formes figées : élan auquel le diseur et les auditeurs sont également associés. C'est là un trait qui prévaut sur tout ce que souvent, non sans anachronisme, on a nommé le symbolisme et le moralisme de l'œuvre médiévale; il exclut du texte toute suggestion fondée sur la durée particulière d'une existence. Le texte est fait pour être consommé et, par là, pour imprégner le monde auquel il imposera son ordre.

Au-delà de son temps d'audition, l'œuvre se propage, à la fois dans la durée et dans l'espace. Non seulement par suite des déplacements

1. Lakits, 1966, p. 19 et 29-32; cf. Tyssens, 1970.

du texte (circulation des manuscrits ou des récitants) et du passage à la postérité; mais, plus profondément, par suite d'une mobilité essentielle du texte médiéval.

La notion d'authenticité textuelle, telle que l'utilisent les philologues, semble bien avoir été inconnue, spécialement en ce qui concerne la langue vulgaire, au moins jusque vers la fin du XV^e siècle. Les corrections apportées par une seconde main sur beaucoup de manuscrits relèvent du souci de clarté, voire de grammaticalité, parfois d'un besoin de glose; lors même qu'elles visent à assurer une meilleure conformité de la copie au modèle, il ne s'agit là que d'une ressemblance matérielle. L'abondance des variantes que comporte la tradition manuscrite de toute œuvre médiévale tient à l'imprécision des moyens de transmission, complication et cherté de l'écriture, rareté relative du matériel, absence de techniques de reproduction mécanique (le nombre plus ou moins élevé des manuscrits conservés d'un texte ne nous renseigne pas sur sa diffusion réelle); mais ces conditions même ne purent que retarder la formation de l'idée moderne d'« œuvre », comme tout achevé. Variantes à fleur de texte : mots, tours de phrases isolés; variantes portant sur des fragments plus considérables, ajoutés, supprimés, modifiés, substitués à d'autres; altération ou déplacement de parties; variantes dans le nombre et la succession des éléments : le copiste Guyot de Provins, au début du XIII^e siècle, abrège de trois mille vers *le Roman de Troie* qu'il réédite; Raoul Tainguy, publiant pour Arnaud de Corbie, au début du XV^e, les œuvres d'Eustache Deschamps, y mêle des poésies de son cru. Rares sont les copistes qui respectent le dialecte du texte qu'ils reproduisent. Ces innombrables variantes peuvent se classer, selon leur nature et l'amplitude des vibrations qu'elles imposent au texte, en trois séries : linguistiques, comportant soit une substitution de formule, soit modification de la structure d'un énoncé; sémantiques, concernant soit la signification propre d'une phrase, soit le sens contextuel; fonctionnelles enfin, relatives à la situation du texte, comme les changements d'envoi ou de dédicace. Parfois toutes ces variantes se cumulent, comme dans la tradition de beaucoup de chansons de geste : à la limite, l'identité du poème s'estompe, ainsi qu'il apparaît, dans le cas du *Roland*, de l'une à l'autre des versions conservées [1]. Telle chanson de troubadour, transmise par plusieurs chansonniers, diffère de l'un à l'autre par le nombre et l'ordre des strophes, même si le texte de celles-ci comporte peu de variantes. Mais ce n'est pas là pur hasard : la strophe initiale reste identique; l'envoi, toujours final. L'« œuvre »

1. Menendez Pidal, 1960, p. 51-82.

flotte, s'entoure moins de frontières que d'un halo où se produisent d'incessantes mutations. Dans un genre non-chanté, comme le roman, il arrive que ces mutations soient microscopiques : elles n'en existent pas moins; dans tel autre, comme le fabliau, elles ont une ampleur considérable [1].

Un exemple. L'un des rondeaux d'Adam de la Halle présente, selon le manuscrit, deux versions différentes du second couplet; d'une part :

Ne m'en partiroie
Pour les iex crever

(« je ne me séparerais pas d'elle, dût-on me crever les yeux »); de l'autre :

Ja mais cuer n'avroie
De nule autre amer

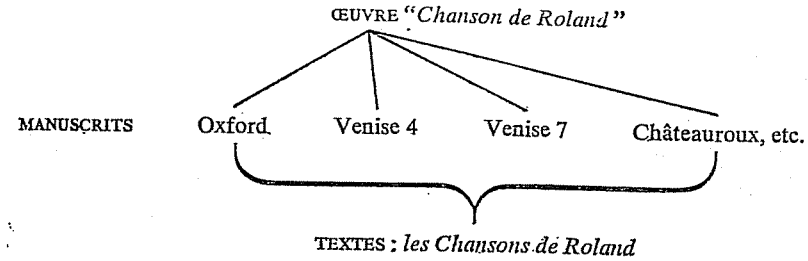
(« jamais le désir ne me viendrait d'en aimer une autre »).

Il ne s'agit évidemment pas là d'une « faute » mais d'une régénération rendue possible par la mobilité textuelle. On ne peut dire que le poème du XIIIe siècle ait moins de rigueur que le poème moderne, mais elle se situe à un niveau différent : en deçà ou au-delà du poète. En tant que produit par un individu, le texte est caractérisé par une incomplétude virtuelle; sa survie et sa croissance ne sont pas seulement morales mais, si l'on peut dire, corporelles [2]. Il en va de même, dans les genres chantés, de la mélodie.

De tels phénomènes s'observent jusque dans les premières éditions imprimées. On ne trouve guère d'exception à cette loi de la textualité médiévale, que dans les ouvrages conservés par un unique manuscrit, ou chez quelques poètes des XIVe et XVe siècles, Guillaume de Machaut ou Charles d'Orléans, chez qui ou dans l'entourage desquels perce un certain souci de contrôler et de fixer le texte. Chaque version, chaque « état du texte » doit en principe être considéré, plutôt que comme le résultat d'une émendation, comme un ré-emploi, une re-création. Il n'y a donc pas de différence de nature entre ce phénomène et celui que l'on observe, par exemple, dans le cas du *Sponsus*, drame liturgique d'abord composé en latin, puis refait, vers 1100 peut-être, par addition de strophes romanes, sans doute en vue de remplir une autre fonction. Dans une grande mesure, pour le philologue moderne, l'édition critique d'un texte médiéval est une hypothèse de travail [3], rendue nécessaire par la différence des cultures qui nous interdit de percevoir le texte de la manière dont il le fut de son temps.

1. Rychner, 1960, I. — 2. Zumthor, 1963 *b*. — 3. Segre, 1970 *a*, p. 277-278.

Le terme d' « œuvre » ne peut donc être pris tout à fait dans le sens où nous l'entendons aujourd'hui. Il recouvre une réalité indiscutable : l'unité complexe, mais aisément reconnaissable, que constitue la collectivité des versions en manifestant la matérialité; la synthèse des signes employés par les « auteurs » successifs (chanteurs, récitants, copistes) et de la littéralité des textes. La forme-sens ainsi engendrée se trouve sans cesse remise en question. L'œuvre est fondamentalement mouvante. Elle n'a pas de fin proprement dite : elle se contente, à un certain moment, pour des raisons quelconques, de cesser d'exister. Elle se situe en dehors et hiérarchiquement au-dessus de ses manifestations textuelles. On pourrait dessiner le schéma suivant :



Je n'entends pas par là désigner, on le comprend, l'archétype d'un stemma chronologique, mais un mode d'être différent.

L'œuvre, ainsi conçue, est par définition dynamique. Elle croît, se transforme et décline. La multiplicité et la diversité des textes qui la manifestent constituent comme son bruitage interne. Ce que nous percevons, en chacun des énoncés écrits en quoi se décompose pour nous cette poésie et qui s'offrent à nous comme unité d'analyse [1], c'est moins un achèvement qu'un texte en train de se faire; plutôt qu'une essence, une production; plutôt qu'un sens accompli, une pratique constamment renouvelée, de signification [2]; plutôt qu'une structure, une phase dans un procès de structuration.

Cette absence foncière d'identité de l'œuvre comporte, semble-t-il, un indice remarquable : la rareté des titres. Celui que l'on cite aujourd'hui est généralement dû aux éditeurs modernes. Les manuscrits antérieurs au XIVe siècle, lorsqu'ils désignent globalement le texte, le font à l'aide d'une expression discursive qui ne saurait en aucune manière remplir la fonction de nom propre des titres post-médiévaux, de code superposé à celui de l'œuvre, mais qui sert d'indice situationnel

1. Guiraud-Kuentz, 1970, p. 86-104. — 2. Cf. Kristeva, 1968 *b*, p. 103.

projeté sur la matérialité du parchemin [1], de même que la voix s'est transformée et immobilisée en écriture : « Ici commence une pieuse chanson qui parle du noble baron Euphémien... » annonce le prologue de la vieille *Chanson de Saint Alexis* : pré-information qui se donne comme connue déjà de tous, et par là même éveille la curiosité. Ou bien l'auteur intègre à son texte une déclaration analogue : « Ce conte parle d'Érec, fils de Lac », déclare Chrétien de Troyes au vers 19 d'*Érec*, et lors même que cet auteur énumère, au début de *Cligès*, ses ouvrages antérieurs, il les nomme moins qu'il ne les décrit en exposant leur thème. La plupart du temps, même ces indications nous manquent.

Le texte est la « trace » de l'œuvre : trace orale, fuyante, déformable. L'érudition accumulée depuis un siècle a presque constamment méconnu le seul point digne d'intérêt : le fait même de cette dérivation langagière dont on observe les effets chez nos vieux poètes, inventeurs, au sein de langues nouvelle-nées, d'une « écriture », qui, pour cette même raison, ne pouvait rien devoir à des traditions antérieures, sinon de façon externe et anecdotique. « Écriture » du reste convient mal puisqu'il s'est longtemps agi de chant seul. Les faits n'en sont pas moins analogues à ceux que l'on cherche à cerner aujourd'hui à l'aide de ce mot. L'écriture : un vouloir-vivre, manifestant l'homogénéité de la pensée et du langage, de l'être et du dire [2]. Sur-détermination, sur-articulation du langage, « espacement », comme s'exprime Derrida. Cohérence particulière à un état de langue possédant une certaine autonomie, un code propre et des règles génératrices spécifiques, et qu'il faut distinguer du langage comme tel, d'une part, du style individuel de l'autre. Émergeant d'un non-texte par rapport auquel elle présente les indices d'un complément irréductible de sens [3]. J'emploierai ici le mot d'*écriture* relativement aux unités du corpus en question, comme une qualité qui contribue à les définir concrètement pour désigner chaque texte particulier, en tant que produit d'une pratique signifiante, c'est-à-dire à la fois comme travail et comme objet.

C'est l'écriture qui explique et justifie la pluridimensionnalité du texte, opposée à la linéarité de la parole, ainsi que le caractère ambigu de son historicité. Le texte nie l'histoire individuelle, dans la mesure même où la parole au contraire l'affirme et peut-être la fait. Il se superpose à l'histoire, lui offrant, comme un miroir brisé où elle reflète

1. Vendler, 1970, p. 88; cf. Mounin, 1969, p. 255-285.
2. Meschonnic, 1970, p. 151-153.
3. Lotman-Pjatigorsky, 1969, p. 206.

fragmentairement ses sens référentiels successifs et, dans cette perspective, accidentels. Par l'écriture se crée un espace autonome, un tissu de figures où le temps de l'auteur et celui de l'auditeur se mêlent dans un déchiffrement continu de quelque chose qui les transcende en les englobant [1].

La tradition

C'est de ce point de vue qu'il convient de considérer la « tradition », véritable a-priori de la réalité poétique. L'un des traits, en effet, les plus frappants de la poésie médiévale est l'extrême stabilité, au cours du temps et dans les diverses parties du corpus, de techniques conditionnées, plus qu'à d'autres époques, par l'existence collective. Toute littérature, a-t-on dit [2], constitue globalement une institution plus ou moins auto-déterminée : cette proposition s'applique particulièrement bien au moyen âge. Il est vrai qu'un certain nombre de constantes (rendues très sensibles à nos yeux, depuis quelques années, par le renouveau des études sur la rhétorique) ont dominé la littérature de l'Europe occidentale, depuis la fin de l'Antiquité jusqu'au seuil de l'époque contemporaine. Mais la période médiévale est caractérisée par la plus forte concentration de ces tendances. Celles-ci affectent principalement la texture stylistique, secondairement l'organisation des ensembles, et elles se traduisent par une fidélité souvent rigoureuse à certaines disciplines d'expression et de pensée. Rien dans cette tradition n'est du reste monolithique. On pourrait parler, au pluriel, de traditions; ou, plutôt, réservant le terme pour le phénomène général, en distinguer les manifestations sous le nom de sub-traditions. La vitalité, l'avidité inventive et la mobilité intellectuelle de l'esprit médiéval associent, en fait, à l'exploitation systématique des legs du passé, une grande perméabilité aux influences exotiques les plus diverses ainsi qu'une notable capacité de redécouverte et de réutilisation d'un vieux fonds culturel, autochtone et paysan, demeuré sous-jacent à la civilisation romaine. De génération en génération, de terroir en terroir, le dosage de ces éléments a pu varier. Il n'en est pas moins résulté un traditionalisme foncier qui donne au moyen âge sa cohérence, et tel que les lentes transformations de la société ne se traduisent alors, sur le plan littéraire, que par des frémissements superficiels qui n'ébranlent pas les couches profondes.

La tradition apparaît abstraitement comme un continuum mémoriel

1. Eco, 1968, p. 333. — 2. Spencer-Gregory, 1967, p. 60.

portant la trace des textes successifs qui réalisèrent un même modèle nucléaire, ou un nombre limité de modèles fonctionnant en tant que norme. Elle se confond avec ces modèles mêmes, lieu idéal où s'établissent les rapports intertextuels [1], au point que la production du texte est plus ou moins clairement conçue comme une re-production du modèle. Socialement, la tradition fonde la communauté liant l'auteur à ses auditeurs dans le texte : moins encore en vertu d'une adhésion à celui-ci même qu'à un système poétique virtuellement immuable. Que, concrètement, une sub-tradition lyrique, épique ou une autre soit en cause, elle possède un degré élevé d'élaboration, un caractère explicite et apparemment contraignant qui à la fois, dans le dessein de l'auteur, causent et comblent l'attente de l'auditeur. C'est en elle que s'enracinent les conventions déterminant la sensibilité stylistique des uns et de l'autre, et provoquant leur joie.

D'aucune des sub-traditions dont nous constatons l'existence entre le IXe et le XVe siècle, nous ne possédons sûrement le monument premier, que l'on pourrait considérer comme sa matrice. Les recherches les plus récentes sur l'origine des langues poétiques romanes ont, en dépit de certaines divergences, solidement établi le fait que ces langues furent tout autre chose que l'émanation directe, la transcription de tel dialecte naturel : elles portèrent dès leur apparition la marque de l'unité (au moins virtuelle) et de l'artifice ainsi que, par rapport à leur substrat parlé, de l'abstraction [2].

Un dynamisme, une volonté formalisatrice propre se manifestent ainsi. Les textes poétiques romans d'époque ancienne révèlent, au niveau même de l'expression, une sorte d'hybridisme culturel : la tâtonnante création d'une écriture, dont les auteurs cherchaient à transformer la fonction purement informatrice de leurs parlers vivants en une fonction plus haute qui leur permît de conférer, à une certaine expérience collective, des connotations sur le plan universel. Une tendance radicale s'affirme ainsi, à dépasser la contingence du vécu, à transcender l'accidentel en en dégageant, grâce aux propriétés du dire, l'historicité véritable, fondement du lien social : effort qui, s'exerçant à travers un état de langue naturel, et partiellement au moyen de lui, le modifie, y ajoute et en transpose les éléments, les intègre à un niveau hiérarchiquement supérieur où le discours se trouve porté à un état second, spécifique. Mais il serait erroné de considérer les

1. Kristeva, 1969 *a*, p. 443; Lotman, 1970, p. 68.
2. Delbouille, 1962 et 1970 *b*; Poerck, 1963; Lütdke, 1964; Wunderli, 1965; Hilty, 1968.

faits comme successifs. L'état poétique du langage est second dans le sens où ce mot désigne un niveau hiérarchiquement différent, plutôt que dans celui qui impliquerait dérivation.

Historiquement, la mutation poétique dut être liée à l'éveil du sentiment qu'éprouvèrent les sujets parlants, de leur propre activité linguistique : sentiment qui du reste ne pouvait, avant le XIIe siècle, être déjà cette claire conscience dont témoigne et que rend possible une tradition écrite. En soi, cette mutation est impliquée par la nature même de la langue, dans la mesure où celle-ci constitue une intériorisation des rapports entre l'homme et le monde. Elle est déterminée par une opposition dialectique entre la nue individualité humaine du sujet et sa personnalité historique, opposition à laquelle correspond l'ambiguïté du langage, à la fois faculté spontanée et cumul d'expériences [1]. Certes, la mutation demeure toujours, en quelque mesure, idéale; l'opération s'arrête généralement un peu avant le but qu'elle devrait atteindre; la séparation n'est jamais totale entre la situation de départ et la situation d'arrivée. Pourtant, ce passage d'une langue primaire à une langue secondaire constitue l'un des axes de développement du langage, de sorte qu'il n'est concevable qu'au sein de la tradition. Mais il existe un second axe : celui qui tend à une certaine universalisation de la langue naturelle dans le domaine de la connaissance abstraite. Cet axe-là ne concerne guère les langues romanes avant le XIIIe siècle : alors, toute l'économie des langues poétiques archaïques sera mise en question.

Les moyens de cette mutation sont l'abstraction, la généralisation, la métonymie, les transferts métaphoriques, contribuant à enrichir les signes employés [2]. L'énoncé poétique extrait, de la multiplicité de l'expérience, un petit nombre d'images, qu'il fixe; de la diversité de la langue, quelques paroles typiques. Il procède par choix, par limitation au sein des possibilités à la fois trop nombreuses et trop inorganiques du premier. Mais il n'est pas lié en cela aux aspects les plus concrets du parler vivant. Nos monuments poétiques anciens tendent à déclamer un fait, non à le proclamer; à l'évoquer plus qu'à le décrire. A vrai dire, c'est moins le fait qui les retient, que son côté exemplaire. D'où la prédominance des formes grammaticales tour à tour déclaratives et optatives; une recherche de polyphonie sémantique, par associations. Aussi, la limitation même qui fonde la langue poétique s'associe-t-elle avec une grande liberté. Mais, en même temps qu'il agit ainsi de façon extrinsèque et différenciatrice, l'effort de transmutation poétique s'exerce intrinsèquement sur le poème, entre les élé-

1. Terracini, 1966, p. 51-52. — 2. Zumthor, 1963 *a*, p. 31-62.

ments duquel il établit un ensemble plus ou moins complexe de relations particulières. Les messages dans lesquels la sub-tradition ainsi créée s'actualise comportent une rationalité propre non perceptible en dehors d'elle.

L'exemple des proverbes permet de comprendre par analogie un processus dont le déroulement nous échappe dans l'ordre historique. Le moyen âge en posséda un corpus considérable : pour la seule langue française et pour une période d'à peine plus de deux siècles, J. Morawski en édita jadis deux mille cinq cents, et sa liste n'était pas exhaustive. Nous en avons une trentaine de recueils manuscrits copiés entre le XIIIe siècle et le début du XVe. Il s'agit donc là d'un fait de culture particulièrement notable, structurellement marqué d'une manière qui l'identifie parmi les « formes simples » du dire poétique. La force du proverbe résulte de l'effet de sens produit par une contraction particulière de la forme syntaxique et lexicale, contraction tendant à figer un contenu, et dont on peut aisément inventorier les procédés : ainsi, la brièveté de la phrase et la combinaison fréquente des catégories de l'indéterminé et du présent ou de l'impératif (*mauvaise garde pest le lou*, « mauvaise garde nourrit le loup »), le parallélisme (*qui bien aime bien chastie*), l'allitération, l'assonance, la rime et autres jeux phoniques tendant à condenser le rythme de l'énoncé (*entre bouche et cuillier vient sovent enconbrier*, « entre bouche et cuillère vient souvent l'embarras [1] »). Ces procédés concourent à universaliser l'affirmation, à la promouvoir au niveau métaphorique, de sorte qu'elle constitue l'équivalent typique d'un nombre en principe illimité de situations. La combinaison de plusieurs de ces procédés constitue un signal, fixant pour l'auditeur une sorte d'isotopie du discours [2]. On pourrait parler d'un « style proverbial », existant pour ainsi dire hors du temps, et dont le caractère traditionnel lui est si essentiel que l'idée même d'une « origine » du proverbe semble avoir quelque chose de contradictoire. Ce style, bien reconnaissable, fut du reste utilisé à titre ornemental (spécialement en exorde ou en conclusion) par tant d'ouvrages de la langue vulgaire, des chansons de troubadours au roman, qu'il est parfois difficile pour nous de décider si telle phrase est un proverbe proprement dit ou une figure. C'est là l'une des formes les plus remarquables de l'intégration d'une *auctoritas* à la texture poétique [3]. Le recueil dit des *Proverbes au Vilain* est significatif à cet égard : il se compose d'une série de sizains d'hexasyllabes dont chacun constitue la glose d'une septième ligne, non versifiée, laquelle

1. Morawsky, nos 1207, 1836, 689.
2. Cf. Greimas, 1960, p. 56-61; Jolles, 1968, p. 150-167.
3. Bosnaham, 1964; Freeman-Regalado, 1970, p. 253.

est donnée pour un proverbe paysan. L'homogénéité rythmique et thématique de l'ensemble est remarquable : le discours, parfaitement clos sur lui-même [1]. Or, ce recueil, qui fut refait ou imité à plusieurs reprises au XIIIe siècle, est dû à un clerc de la famille de Philippe d'Alsace, ce comte de Flandre pour qui par ailleurs Chrétien de Troyes rima *le Conte du Graal*, ce qui le désigne comme un amateur éclairé de poésie. Cette rencontre ne peut être fortuite. On rencontre jusqu'au XVe siècle des textes de cette espèce, parfois illustrés de dessins, dont le proverbe constitue la légende.

S'il est vrai que la tradition constitue un facteur nécessaire de toute culture, du moins peut-on en distinguer sommairement deux variétés, selon le rôle qu'y joue la singularité : l'une plus conservatrice et répétitive, l'autre plus évolutive et créatrice. Les traditions médiévales sont plutôt de la première variété, surtout à l'époque ancienne; au XIIe siècle, la seconde variété commence à l'emporter dans certains groupes humains et dans certains secteurs d'activités. Ainsi, le grand chant courtois, demeuré fidèle à son modèle primitif, partout ailleurs, jusqu'au XVe siècle, subit au XIIIe en Italie une mutation profonde chez les poètes du *dolce stil nuovo*. La tradition épique en revanche s'étouffa sans déboucher nulle part. Dans l'ensemble, la singularité reste, durant tous ces siècles, accidentelle. La tradition poétique en effet est l'un des aspects de la Coutume qui régit la société médiévale, où elle est vénérée comme telle et dont l'autorité repose sur une garantie à la fois collective et quasi intemporelle. Impliquant une adhésion à l'histoire indépendamment de ses aspects événementiels, la Coutume provient de sources situées en deçà de la mémoire. Celle-ci se projette sur elle, arrière-fond où tous les signes se correspondent et définissent ensemble l'ordre de l'univers. Ce n'est guère avant le XVe siècle que cette perspective se brouille. C'est par là qu'aux yeux du médiéviste la poésie, entre le XIe et le XIVe siècle, tient, par quelque apparence, du folklore. Encore faut-il n'être pas dupe de ce qui n'est qu'une comparaison. Le conte ou la chanson folkloriques mènent une existence extra-personnelle, se transmettent comme des potentialités préexistant et survivant à l'acte vocal du récitant, du chanteur qui les réalise. La version particulière de cette chanson, de ce conte, ainsi produite, se réfère à ces potentialités comme la parole à la langue. Les variations ou innovations individuelles surgissant alors répondent aux exigences de la communauté et ne font en somme qu'anticiper

1. Rattunde, 1966.

sur l'évolution régulière du système [1]. Par le moyen de la version particulière qui lui est proposée, le groupe social communique avec lui-même. Par opposition à la manifestation folklorique, le texte littéraire se définirait en revanche par son caractère concret et intentionnellement unique, qui fait de lui un objet possédant une existence propre, indépendamment de l'auteur et du lecteur. Le texte peut être considéré comme une parole dans sa production; une fois qu'il a été produit, il s'offre à nous comme un langage, une matrice en principe inépuisable de possibles [2]. La situation des textes médiévaux reste, entre ces termes, ambiguë. Certains d'entre eux, comme beaucoup de romans, sont très proches de l' « œuvre » moderne; d'autres, comme les chansons de geste, le sont davantage du folklore dont toute une poésie de fabliaux et d'*exempla* se distingue mal. Au reste, le terme de folklore peut recouvrir deux réalités différentes, selon la fonction sociale qu'elles remplissent : liés à une action collective, conte ou chanson constituent le folklore proprement dit; dégagés de cette action, transférés sur le seul plan du dire, ils relèvent d'un pseudo-folklore, fondé non plus sur l'événement mais sur l'allusion, la suggestion, et par là aspirant au statut littéraire : ce qu'on a parfois désigné de termes tels que *folk poetry*. C'est, dans les cas les plus éloignés de l' « œuvre » moderne, avec le pseudo-folklore que le texte poétique médiéval est comparable plutôt qu'avec le folklore proprement dit.

Dans les deux cas, du reste, la tradition joue le même rôle : celui d'un « modèle analogique » au sens où l'entend Eco [3]. Elle comporte paradigmes et virtualités relationnelles. Dans la séquence syntagmatique du texte, le travail du poète porte à son achèvement la fonctionnalité des éléments de façon que chacun d'eux renvoie, en principe, à l'ensemble : d'où un fourmillement d'associations de toute nature. Cette poésie possède ainsi une grande puissance allusive, en même temps qu'une relative pauvreté verbale. L'expressivité repose sur l'intégration du texte dans une tradition connue comme telle, plutôt que sur la surprise provoquée par le discours même. Cet effet est d'autant plus fort que sont mis en œuvre des éléments traditionnels plus complexes et mieux élaborés : sa richesse suggestive peut devenir telle parfois (au détriment de la variété lexicale et syntaxique) que le lecteur moderne non initié ne perçoit qu'une apparence de banalité monotone.

Le texte fait surface; la tradition se situe dans les profondeurs invisibles de l'espace poétique. Comme l'ensemble des tendances et

1. Jakobson, 1966, p. 1-15. — 2. Dufrenne, 1963, p. 13-14. — 3. Eco, 1970, p. 26 et 39.

tensions qu'il suppose. Du point de vue de l'auditeur médiéval, la tradition n'était autre qu'une compétence particulière; le poème, sa performance... si l'on peut se permettre cette métaphore. La « compétence » s'identifie ici avec une sorte de conscience métapoétique des sujets, un savoir implicite [1]. L'on ne saurait sans exagération décrire la tradition en général comme un code de règles rigoureuses rendant totalement compte des engendrements et des transformations qui produisent les divers poèmes. Peut-être une telle description s'appliquerait-elle à un petit nombre de sub-traditions particulières. Mais, dans son ensemble, le système reste incomplet, il inclut des zones peu ou pas formalisables : comme si, dans la hiérarchie des règles, subsistaient çà et là des lacunes, plus ou moins considérables, de sorte qu'à mesure que l'on descend vers les structures de surface, l'empirisme tendait à l'emporter sur la logique systématique. Plutôt que système proprement dit, la tradition est norme, au sens où l'entend Heger [2]. L'examen des diverses classes du corpus permet d'y définir les tendances présidant à la distribution des probabilités dans le texte, par rapport à d'autres textes de la même classe. Il est exceptionnel que la formalisation puisse être poussée plus loin.

La tradition apparaît comme une finalité pré-existant au texte, et déterminant le fonctionnement de celui-ci. Le texte possède ainsi une fonctionnalité double : interne, du fait qu'il est poésie; et externe, du fait qu'il est traditionnel. En ce sens, il est hautement prévisible, sans que jamais pourtant sa prévisibilité soit totale. Lieu de l' « écriture », la tradition constitue un espace ayant ses dimensions propres, dans lesquelles s'inscrivent et par rapport auxquelles se mesurent les « œuvres » et les textes, de la même manière que l'expérience individuelle s'inscrit dans l'histoire.

La tradition concerne l'avenir plus que le passé dont, historiquement, elle provient. Elle projette ce passé sur l'avenir, et fonctionne en prospective. Fondée sur l'accompli, le définitivement objectivé, enracinée dans le lieu des faits sur lesquels on ne peut rien, elle programme le connaissable, le non encore donné, et le désigne et le construit avant qu'il n'apparaisse [3]. C'est ainsi qu'elle détient le temps : aussi, l'apparente insularité des textes qui procèdent d'elle importe peu; il y aura toujours un avenir (un autre poète) pour la parfaire ou la refaire. D'où les incessants renvois à une source, dont il a été question : qu'est-ce que finalement que la *Geste* invoquée à plusieurs reprises par le chanteur du *Roland*, que la tradition même?

1. Heger, 1969, p. 51-53; cf. Ruwet, 1967, p. 50-51; Jauss, 1970 *a*, p. 81.
2. Heger, 1969, p. 55. — 3. Cf. Bense,1969, p. 72.

La relation traditionnelle est de contiguïté ou de contexte : elle s'établit entre le texte et ceux qui le précédèrent, l'accompagnent et le suivront au sein d'une continuité, en principe, homogène. Elle pose par là une question d'identité : ce qu'un vocabulaire surfait entend par originalité. Or, autant en poésie que dans les arts plastiques, on rencontre fort peu de véritables redites, qui excluraient toute suggestion de liberté de la part de l'un des artistes [1]. L'inventivité, la puissance créatrice des hommes de ces siècles-là n'est pas en cause : elle se déploya au sein de leur tradition, en un art de variation et de modulation. A toutes époques, le rapport auteur-tradition a été dialectique, l'auteur reproduisant, déformant ou refusant un certain donné à lui transmis. Mais la distance entre les deux termes du rapport, leur poids respectif, leur résistance réciproque, diffèrent beaucoup selon les cultures. Jusque dans le cours du XIIIe, ou même du XIVe siècle, tout, dans la civilisation médiévale, joua en faveur d'une suprématie de la tradition.

Les « types »

C'est à ses marques formelles dans la texture des œuvres que l'analyse doit percevoir l'existence de la tradition. Cette exigence nous amène à privilégier les éléments récurrents qui, de texte en texte, nous apparaîtront comme une trace significative. Il ne faut pas, du reste, négliger en cela le fait que le point de vue du lecteur moderne diffère nécessairement de celui de l'auditeur médiéval. Nous établissons une série d'équivalences entre divers énoncés simultanés ou successifs. Au XIIe ou XIIIe siècle, un rapport de participation active rattachait chaque énoncé au vaste texte virtuel et objectif de la « tradition », univers de référence à la fois imaginaire et verbal, qui constituait le « lieu commun » de l'auteur et de l'auditeur. La relation unissant un texte A avec un texte B plus ou moins comparable était donc de nature indirecte et passait par cette référence.

Je regroupe sous le nom de *types* toutes les marques formelles en question : variétés nombreuses de manières de dire, que des relevés partiels ont désignés, souvent de façon contradictoire, par les termes de clichés, *topi*, formules, images clés, motifs, et d'autres. Un type sera ici tout élément d' « écriture » à la fois structuré et polyvalent, c'est-à-dire comportant des relations fonctionnelles entre ses parties, et réutilisable, indéfiniment, dans des contextes différents.

1. Michel, 1961, p. 194.

La provenance des types est très diverse. Certains peuvent avoir une origine extra-littéraire : ainsi, l'on a présumé que l'un des traits les plus courants dans les genres narratifs, de la description du guerrier (*les costez larges, cheveux recercelés* : « les flancs larges, les cheveux bouclés autour de la tête ») remontait à un archaïsme de mode [1]. Peu importe. En fait, le procès de formation des types nous échappe : nous ne pouvons saisir ceux-ci comme types qu'en tant justement qu'ils sont traditionnels. La seule évidence est leur caractère composite. Leur nombre même s'est accru sensiblement, au XIIe puis au début du XIIIe siècle, par suite d'assimilations stéréotypant dans le langage littéraire des expériences dues à l'influence d'autres sources culturelles soudain découvertes : folklore celtique ou civilisation islamique en particulier. Ce fait apparaît bien dans ce qu'on appelle le « roman breton » : l'assimilation a pu s'étendre sur un demi-siècle (1100 et 1150 peut-être) et, dès que des textes littéraires émergent à notre horizon, nous y constatons l'existence d'un certain nombre de types assez fortement structurés.

La plupart des types que l'on relève dans les divers genres de langue vulgaire sont propres au discours poétique de ces langues; d'autres présentent des analogies, voire une identité au moins superficielle, avec des lieux communs (*topi*) de la littérature latine du même temps. Il est du reste difficile, nous l'avons vu, de parler à ce propos d'imitation (et dans quel sens?) : la topique, partie de la tradition latine davantage liée au contenu qu'à l'expression, était de loin la plus mobile et la plus apte aux transpositions de toute espèce. Il y a moins, dans ce secteur, entre la tradition « classique » et les traditions de langue vulgaire, de frontière qu'une large zone médiane. Si les *topi* ont joui, jusqu'ici, dans les études médiévales, d'un traitement de faveur, c'est qu'ils ont été, de la part des rhétoriciens, l'objet d'une considération théorique [2]. Les *topi* concernent la notation des phénomènes naturels (paysages, saisons), des sentiments humains (amitié, amour, conscience de la fuite du temps), des âges de la vie, de jugements esthétiques et moraux (louange, blâme, consolation) d'attitudes caractéristiques d'individus ou de groupes : en somme, toutes les conditions ou circonstances de l'existence. Ils peuvent se définir comme des thèmes imaginatifs déterminant le choix de telle pensée, telle image, plutôt que de toute autre à tel propos; de plus, la tendance est forte, à fixer, dans des termes relativement étroits, leur matérialisation linguistique, choix des mots ou figures. Les *topi* le mieux enracinés dans la pratique latine interviennent à telle

1. Roncaglia, 1963, p. 38-40. — 2. Curtius, 1956, chap. v, et 1960, p. 23-27.

ou telle articulation déterminée de l'œuvre, surtout dans la péroraison et, plus encore l'exorde : ainsi, la clause de modestie, l'annonce de choses inouïes, les plaintes sur la folie des temps et la décadence des mœurs. Lorsque de tels *topi* ont passé en langue vulgaire, leur localisation reste en général la même qu'en latin.

La notion de type inclut les *topi*. Le type est une micro-structure constituée par un ensemble de traits organisés, comportant un noyau fixe (soit sémique, soit formel) et un petit nombre de variables. On peut le considérer, dans l'ordre du système, comme une forme poétique minimale. En tant qu'instrument d'analyse, il remplit le rôle d'une matrice de possibilités expressives, abstraitement reconstruite par l'opérateur, et délimitant des faits de discours caractérisés par une double récurrence (de texte à texte et intérieurement à chaque texte) ainsi que, souvent, par une haute fréquence dans ces deux ordres. Ils n'embrassent toutefois jamais la totalité des textes auxquels ils sont intégrés. Selon la terminologie de Pierce et Bense, on pourrait les décrire comme des signes qualitatifs. Ils constituent un système sémiotique complexe [1] dont le mode opératoire est linguistique, définissable tour à tour ou simultanément en termes de rythmes, de sons, de sémèmes, ceux-ci appartenant par ailleurs au code de la langue naturelle. Le domaine de validité en est le discours poétique ou, mieux, les diverses manifestations de l' « écriture ». Les unités qui composent ce système sont en nombre fini, quoique très élevé, et il serait théoriquement possible d'en dresser une liste. En revanche, ces unités sont de grandeur et de complexité très variables.

Du point de vue de la langue naturelle dont proviennent leurs constituants, on peut constater en effet l'existence de types à plusieurs niveaux — distinction du reste artificielle, tant, en général, est fortement assurée l'intégration de ces niveaux : au niveau des formes de l'expression, où ils apparaissent comme des modèles lexicaux ou syntaxiques à haut degré de prévisibilité, parfois liés entre eux et avec des modèles rythmiques; au niveau des formes du contenu, en tant que motifs (unités thématiques minimales). L'actualisation de ces divers types peut embrasser des segments de discours allant d'une courte suite de phonèmes ou lexèmes à plusieurs phrases. On pourrait se demander jusqu'à quel point la substance même du contenu n'est pas déterminée par certains types idéologiques: ainsi, durant

1. Benveniste, 1969, p. 8-11.

plusieurs siècles, le type du Diable, particulièrement bien formalisé dans le théâtre (et les autres arts représentatifs)...

D'un point de vue systématique, je proposerais le classement suivant, chaque classe regroupant un nombre plus ou moins grand de séries paradigmatiques. Toutes ces séries comportent un trait de contenu « figuratif », je veux dire, renvoyant à un fragment d'expérience extra-textuelle, à la fois comme un comparant métaphorique et comme le dessin d'un visage renvoie à ce visage.

1. Types liant cet élément figuratif à certains choix lexicaux et à un moule syntactico-rythmique. Le meilleur exemple est celui des « formules » épiques. Ainsi, le type de l'assaut à la lance, décomposable en plusieurs formules telles que :

(1) Le destrier broche, bien le va semonnant;
(2) Le cheval broche, les dous resnes li lasche,
(3) Le cheval broche des esperons tranchanz,
(4) Le cheval broche des aguz esperons
(5) Sun cheval broche des esperons d'or fin
(6) Les chevals brochent des esperons forbiz,
(7) Les destriers brochent des esperons des pies,
(8) Alion broche des esperons d'or mier,
(9) Brochet le ben des esperons a or [1].

On observe dans ces vers un jeu très simple de substitutions et transformations, dans le cadre rythmique des hémistiches, à partir d'un modèle de forme: A = 4 syllabes (éventuellement plus muette non comptée à la césure) = « cheval » (déterminé) en fonction de régime direct + *broche* (« éperonne »). « Cheval » se réalise en *cheval* ou *destrier*, déterminé par l'article ou le possessif [exemples (1) à (7)] ou par un nom propre [exemple (8)]; ou bien, il est représenté par un pronom [exemple (9)], ce qui entraîne une modification de l'ordre de séquence et l'emploi de *ben* (« bien ») pour compenser la perte d'une syllabe.

A est suivi, soit d'un second hémistiche constituant une amplification plus ou moins répétitive mais non moins typique [exemples (1) et (2) « il l'excite bien »; « il lui lâche les deux rênes »], soit d'un second élément formulaire de forme B = 6 syllabes = *des* + *éperons* + qualificatif bisyllabique, où la place et le choix du qualificatif dépendent de l'assonance : si celle-ci est *-on*, *esperons* est rejeté en fin de formule [exemple (4)]; dans tous les autres cas, le qualificatif suit : les exemples (3) et (5) à (7) sont empruntés à des laisses assonant respectivement en *an*, *-i*, *ié*, *iè* et *o*.

1. Rychner, 1955, p. 141-143.

Ce système embrasse des dizaines, peut-être des centaines de formules. On pourrait signaler d'autres faits de même nature, comme la formule, plus subtile, utilisée en vers d'intonation par un assez grand nombre de chansons de la liste de Raynaud-Spanke [1] et que l'on pourrait désigner comme « l'annonce printanière ». Elle se ramène à la structure suivante : indication chronologique + notation relative à une saison de l'année = unité syntaxique = un vers. Les 171 réalisations relevées de cette structure se répartissent en deux groupes :

a) adverbe de temps + proposition indépendante notant la saison (21 fois). L'adverbe est presque toujours *l'autrier* (15 fois); la saison est toujours le printemps;

b) conjonction *quant* + subordonnée temporelle notant la saison (150 fois). La classe *b* se subdivise à son tour, en vertu d'une inversion sémantique : l'exposé est positif (« c'est le printemps » : 125 fois) ou négatif (« l'hiver est fini » : 25 fois). La sous-classe des exposés positifs peut se réaliser de trois manières, selon que l'affirmation est générale (« quand je vois revenir la belle saison »: 54 fois) ou spécifique (« quand je vois reverdir le feuillage »: 51 fois; « quand j'entends chanter les oiseaux » : 20 fois).

Au niveau de sa réalisation concrète, le type ainsi constitué comporte, au sein d'un schème syntacto-lexical étroit, un certain nombre d'options. Ainsi l'exposé positif général se compose des éléments suivants : *quant* + 1re personne du présent du verbe *voir* + (*re*)*venir* + *tens* + qualificatif. *Quant* est stable et constant; *voir* peut au contraire ne pas apparaître (on le rencontre 21 fois sur 54); *venir* peut être remplacé par un verbe sémiquement proche : *aller*, *repairier*, *renouveler*, (*re*)*commencier*; *tens* a pour substitut *saison* ou des termes spéciaux (*esté*, *mai*, *avril*); enfin, le qualificatif peut être, soit plutôt descriptif (*dous*, *bel*, *cler*), soit plutôt temporel (*nouvel*). Chaque terme de ces séries substitutives comporte une certaine prédictibilité (exprimable pour nous en termes de fréquence) : ainsi *tens* apparaît 26 fois, *esté* 15 fois, etc. D'autres facteurs interviennent. Le choix du qualificatif semble, dans certains cas, exercer une influence sur celui du verbe : au lieu de « quant je vois *venir* le *dous* temps », on aura « quand le temps *nouveau* se *radoucit* ». Enfin, 35 vers sur les 54 de cette sous-classe se terminent par le verbe.

Je citerai comme dernier exemple ce que, il y a soixante ans, J. Bédier et P. Meyer nommaient « la Chanson de Bele Aëlis ». Le cas, il est vrai, est moins net en ce que la fréquence du type, dans les textes conservés, est beaucoup plus faible : une dizaine d'exemples, étalés

1. Raynaud-Spanke, 1955.

du début à la fin du XIIIe siècle et, à une exception près, tous dans les rondeaux. Le fonctionnement du type est néanmoins le même. En faisant ici abstraction de toute chronologie (bien difficile du reste à définir) on peut prendre comme base de comparaison le rondeau nº 7 de Van den Boogaard [1].

Main se levoit Aelis,/biau se para et vesti
a b c d e f g

(« Aélis se levait matin : elle se vêtit et se para bien . ») A partir de cet énoncé (deux vers heptasyllabiques), les autres occurrences du type se classent selon les variantes ou les amplifications introduites sur les plans lexical (choix des termes), syntaxique (ordre des éléments) et rythmique (longueur du vers) : à noter que l'imparfait *levoit* se transforme dans tous les autres textes en *leva*. Le rondeau nº 9 présente l'ordre *c a b/d e f g*; les nos 2 et 3 présentent le même ordre de séquence que le nº 7, mais ajoutent devant *Aelis* le qualificatif *bele* et transforment l'élément *f* en *miex* (« mieux »); le nº 185 offre les mêmes amplifications mais modifie la séquence :

Bele Aeliz par main se leva
Biau se vesti, miex se para.

Le nº 8 amplifie *bele* en *la bien faite*, et l'élément *f* en *et plus biau* (variante grammaticale de *et miex*). Si l'on englobe dans l'analyse la phrase qui suit l'énoncé du type (en fait, le refrain du rondeau), on voit apparaître plusieurs fois un verbe de mouvement (*venir*, *aller*, *entrer*), lié ou non à un terme printanier (*vergier*, etc.) : cet élément peut influer sur l'énoncé en question ; ainsi, rondeau nº 15 :

La bele Aeliz i vet por joer

(« y va pour jouer »), variante qui du reste figure au troisième vers du rondeau, alors que tous les autres exemples constituent les deux premiers vers.

Que cet ensemble ait fonctionné comme un type dans la tradition me paraît prouvé par l'usage qu'en fait, dans une intervention d'auteur, à sa dernière strophe, la chanson de toile nº 10 de Bartsch; ou par l'amplification due à Baude de la Quarrière (Bartsch I, 71): cinq longues strophes, dont chacune développe l'une des phrases suivantes, servant de vers initial et de thème : « Main se leva la bien faite Aelis »; « Bel se para et plus bel se vesti »; « Si prist de l'aigue en un doré bacin » (*de l'eau dans un bassin d'or*); « Lava sa bouche et

1. Boogaard, 1969.

ses oex et son vis » (*ses yeux et son visage*); « Si s'en entre la bele en un gardin » (*jardin*).

Peut-être devrait-on considérer comme des types de cette catégorie certains refrains communs à un assez grand nombre de chansons : ainsi, le nº 935 de Van den Boogaard (« J'ai j'ai amoretes au cuer qui me tienent gai ») qui figure dans huit œuvres différentes, ou le nº 1473 (« Par ci va la mignotise, par ci ou je vois »), dans sept.

2. Types liant un élément figuratif, diversement interprétable selon les contextes, à des choix lexicaux assez étroitement déterminés et, de façon moins nette, à certaines préférences syntaxiques. Ainsi, l'énoncé identifiant, dans le grand chant courtois, le chant et l'amour : il revêt la forme d'une phrase attachant, par un lien de subordination temporelle (simultanéité), causale ou consécutive, les séries de termes *chant-chanter* (parfois *trouver*)-*chanson* et *amour-aimer-vouloir* (« désirer »). Souvent, il se cumule avec la désignation du jeu printanier, généralement réduit à des constituants végétaux (« fleur » et « feuille », lexicalement actualisables dans un très petit nombre de termes soit génériques soit spécifiques : *fleur*, *rose*, *glaïeul*; *feuille*, *ramée*), et auditifs (chants d'oiseaux). Un élément liquide (« eau, spécialement *fontaine*) n'apparaît que dans certains contextes argumentatifs (ainsi la pastourelle), jamais dans d'autres (ainsi, le grand chant courtois). Il constitue donc, selon toute apparence, l'indice d'un certain discours. La chanson de geste et le roman utilisent fréquemment ce double type, ou tout au moins quelques-uns de ses éléments, à titre ornementatif en même temps que comme un signal stylistique, au commencement d'une séquence descriptive ou narrative. Dans le même ordre d'idées, on pourrait citer la plupart des motifs dits « satiriques », qui se rangent sous quelques arguments passe-partout : rupture de la tradition, ambition et simonie des prélats, avarice des grands, luxure et intrigues des moines, règne de l'argent, plainte des pauvres; le type *in lacrimas risus* (*vertit*); ou, sur un ton parfois burlesque, la demande d'aumône ou de salaire; les hâbleries et invectives réciproques de jongleurs; les méfaits du jeu de dés, qu'illustre tout un cycle de poèmes latins, français ou bilingues [1]. Un certain nombre de termes clés et des préférences syntaxiques, dont l'inventaire, il est vrai, reste à faire, semblent liés à l'emploi de ces types. Ainsi, les séries accumulatives formées par la répétition du présentateur *tel... tel* (*qui*) : vers 1460 encore, *les Faintises du monde*, de Guillaume Alexis, en donnent un exemple rythmiquement remarquable ; ou l'en-

1. Serper, 1969, p. 31-44; Freeman-Regalado, 1970, p. 266-268 et 304; Vinaver, 1970, p. 181.

chaînement alphabétique, chaque subdivision de l'énoncé commençant par une lettre différente, dans l'ordre de *A* à *Z*, procédé souvent renforcé par l'usage d'équivoques diverses : autre exemple de Guillaume Alexis, *l'ABC des doubles*.

3. Des types à dominante figurative, faiblement lexicalisés, et sans marque syntaxique particulière. C'est parmi eux que l'on peut ranger la plupart des *topi* peut-être provenus du latin. C'est à eux que j'ai, sans doute à tort, réservé l'appellation de types dans mes publications antérieures à 1970. Ces types fournissent une image nucléaire que l'auteur peut, soit développer descriptivement, soit utiliser de façon allusive :

a) image humaine, soit statique (le baron traître, le vilain rusé, la femme perfide, le *losengier*, le beau couard, la « laide pucelle »), soit dynamique, liée à une action déterminée (le prêtre paillard; le frère mendiant hypocrite et cupide; le saint martyre; le roi au conseil; la dame en voyage; le nain messager): d'une manière générale, tous les « portraits », *descriptiones personarum*, si fréquentes dans le genre romanesque [1] et, sous une forme lexicalement réduite, intégrées au registre courtois (types du « chevalier requérant » et de la « dame requise »);

b) image d'un objet (le château, l'épée), voire d'une situation (la dame au bocage; l'absence du croisé; la séduction de la bergère; le déjeuner sur l'herbe; la querelle entre jeunes gens). Plusieurs de ces types sont bien attestés dès l'époque archaïque; mais ils connurent un développement particulier dans le genre romanesque, à partir du milieu du XIIe siècle. L'image nucléaire tend à y proliférer, en effet, en propositions narratives, plus rarement en descriptions, choisies du reste dans un stock très limité.

4. Il existe des types, en revanche, très faiblement figuratifs et dont le noyau est principalement, ou même exclusivement, lexico-sémantique. Ainsi, ces tours archaïques et qu'au XIIe siècle on rencontre uniquement dans le discours épique (ou dans sa parodie) : génitifs pluriels en *our* à connotation héroïque (*Francour*, *ancïenour*, n'apparaissant que dans certains syntagmes : *gent paienour*); superlatifs comme *altisme*, *saintisme*; constructions démonstratives comme *son guant le destre* (« son gant qui est le droit » pour « son gant droit »). Ainsi encore, la tournure présentative qui, dans les refrains publiés par Van den Boogaard, fait commencer l'énoncé par les adjectifs *beau*, généralement en apostrophe, ou *bon*, qualifiant le sujet ou l'objet, par l'adverbe *bien*, le plus souvent modifiant l'un des verbes *devoir*,

1. Colby, 1965.

pouvoir ou *savoir*; ou par le mot *Dieu* (cent trois refrains), lequel est employé quatre-vingt-treize fois en apostrophe et six fois dans *Dieus doinst* (« que Dieu donne ») : on peut joindre à cette série seize refrains commençant par *en nom Dieu* (« au nom de Dieu »); la quasi-totalité de ces expressions a une valeur exclamative, plus ou moins impérative [1].

Dans ces quatre espèces de types, les variables articulées sur le noyau fixe se constituent soit au niveau sémique, soit au niveau lexical proprement dit ; en d'autres termes, il est prévisible que la variable sera un fragment d'énoncé comportant tel et tel sème ou, plus précisément, tel et tel mot, prélevés dans une liste pré-déterminée. Ainsi, les types, généralement liés, du « chevalier requérant » et de la « dame requise », ont pour noyau un très petit nombre de qualificatifs clichés, et quelques expressions verbales : la réalisation est, dans la chanson de trouvère, généralement réduite à un simple désignatif chargé de connotations (*dame*) ou à un menu fragment de description (*bele, cortoise, debonere, cler vis*, et d'autres pour la dame; *preu, joyant, servir, proier*, pour le chevalier). Dans un contexte narratif, le type s'amplifie de plusieurs manières, dont deux ont une grande probabilité : description du visage (souvent étendue à la stature et aux formes du corps) et description du vêtement. Par-delà ces amplifications privilégiées, le type peut proliférer en développements moins, ou même pas du tout, prévisibles, voire se charger de traits concrets qui créent une illusion d'individualité : ainsi, de la jeune Enide, au début de l'*Erec* de Chrétien de Troyes.

Dans la pratique des études médiévales, il est souvent arrivé que tel ou tel type (surtout de l'une des trois premières catégories) a été considéré plus spécialement sous son aspect figuratif et suivi comme tel à la trace à travers un certain corpus, sous le nom de motif ou de thème. Certains de ces types, lorsqu'ils entrent dans un discours narratif, se confondent pratiquement avec des « fonctions », au sens donné à ce mot par Propp et sa postérité : ainsi, le messager provoquant à l'aventure, le vilain dupé, et d'autres. On pourrait du reste ajouter, à celles qui précèdent, une cinquième catégorie, beaucoup plus difficile, il est vrai, à cerner concrètement dans les textes et qui, elle aussi, est le plus souvent désignée par le mot « thème ». J'entends des types n'ayant d'existence que figurative : ainsi, la mort par trahison du héros, qui probablement perpétue dans l'épopée le souvenir d'un très vieux schème folklorique; l'amour impliquant l'obstacle à l'amour, type dont l'origine importe peu ici, mais qui

1. Boogaard, 1969, nos 215 à 294, 488 à 591, 663 à 678.

détermine en profondeur l'expression du grand chant courtois; ainsi encore le « don contraignant », récemment étudié par J. Frappier [1]. On pourrait parler de types axiologiques. Certains textes non narratifs, postérieurs au milieu du XIIe siècle, en fournissent une illustration claire. Ainsi, les « chansons de croisade », qu'il convient du reste de distinguer en deux groupes. Les unes constituent une sous-classe de la chanson d'amour, et possèdent la texture caractéristique de celle-ci, à cela près que le type de l'obstacle s'y actualise sous la forme du départ ou de l'absence du Croisé. Cette forme a pu impliquer ou permettre une allusion à quelque situation réelle : cette dernière n'apparaît pas comme telle au niveau textuel. Les autres chansons de croisade comportent une texture assez homogène, constituée par un petit nombre de types figuratifs à forte connotation religieuse, sur laquelle sont brodées parfois des allusions explicites (perceptibles pour nous grâce à la présence de noms propres) à quelque événement actuel. Ces types, dont la combinaison constitue la trame de la chanson, relèvent de la sémantique suivante : douleur des chrétiens, la terre dévastée, la terre où souffrit le Christ, vengez le Crucifié, tournoi d'enfer et de paradis, Dieu vous appelle, Dieu connaîtra les siens, et quelques autres du même ordre. Les « allusions » actuelles, très fugitives, sont liées par la syntaxe aux énoncés typiques : ainsi, dans une chanson généralement considérée comme contemporaine de la IIe croisade (1146), début de la strophe II :

> Pris est Rohais, bien le savez
> Dunt chrestien sunt esmaiez.

(« Edesse est prise, vous le savez; les chrétiens en sont bouleversés ») et refrain :

> Ki ore irat od Loovis
> Ja mar d'enfern avrat pouur,
> Char s'alme en iert en pareïs [2].

(« Qui maintenant accompagnera le roi Louis, qu'il n'ait donc pas peur de l'enfer, car son âme en gagnera le paradis... ») Un relevé opéré sur les vingt-neuf chansons de croisade du recueil de Bédier et Aubry y a révélé l'existence de quatorze motifs relatifs à l'amour et vingt relatifs à la guerre. Douze de ces trente-quatre motifs apparaissent de quatorze à vingt fois; quinze, de cinq à treize fois. Aucune chanson ne comporte plus de dix-huit motifs; la moyenne est de

1. Frappier, 1969 *a*. — 2. Gennrich, 1953, p. 1-4.

douze. Le système est donc très serré, quoique sa réalisation lexicale et syntaxique soit relativement variée.

La plupart de ces types pourraient être qualifiés de *types-cadres*. L'amplification dont ils sont en effet l'objet dans le texte consiste moins en une expansion digressive qu'en une spécification : le type, ne possédant pas de marque verbale tout à fait stable, n'existe guère que comme forme de contenu, abstraite et d'un assez haut niveau de généralité. Sa réalisation est donc un passage de l'abstraction au concret, du général au particulier, alors que la réalisation des autres types tient plutôt du développement et de la croissance. La « quête » (recherche d'un objet caché ou d'un personnage disparu) cadre romanesque à tout usage, spécialement au XIIIe siècle, en est un exemple extrême; ou, du XIIe au XIVe, le « pèlerinage » qui déjà sert de support à l'énoncé dans la célèbre chanson de Jaufré Rudel, *Lanquan li jorn* et qui, chez Guillaume de Diguleville ou Philippe de Mézières, sous-tend, contient et détermine de grands ensembles allégoriques. A un degré variable d'abstraction, le type du « songe » fonctionne soit, sous une forme condensée, comme ornement (dès les plus anciennes chansons de geste); soit, sous une forme lâche, comme moule de la totalité d'un énoncé : ainsi, *le Roman de la Rose* et beaucoup d'autres ouvrages avant et après lui. Sous ces deux formes, le songe releva de la tradition latine dès l'Antiquité et connut un regain de faveur à l'époque carolingienne [1]. Le type de la vision, rare en langue vulgaire, s'en distingue à peine. On citerait encore les types du *contemptus mundi*, de la *laudatio temporis acti*, venus de la tradition monastique, celui des Signes du Jugement, celui des Sept péchés, des Sept (ou Neuf ou Quinze) joies de la Vierge, cadres de beaucoup de poèmes d'argument religieux; le regret du temps perdu; la faute qui est une dette...

Certains types-cadres n'embrassent jamais l'ensemble d'un texte et fonctionnent comme schèmes de composition relativement à des fragments plus ou moins brefs d'énoncé : ainsi, dans la chanson de geste, la prière du héros, ou la plainte sur la mort d'un chevalier, l'une ou l'autre constituée d'un nombre réduit de motifs centraux auxquels peuvent se joindre des motifs accessoires, tous marqués par l'usage de termes clés [2].

Plusieurs types, comportant généralement un appareil lexico-syntaxique spécialisé, servent de type-cadre d'introduction, et se rencontrent dans des textes d'argument très divers. Ainsi, « je chante (ou : raconte, parle, écris) parce que j'aime... (ou : parce que l'Amour

1. Newman, 1962. — 2. Labande, 1955; Zumthor, 1963 *c*.

m'ordonne de chanter; ou : pour prouver mon amour à...) », type fréquent dans la chanson de trouvère, mais qui sert aussi bien de présentateur à un roman comme *le Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu, voire un ouvrage de prose didactique comme le *Bestiaire* de Richard de Fournival.

Le texte s'agrège autour de ses éléments typiques, ou se déroule à partir d'eux. Le particulier, lorsqu'il surgit dans le texte, y fonctionne comme un moyen d'amplification du typique, qui est le général [1]. Le texte tend ainsi à se clore sur les types, qui déterminent sa vérité propre. Ensemble de traits hiérarchiquement ordonnés, le type constitue une configuration aisément reconnaissable. En tant que signes, les types remplissent de façon éminente deux fonctions : ce sont eux qui fondent la participation de l'auteur et de ses auditeurs dans un texte qui leur est, grâce à eux, de façon immédiate, donné comme commun; d'autre part, ils engendrent, par leur combinaison la trame du texte ou plutôt sa teneur, en contrepoint de laquelle se déploie toute autre voix.

Très souvent (toujours dans certains genres comme le grand chant courtois), le début du texte en est la partie la plus fortement marquée par l'usage de types bien formalisés : tout se passe comme si l'exorde fonctionnait en noyau générateur d'où procède la suite de l'énoncé, tissu de fils typiques attachés à ce noyau. La simple lecture des incipits publiés jadis par Langfors, ou ceux de la liste de Raynaud-Spanke donne une impression à peine exagérée de ce phénomène.

Le type constitue, dans le système sémiologique de la poésie médiévale, un paradigme. C'est sur lui que se fonde, d'une part l'unité du discours, d'autre part ce que S. Levin appelle sa « mémorabilité [2] ». Qu'ils soient d'ordre plutôt linguistique ou plutôt figuratif, les types peuvent être considérés comme des formes tendant à la plus haute concentration possible de sens; leur pouvoir de suggestion et d'allusion est virtuellement illimité : dans les formules de l'assaut à la lance employées par les chanteurs de geste, se concentre toute la richesse significative impliquée, à l'état sauvage, pour des milliers de chevaliers, dans des centaines de combats réels, et cela même si, comme il est possible, ces formules reflétaient une technique militaire déjà dépassée au XIIe siècle. Le type, en effet, quelles qu'en soient la nature et la dimension, a une valeur allusive plutôt que descriptive : il opère comme un référentiel renvoyant, hors des frontières du texte, à un ensemble distinct (la tradition) virtuellement présent tout entier, par ce moyen, dans le texte : un peu à la manière dont, dans une phrase,

1. Freeman-Regalado, 1970, p. 199. — 2. Levin, 1964, p. 10, 17, 19-28.

un pronom renvoie (en principe, sans ambiguïté) à un élément nominal situé hors de celle-ci. C'est pourquoi, non seulement le type est souvent réduit, dans l'énoncé poétique, à l'un seul de ses constituants, mais certains types sont habituellement condensés en un unique lexème : *losengier* ou *vilain* dans le grand chant courtois.

Les types réalisés apparaissent, soit au niveau de micro-contextes fonctionnant au sein du macro-contexte, soit comme un déterminisme régissant le choix et l'organisation d'un certain nombre de micro-contextes. Il y a peu d'œuvres poétiques médiévales où ces deux genres d'effet ne se combinent.

La réalisation du type implique une transformation, que j'ai désignée, soit comme une amplification, soit comme une spécification. C'est là le trait fondamental du type, le dynamisme qui le définit. Mais, de façon secondaire, en passant de texte à texte, le type peut subir deux autres espèces de transformations : l'une l'affecte provisoirement; l'autre, de façon durable. La première, liée parfois à la figure d'ironie, consiste à ajouter un indice négatif à l'exposé typique, quitte à récupérer le contenu à l'aide d'une double négation. Ainsi, le type printanier, dans le grand chant courtois, comporte les éléments printemps-chant(joie)-amour; le premier a pour constituants des termes désignant saison, oiseau, verdure, fleur, chacun de ceux-ci pouvant avoir plusieurs réalisations. Or ce type apparaît, exceptionnellement, sous une forme, soit entièrement négative (hiver, pas d'oiseaux, pas de fleurs; pas de chant, pas de joie), soit semi-négative et antithétique (hiver, pas d'oiseaux, pourtant chant, joie, amour). Dans ce dernier cas, la seconde partie de l'énoncé est fortement mise en valeur.

Des transformations durables du type, des altérations, apparaissent surtout à l'examen diachronique; néanmoins, une coupe synchronique, opérée à une certaine époque (ainsi, le milieu du XIIIe siècle, moment critique, ou la fin du XIVe), à travers plusieurs textes utilisant la même topique, révélerait des oppositions significatives. Il arrive souvent en effet que l'on observe, au sein d'un même genre ou sous-genre, des glissements analogues à ceux que décrit Panofsky dans les arts représentatifs : le type se maintient comme thème; mais les formes traditionnelles de sa réalisation sont réinterprétées, sans d'abord subir de modifications, en fonction de besoins culturels nouveaux. Il faut un temps parfois très long pour que la couverture lexicale soit touchée et éclate; cependant, la réinterprétation de l'élément figuratif peut entraîner des changements dans le fonctionnement du type, qui

entre dès lors dans des séries associatives différentes. La volonté de réinterprétation est particulièrement nette lorsqu'elle recourt à l'allégorie. Le type de la partie d'échecs, bien représenté dans l'épopée et le roman [1], fournit, au XIVe siècle, le cadre de plusieurs œuvres allégoriques, dans lesquelles les éléments descriptifs du type n'ont plus qu'une fonction de comparant à tout faire.

Que le type soit actualisé sous une forme en expansion (parfois descriptivement amplifiée) ou sous une forme condensée (allusive), il est par définition récurrent, mais il fonctionne dans un contexte non récurrent ou même (catégorie 5) se réalise au moyen de celui-ci. Il est donc, dans une certaine mesure, assimilable au « cliché », au sens où l'entend Riffaterre [2]. Il comporte ainsi, outre une fonction expressive, une fonction mimétique, relative à quelque donnée sociale, indifférente en elle-même au niveau du texte, mais dont il perpétue l'image, de plus en plus abstraite et schématisée. Pourtant une différence considérable oppose le type médiéval au cliché moderne. Le type est un facteur positif du système poétique médiéval, lequel est inconcevable sans lui : il en est un constituant immédiat. Le cliché littéraire moderne est plus ou moins une scorie, la trace d'un système antérieur, aboli.

Dans la syntaxe de l'œuvre, les signes que sont les types restent discontinus. Parfois liés entre eux par de subtiles relations, ils se succèdent et leurs éléments lexicaux jouent le rôle de connotateurs. Un même type peut être actualisé dans des contextes d'argument différent sans rien perdre de sa valeur propre. Ainsi, le type de l'amour-obstacle, élément traditionnel de la chanson courtoise, se rencontre aussi bien dans la poésie de dénotation religieuse. Il y introduit comme une sollicitation métonymique, résultant de sa distribution habituelle. Le type, en effet, renvoie simultanément à sa référence traditionnelle (systématique) et au sens contextuel (syntagmatique). Les hommes du moyen âge, surtout à partir du XIIIe siècle, aimèrent à jouer des contrastes que permet la projection de l'une sur l'autre. Cet état de choses comporte une conséquence qui touche à la nature de la poésie médiévale et que l'on peut rendre sensible artificiellement grâce à des transformations très simples : la réduction en prose d'un texte versifié, ou l'altération, dans un texte en prose, de l'ordre de séquence des éléments, n'a pas l'effet radicalement destructeur qu'aurait une telle opération pratiquée sur une œuvre moderne. Elle laisse subsister, dans le texte médiéval ainsi bouleversé, des éléments poétiques qui continuent à être perçus comme tels : preuve en soient ces récits du XIIIe

1. Jonin, 1970. — 2. Riffaterre, 1964.

ou du XIVe siècle, comme *la Châtelaine de Vergi*, qui intègrent à leur narration les *disjecta membra* de la chanson de trouvère, afin d'y engendrer un deuxième plan de signification poétique [1]. Le lien de la chanson s'est dénoué, mais sa matière signifiante n'en est pas altérée au point de devenir méconnaissable : elle n'est pas rendue à quelque état informe dont l'aurait tirée, en l'assumant, un poète antérieur. Par une figure qui tiendrait plutôt de la métonymie que de la métaphore, on pourrait dire que l'ensemble des types constitue virtuellement un langage, existant de manière objective au sein de la langue naturelle : en elle, sans se confondre avec elle. Chaque poème se déroule sur le plan de ce langage, commun à tous les poèmes.

Le facteur rythmique

Dans la mutation poétique qui généra la tradition médiévale, les règles rythmiques jouèrent un rôle capital : elles servirent de moule et de catalyseur. Le vers fut le lieu de la mutation. L'examen des plus anciens poèmes de langue française et occitane révèle une combinaison, en texture indissociable, des faits de rythme, de rime, de syntaxe et de vocabulaire, se cumulant pour engendrer une situation où l'improbabilité des choix linguistiques est au maximum réduite [2]. On n'a pas ici le découpage d'un discours selon un patron rythmique ou métrique, mais constitution d'une forme nouvelle, à la fois discours et rythme. Le vers selon lequel, quelles que soient ses « règles » particulières, est chanté ou lu le poème médiéval, introduit dans la chaîne du discours des suspensions, des intervalles comparables aux blancs du poème typographique et, plus encore, à ces trous intervenant dans une communication et l'empêchant d'être parfaitement décryptable et traductible.

Sans exception, toutes les formes poétiques, même narratives ou didactiques, en langue vulgaire, jusqu'au début du XIIIe siècle, sont en vers. Celui-ci constitue l'une des modalités de leur structuration. Il est un facteur de codage poétique. Il est, dans la poésie, comme la mémoire de la poésie, dans la triple acception où l'on peut prendre le terme de mémoire : maintien d'un contact avec soi-même, préservation d'un acquis et définition d'une identité. En ce sens, il est le lien le plus explicite et le plus manifeste de la tradition. Jusqu'au XIIIe siècle, pour tous les participants de la poésie en langue vulgaire, auteurs, chanteurs, auditeurs, et par la suite pour la majorité encore d'entre

1. Zumthor, 1968 *a*. — 2. Zumthor, 1965.

eux, le vers tint à lui seul lieu de ces multiples indices, qui, à l'époque moderne, conditionnent sémiologiquement le texte et en orientent le déchiffrage. Certes, la forme différentielle du vers, le nombre de ses syllabes ou accents, est dépourvue de signification en elle-même. Mais, cumulée avec les autres facteurs textuels, elle fournit une certaine information, fait apparaître une prédisposition générale, soit en vertu de ce que C. Segre nomme sa « vague fonction iconique [1] », soit en vertu d'une sorte de statut institutionnel : ainsi, les vers de longueur supérieure à huit syllabes sont presque toujours narratifs... Je reviendrai sur cet aspect catégoriel de la versification, du reste assez imprécis mais d'où ressort néanmoins comme une probabilité, une réduction de l'aléatoire.

Jusque dans le premier tiers du XIIe siècle, toutes les formes poétiques lient les vers en unités rythmiques qui les embrassent et au sein desquelles ils remplissent leur fonction : clausules de l'archaïque *Eulalie*, strophes, laisses ou couplets, marqués par l'assonance ou la rime, dont l'usage est général dès les plus anciens textes romans. C'est au niveau de ces unités qu'intervient la mélodie, par laquelle ce que nous nommons versification est, dans son essence, stylisation de la voix. On peut raisonnablement supposer que c'est au sein de la mélodie et grâce à elle que l'auditeur percevait l'indice transmis par le vers. A ce titre, le texte est un organisme doué d'une sorte de conscience propre. Les signes linguistiques, déjà valorisés au niveau du vers, trouvent, dans l'unité mélodique de la laisse ou de la strophe, une confirmation définitive. Cet effet musical constitue le trait pertinent de la versification archaïque, en dépit de la diversité des formules qui paraissent avoir été successivement ou simultanément essayées.

Au-delà de la strophe, se constituent des unités globales de versification, relativement stables, comme la chanson, le rondeau, le virelai, et d'autres : unités qui, aux XIIIe puis XIVe siècles, tendent à se fermer sur elles-mêmes au point d'engendrer au XVe les formes dites fixes. Cette unité globale comporte comme telle une certaine indication sémantique.

Cependant, très tôt, une transformation considérable du système primitif s'était produite, dont les premiers témoignages, originaires de l'ouest de la France, datent de peu après 1120 : l'invention d'un hexasyllabe à rimes plates sans coupure strophique, bientôt remplacé par l'octosyllabe [2]. D'abord liés sémantiquement deux à deux, ces vers destinés non plus au chant mais à la lecture, ne tardent pas à s'émanciper d'une servitude dont la justification n'est plus perçue.

1. Segre, 1969 *a*, p. 74-75. — 2. Jodogne, 1964 *a*, p. 60-61.

Le succès de cette formule dut être considérable. Une douzaine de textes, d'argument divers, y ont recours avant 1160. Elle apparaît indissolublement liée à l'émergence et à la transmission de sub-traditions peut-être dues à la « Renaissance du XII^e siècle ».

L'invention de l'octosyllabe à rimes plates ne modifie pas encore radicalement la situation initiale : c'est dans le moule du vers que se maintiennent les formes traditionnelles. Pourtant, le lien mélodique s'est effacé ; progressivement, les rythmes phonique et syntaxique se dissocient. Restent les marques du comput syllabique et de la rime. Vers 1200, dans l'entourage de seigneurs comme Baudoin de Flandre ou Philippe de Namur, de grandes dames comme Yolande de Saint-Pol et Laurette d'Alsace, on commence à sentir ces marques comme une contrainte. On leur reproche de retenir une vérité captive. En l'espace de quelques années se multiplient les déclarations sur le thème : « Tout est mensonge dans ce que chantent ces jongleurs; rien de ce que l'on dit en vers ne peut être vrai [1]. » Baudoin VIII aime tellement Charlemagne qu'excédé par les chanteurs de geste, il exige qu'on lui traduise en prose la chronique du pseudo-Turpin... laquelle résume du reste des chansons de geste. La « vérité » est donc un critère formel, non de contenu. Qu'est-ce à dire, sinon que l'on perçoit l'autonomie d'une poésie dont la tradition propre, plutôt qu'une réalité extérieure, est le moule et le garant? C'est là une nouveauté. Jusqu'alors, les rares textes en prose que l'on jeta sur le parchemin avaient une fonction communicative pratique, extra-littéraire. Nous l'avons vu à propos des traductions : en dehors de celles-ci on ne rencontre, avant 1190-1200, que quelques documents juridiques dont l'analyse formelle mériterait, certes, d'être faite, mais ne ressortirait aucunement à la Poétique. Désormais, la prose se trouve revêtue, de façon explicite, d'une autre fonction : elle accentue, par opposition au vers, l'aspect de témoignage de la parole; elle élimine, entre auteur et auditeur, un effet de réfraction dépersonnalisant, un voile de ficticité. Les premiers ouvrages écrits ou dictés en prose sont des chroniques, et les *Mémoires* de Villehardouin et de Robert de Clari : le fait est significatif [2]. Nous verrons que le « roman » se saisit aussitôt de cette chance et la récupéra. La forme propre et apparemment naturelle de la langue vulgaire semble suffire à assurer la dignité et l'éminence du message. Mais, en réalité, cette prose nouvelle-née n'a guère fait que briser un certain moule rythmique; elle continue à véhiculer, dans son mouvement plus ample, une grande partie des éléments typiques dont le vers maintenait l'étroite cohérence. Elle reconstituera, de façon anarchique,

1. Woledge-Clive, 1964, p. 25-31; Jauss, 1964, p. 141-142. — 2. Rychner, 1964.

et comme clandestinement, ses propres rythmes : fragments à peine distincts de vers blancs, procédés empruntés au *cursus* latin (clausules), voire d'autres modèles qu'elle tirera des ressources de la syntaxe. Reste, du moins en apparence, une grande liberté. Mais sur ce point nous sommes mal informés : les études sérieuses sur la nature de la prose littéraire des XIII^e et XIV^e siècles nous font presque entièrement défaut. Les remarquables travaux de J. Rychner suggéreraient du moins que se constitua un art à la fois très complexe et très conscient, mais non fondamentalement différent de l'art des vers. Une étude récente d'E. Vance sur *Aucassin et Nicolette*, texte où alternent prose et vers, montre clairement que l'auteur joue, en même temps que de ce double clavier rythmique, de deux formes de discours dont l'opposition est signifiante comme telle : dispersion et distribution différentes de vocabulaire dans les parties en vers et les parties en prose; prédominance verbale ici, substantive là [1].

A juger sur l'ensemble des faits, cette prose littéraire apparaît davantage comme le terme, provisoire, d'une dissolution du vers que comme l'émanation directe de l'usage linguistique pratique [2]. L'un des liens de la poésie traditionnelle s'était néanmoins dénoué. Les opérations de dérimage que parfois l'on pratiqua, dissolvant en prose un texte préexistant en vers, prouvent que l'on avait conscience de ce fait : le plus ancien exemple, isolé, remonte au milieu du XII^e siècle [3]; au XV^e siècle, le dérimage sera devenu un procédé courant. L'inverse se rencontre : Richard de Fournival, vers 1250, recompose en vers un *Bestiaire d'amour* d'abord publié en prose.

L'usage du vers, en effet, dans tous les genres, ne recula pas pour autant. Pendant les XIII^e et XIV^e siècles, la prose reste relativement marginale. Au XIV^e-XV^e, le mélange de prose et de vers est fréquent : dès *le Voir dit* de Machaut, et jusque dans *le Doctrinal des princesses et nobles dames* de Jean Marot. La première diffusion de la prose a coïncidé avec une diversification et un affinement des modèles versifiés : multiplication des combinaisons rythmiques et strophiques, complication des rimes, jeux de sons et de sens souvent adaptés de la pratique latine scolaire. Dans les genres non chantés, le perfectionnement des effets sonores semble une sorte de compensation de la perte de la mélodie : la rime devient riche, assez fréquemment polysyllabique; *annominatio* et *figura etymologica*, homonymies et polymorphie grammaticale, équivoques [4], la compliquent chez certains auteurs au

1. Rychner, 1970 *a*, et *b*; Vance, 1970 *b*, p. 38-51; cf. Monsonégo, 1966.
2. Cf. Rey, 1962, p. 313.
3. Woledge-Clive, 1964, p. 79.
4. Lakits, 1966, p. 97.

point que ces procédés tendent à se substituer à toutes les autres marques : il arrive, rarement du reste, que la trame typique du discours se défasse, cesse d'être perceptible; le codage semble se réduire aux seules règles du vers dans lesquelles se résorbe le facteur traditionnel et qui suffisent sans doute à manifester le fait poétique. Ce phénomène, nouveau alors en français, s'était rencontré en occitan chez les plus anciens troubadours comme Marcabru [1].

Les formes chantées deviennent, à la même époque, le terrain privilégié d'expérimentations précieuses, d'un maniérisme apparent de la forme, qui trahit plutôt le resserrement du dessein poétique sur une volonté de plus en plus abstraite, une formalisation de plus en plus exigeante [2]. On sait les raffinements de l'art des grands rhétoriqueurs : rimes batelée, bourdonnée, brisée, couronnée, enchaînée, fraternisée, magistrale, rétrograde, serpentine... On restaure et adapte la recette des *carmina figurata* du temps de Charles le Chauve : Meschinot réussit à composer un poème lisible de trente-deux manières différentes [3]. Cette évolution, qui se ramène à une découverte des propriétés profondes, du vers, aura plusieurs conséquences : elle permettra la constitution, au sein même de la tradition et par redistribution de ses éléments, de formes poétiques nouvelles; puis, à la longue, elle dissociera les idées mêmes de musique et de poésie : dans les dernières années du XIVe siècle, Eustache Deschamps distinguera la « musique naturelle » du langage de la « musique artificielle » des sons mélodiques [4]. Cependant, au XVe siècle, l'art de la versification sera dénommé « rhétorique seconde » par opposition à l'autre, la « première » : expression qui semble révéler la prise de conscience, encore très confuse, d'une spécificité de la poésie au sein de l'art littéraire.

« Un chant nouveau »

Le concept de tradition nous ramène à l'opposition qui se marque, jusqu'au XIIIe siècle au moins, entre la poésie de langue vulgaire et le latin. En latin, la tradition poétique conserve, pour l'essentiel, le caractère d'un « humanisme », culte de quelque héritage dont on se nourrit et d'où l'on a conscience, à tort ou à raison, de tirer ses racines. A l'humaniste s'oppose le pionnier : pionniers, ceux qui, durant les premiers siècles des monarchies féodales créèrent, pratiquement de rien, les traditions d'une poésie romane. Mais celles-ci, lors même

1. Exemple : Hamlin, etc., 1967, p. 67-69. — 2. Le Gentil, 1964, p. 395-397. — 3. Guiraud, 1969, p. 249-250. — 4. Dragonetti, 1961 *b*, p. 60-62.

qu'après quelque temps elles se sont confirmées, intègrent, aux formes qui les définissent, comme un souvenir de ce qui les provoqua, cette considérable mutation culturelle : une conscience de leur modernité. Les témoignages à ce propos sont nombreux, particulièrement au XIIe siècle. Une ancienne opposition, remontant aux habitudes de pensée du haut moyen âge, change alors de sens : celle des Anciens et des Modernes. Il s'était agi jusque-là d'une ligne de clivage, intérieure à la tradition latine lettrée, y distinguant entre des goûts, des attitudes différentes envers les *auctores*, et définissant en gros deux styles. Chez Marie de France ou Chrétien de Troyes apparaissent des slogans « modernistes », empruntés au latin (Mary, I, 102-103) mais dont le sens contextuel, du seul fait qu'ils se réfèrent à la langue vulgaire, implique une exaltation de celle-ci.

La tradition latine, en effet, est pour un esprit médiéval indiscutable; elle échappe tellement à son horizon chronologique qu'elle se range parmi les faits de nature; elle relève de l'ordre des choses. En revanche, les traditions de langue vulgaire, même consacrées par un long usage, sont de l'ordre de l'habitude, embrayée sur une pratique, qu'elle permet tout en se modelant (plus ou moins, selon son degré de plasticité) sur ses exigences. C'est pourquoi des termes tels que *lingua rustica*, *lingua romana*, fréquents dans les documents latins dès le VIe siècle [1], dénotent des oppositions stylistiques plutôt que linguistiques : oppositions que la Renaissance carolingienne eut pour effet de fonctionnaliser. L'idée dut se propager, que l'on disposait d'un double matériel expressif, selon que l'on adoptait l'usage archaïque (« latin ») ou courant et familier (« roman »), chacun de ceux-ci possédant ses propres valeurs. Un besoin dut se faire jour, d'un ordre nouveau, mental et esthétique; un besoin de communiquer avec un public d'auditeurs non lettrés, sensibles aux rythmes, aux images, mais non initiés aux techniques de la composition. Dès avant 1100, le fait même de composer et de chanter autrement qu'en latin dut être senti comme nouveau; un type se constitue, qui pendant des siècles fonctionnera spécialement comme motif introductif, et dont le plus ancien exemple explicite se rencontre dans un Noël limousin de la fin du XIe siècle (dans l'éd. Thomas du *Sponsus*, p. 196) :

Mei amic e mei fiel
Aprendet u so noel

(« mes amis et mes fidèles, apprenez un chant nouveau »). L'idée qu'il contient pourrait connoter le motif initial de chansons de saints

1. Avalle, 1965 *b* et 1966.

plus anciennes, comme le *Boeci* limousin et l'*Alexis* normand. Globalement, l'émergence des formes poétiques romanes fut, sans doute aucun, considérée, en milieu lettré, comme un fruit des tendances « modernes »; en milieu « illettré », comme une conquête, une percée, l'avènement de quelque chose d'*inouï*. Tout se passe comme si cette conscience initiale, plus ou moins obscure, s'était attachée aux traditions mêmes qui s'instauraient ainsi. Les *Leys d'amors* du XVI^e^ siècle définiront encore la chanson courtoise comme « un chant nouveau, en langage noble, fermement composé » (*u chant noel e romanfi, be compassat* [1]). On constate ici une tendance profonde de mentalité. Le premier acte du poète semble de choisir un modèle à reproduire; la dernière chose qu'on se permettrait serait de se glorifier d'une innovation : le type du « chant nouveau » fonctionne à l'intérieur de la norme. Il renvoie à l'élément de jeu que comporte l'exercice d'un art traditionnel, sûr d'assimiler toutes les variations qu'il suscite [2].

Ces variations se réduisent souvent à des différences, régionales ou d'école, dans l'usage et l'interprétation du donné traditionnel. Comme telles, elles peuvent être vite résorbées ou, au contraire, par diffusion et cumul, finir, après longtemps, par infléchir la tradition commune [3]. Les deux processus sont bien attestés, dans toutes les parties du corpus. Le premier n'est pas sans analogie avec ce que nous appellerions une mode, à cela près qu'il reste à peu près improductif sur le plan synchronique, et constitue comme une brève vibration du modèle traditionnel. Ainsi, le *trobar clus*, style hermétique reposant sur un jeu complexe de figures de sens, apparaît chez le troubadour Guiraut de Bornelh pour disparaître, non sans avoir provoqué d'âpres polémiques, trente ou quarante ans plus tard, sans laisser de traces. Le *trobar ric*, centré sur les figures de mots et de sons, qui s'y oppose chez certains, est une mode plus brève encore. L'un et l'autre auront constitué, pendant quelque temps, une simple alternative au sein d'une tradition qui retrouvera, chez les trouvères de langue française, son homogénéité. *Trobar clus* comme *trobar ric* auront été raffinement pur, sur une donnée préexistante à laquelle ils n'ajoutent rien, nouveauté intérieure au système et ne faisant que resserrer celui-ci sur son intention fondamentale [4]. Il s'agit là d'un mouvement collectif de variation, impliquant une possibilité de choix pour les auteurs sans entraîner de transformation du modèle.

1. Hamlin, etc., 1967, p. 95. — 2. Fernandez-Pereiro, 1968, p. 56-83. — 3. *Ibid.*, p. 41-45. — 4. Aston, 1959, p. 146; Fernandez-Pereiro, 1968, p. 66-68; cf. Roncaglia, 1969.

On revient à la question de la diversité des rythmes historiques. La tradition médiévale relève des rythmes les plus lents; la singularité, d'un rythme beaucoup plus bref. Ces rythmes se recoupent, mais tantôt le plus court se brise, tantôt il coïncide, à la fin de sa période, avec l'autre et, s'élargissant, ne s'en distingue plus, mais l'altère en quelque manière. Au reste, chaque sub-tradition semble posséder son propre rythme, de sorte que certaines d'entre elles (ainsi, peut-être, le théâtre) sont beaucoup plus sensibles que d'autres aux effets innovateurs.

Toute tradition littéraire, à un moment quelconque de l'histoire, comporte, il est vrai, une opposition dialectique avec la singularité. Les formalistes russes en définirent jadis les mouvements en termes d'origine, canonisation et décadence [1] : termes trop tranchés pour s'appliquer efficacement à la tradition médiévale, dont les modifications ont un caractère infinitésimal et continu [2]. L'innovation singulière se fondit toujours dans la tradition existante, de même que les institutions politiques et sociales, tout en évoluant très lentement, ne cessent de récupérer dans la continuité des coutumes toute nouveauté. La singularité bourgeonna sur la tradition, fut parfois le point de départ de branches nouvelles et robustes. Mais jamais, avant le XIV^e^ siècle ou même le XV^e^, ne se produisit de rupture. Certaines parties du système s'enrichirent, quelques autres sortirent de l'usage le plus fréquent; leur fonctionnement restait identique. La singularité produit un effet, très limité, de *feed-back*, à la manière dont toute actualisation peut agir sur les virtualités [3]. Les grandes innovations poétiques que furent ou que comportèrent, au XII^e^ siècle, le roman, au XIII^e^ le théâtre, coexistèrent longtemps avec des formes déjà constituées en tradition un, deux, sinon trois siècles plus tôt. Ces chevauchements nuisent à peine à l'unité de l'ensemble.

On peut distinguer plusieurs espèces de singularité. Plus ou moins fortuite, elle tient aux circonstances où fut constitué le texte. Voulue, elle comporte des motivations discernables. Souvent, elle annonce (et rend possible) sa présence dans le texte à l'aide du type « un chant nouveau » : celui-ci certes, n'a pas toujours de contenu proprement

1. Segre, 1969 *a*, p. 70; Faye, 1969, p. 57; Jauss, 1969, p. 24.
2. Jauss, 1970 *a*, p. 86.
3. Heger, 1969, p. 50 et 54-55.

poétique; on a supposé qu'il comporte parfois simplement une connotation relative à l'esprit de compétition qui régna entre jongleurs, poètes à gages, amuseurs de tout poil vivant de la bienveillance publique. Il n'en implique pas moins que l'apologie de la nouveauté fait partie du système, indépendamment de toute réalité. C. Segre, pour sa part, oppose les innovations portant sur les « signes » à celles qui concernent les « connotations [1] ». Les secondes ont un caractère allusif et ne deviennent bien perceptibles que lorsqu'on peut les regrouper en séries, synchroniquement ou diachroniquement. La plupart des effets de singularité que présente la poésie médiévale sont de cette espèce. C'est pourquoi des notions classiques comme celle d'épigone, et celle de créateur original avec laquelle elle contraste, ont peu de sens dans la poésie médiévale. Des modifications touchant aux « signes » qui constituent le langage poétique ne sont pas seulement les plus rares; elles apparaissent au terme de quelques lents glissements culturels, produisant, non sans hésitations ni retours, soit un changement de signifiés dans un ensemble signifiant qui perdure (ainsi du grand chant courtois chez plusieurs poètes du XIVe siècle), soit l'inverse, comme il arriva chez les premiers romanciers [2].

C'est principalement de cette manière qu'une évolution se produisit et que, très progressivement dans cet âge sans révolutions littéraires, la tradition finit par se dissocier. Mais ce fut là le résultat à long terme d'innombrables microdéplacements d'éléments au sein d'une stabilité générale et longtemps massive : déplacements qui, au moment qu'ils se produisirent, ne furent que le symptôme provisoire de la convergence de causes inapparentes, qui resteraient productives au-delà de lui.

La tradition médiévale est assez puissante pour intégrer sa propre contestation [3]. La densité de ses réseaux associatifs permet en effet d'innombrables jeux de parodie qui constituent l'une de ses constantes : ce que l'on a nommé le Carnaval. Ces jeux se fondent formellement sur la figure d'ironie, en vertu de laquelle la fonction d'un texte se trouve remplie par un autre [4], de sorte qu'un contenu et une expression en principe indissociables sont détachés, de façon contradictoire, l'un de l'autre. L'ironie se réalise, tantôt sur un type, dont

1. Segre, 1969 *a*, p. 78.
2. Jodogne, 1968, p. 12.
3. Lehmann, 1963.
4. Lotman-Pjatigorsky, 1969, p. 216; Lotman, 1970, p. 76; Strawson, 1970, p. 25.

soit l'élément formel soit l'élément figuratif est remplacé par n'importe quel autre; tantôt sur deux types dont on échange, en tout ou en partie, soit la figure soit la forme. Quand le type figure un personnage, l'échange va toujours du noble à l'ignoble : à la « dame requise » est substituée une prostituée; au chevalier, un vilain. Si le trait figuratif typique est descriptif, sa couverture lexicale est remplacée par un vocabulaire grotesque : on louera la « fesse » pour la « face »; l'éloge typique des vertus d'amour (élément formel) qui caractérisent le *fin amant* (élément figuratif) devient un éloge de ses capacités sexuelles. Un croisement entre les séries *chevalier* = « mesure » et *vilain* = « paillardise » donne un vilain sage, ou un chevalier paillard. L'ambiguïté est ainsi introduite dans la performance; mais le système est assez vigoureux pour qu'en général aucun doute n'intervienne dans le décodage. Le seul effet du contraste sera le rire. Ces effets sont souvent complexes et parfois subtils. Du moins concernent-ils toujours à la fois la forme de l'expression et la forme du contenu. La subversion du contenu seul est extrêmement rare; et celle de l'expression seule, inexistante.

Il est peu de sub-traditions qui n'aient produit de tels effets. La chanson de geste même possède sa parodie en *Audigier* qui en transpose systématiquement, dans un contenu scatologique, les procédés formels les mieux reconnaissables. Le grand chant courtois engendra, vers la fin du XIIIe siècle, le genre parodique de la « sotte chanson » dont un illustre exemple tardif n'est autre que la ballade de la Grosse Margot, insérée dans le *Testament* de Villon. Les lais courtois, des prières, des poèmes liturgiques furent parodiés de toute manière.

Les procédés ironiques se superposent parfois à celui de la « contrafacture » qui consiste à adapter un texte nouveau à la forme mélodique et rythmique d'un autre texte [1]. C'est ainsi que, parmi les quelque cinquante contrafactures de la célèbre séquence latine *Laetabundus*, figure une chanson à boire française. La chanson 5 d'Hue de la Ferté « contrefait » le nº 2 du Châtelain de Couci. *Texte du Châtelain*, strophe 1, v. 1-5 (éd. Lerond, p. 63) :

> Je chantaisse volentiers liement
> Se je trovaisse en mon cuer l'ochoison,
> Maiz je ne puis dire, se je ne ment,
> Qu'aie d'amours nule rienz se mal non;
> Pour ce n'en puis fere lie chançon...

(« Je chanterais volontiers avec gaieté si j'en trouvais motif dans mon cœur. Mais je ne puis dire, en vérité, que l'amour me vaille autre chose

1. Gennrich, 1965.

que du mal; aussi n'en puis-je faire une chanson gaie... »). *Texte d'Hue* (Gennrich, 1953, p. 15) :

> Je chantaisse volentiers liement
> Se je trouvaisse en mon cuer l'ochoison;
> Et deisse et l'estre et l'errement
> Se je osaisse metre m'entencïon,
> De la grant cour de France au douz renom...

(« Je chanterais volontiers avec gaieté si j'en trouvais motif dans mon cœur et je dirais la situation et les mœurs (si j'osais y appliquer ma pensée) de la grande Cour de France au doux renom... »)

Le premier vers est intégralement conservé, ainsi que, d'un bout à l'autre, le type de la dame requise; mais de strophe à strophe, une série de déplacements, soit formels, soit figuratifs, soit l'un et l'autre, substituent : aux affirmations positives concernant le service, des négations; aux serviteurs d'amour, des barons félons; à l'éloge de la dame, la description des méfaits qu'elle couvre; à l'exposition de vœux érotiques, des souhaits pour qu'elle soit débarrassée des traîtres qui l'entourent; à l'affirmation de la fidélité et de la tristesse, l'éloge de ceux qui néanmoins laissent subsister l'espoir; à la demande de merci, l'insulte envers qui dessert une dame aussi désirable. Une parfaite cohérence attache la contrafacture à l'original dans les trois premières strophes, les deux dernières développant plus librement la troisième [1]. Mieux il est marqué, plus l'effet est suggestif : le discours ment, signifiant autre chose, ou plus de chose, qu'il ne dit. A la limite, l'affirmation entière se donne comme déceptive, mais l'auditeur éprouve le plaisir de savoir pourquoi et comment.

Ces jeux d'ironie sont anciens. Sans doute seule la rareté des textes nous interdit-elle d'en relever avant 1100. Mais ils sont déjà nombreux chez les premiers troubadours, en particulier Marcabru; depuis lors, ils ne cessèrent plus et constituèrent comme un élément de contrepoint accompagnant sans interruption, en sourdine, les diverses formes poétiques durant les deux, trois ou quatre siècles qu'elles restèrent productives. Cette constante possibilité d'ironie introduit, dans une tradition contraignante, comme une marque de liberté, une chance de spontanéité, un refus d'être dupe.

1. Gennrich, 1953, p. 16-17, Lerond, 1964, p. 63-65.

3. Le message poétique

Le texte poétique, défini à la fois par sa littéralité et par son appartenance à un système, constitue un message-objet, interposé entre l'auteur et l'auditeur : porteur par là même, comme on l'a dit, d'une « communication différée [1] ». « Parole », il relève d'une « langue » (si l'on peut employer ainsi figurément ces termes [2]) : de l'une à l'autre, les variations possibles ne sont pas innombrables. Le système sémiologique de la poésie médiévale est un système fort restreint : c'est là celui de ses caractères peut-être qui fait le plus difficulté pour le lecteur moderne. La production de l'œuvre tient de la fabrication d'un objet d'usage. Son aspect technique prédomine. Au sein d'une tradition qui (du moins dans l'opinion la plus répandue et dans la pratique courante) implique une conception presque monolithique du temps, l'action ni la parole ne sont spontanément prospectives; elles tendent plutôt à l'exploitation habile d'un acquis incontesté, à la scansion toujours recommencée d'un fragment de durée immuable. D'où l'archaïsme de la plupart des formes de discours traditionnelles : archaïsmes qui comportent un ésotérisme virtuel, une sacralité latente, chargée d'une véracité propre, plus puissante (pendant la durée de l'audition) que le témoignage de l'expérience vécue. D'où cette volonté, inégalement répartie du reste, de rechercher le double sens, l'oblique, tout ce qui exige interprétation [3]. D'où enfin l'absence presque complète, dans toutes les variétés de textes jusqu'au XV^e^ siècle, de notations sensorielles. Quelques impressions auditives, généralement très vagues; esquisses visuelles, pauvres et relatives aux silhouettes plutôt qu'aux teintes. L'exercice de la vue, de l'ouïe n'est qu'abstraitement concerné par l'emploi des verbes *voir*, *ouïr* et de leurs synonymes, le plus souvent simples introducteurs d'énoncé. L'odorat, le toucher, aux sensations plus subtiles, auxquelles la langue offre une résistance naturelle, ne

1. Greimas, 1970, p. 286. — 2. Cf. Barthes, 1964, p. 102. — 3. Lotman-Pjatigorsky, 1969, p. 211.

sont que très exceptionnellement évoqués. Les vers 10819-10838 de *Partenopeus de Blois* ont l'éclat d'un phénomène presque isolé :

Et n'ert pas jonchée de jonc
Mais d'inde fleur de violette,
Et de levengue menuette
Estoit poldrée espessement
De cief en cief tout juelment.
De la bone odeur qu'en issoit
Tos li lius resplenis estoit;
Comme on plus marçoit la flor,
Tant en issoit plus bone odeur.

(« Elle n'était pas jonchée de jonc, mais de mauve fleur de violette, et, de bout en bout, d'une épaisse couche d'ache menue. Le lieu était tout embaumé du parfum qui en sortait, et plus l'on foulait aux pieds ces fleurs, meilleur en sortait le parfum. »)

Cette poésie est dessin plus que peinture; elle accuse le tracé, le contour, lequel généralise et subsiste; elle dédaigne la couleur, qui particularise et varie. En dépit des différences que nous constaterons entre les divers codes poétiques, leur caractère général, par opposition avec la littérature moderne, est leur relative pauvreté substantivale et leur indigence adjectivale. C'est là un monde à dominante verbale : un monde de mouvements et de nombres... ce qui nous renvoie curieusement, à la notion boécienne de *musica* [1].

Poésie et signification

Le texte médiéval est essentiellement « style », dans le sens ancien de ce mot. Le seul critère positif qui le constitue à nos yeux est sa structure formelle : on l'a souvent noté à propos du grand chant courtois [2]. Mais on peut considérer, plus généralement, que pour le poète médiéval c'est le caractère conventionnel de la forme qui en fonde l'expressivité [3]. La chanson de geste même se constitue poétiquement au sein de l'unité de la « laisse », cellule formelle à laquelle s'appliquent des procédés expressifs spécifiques, peu nombreux et qui prolifèrent en ensembles en vertu de règles assez précises d'enchaînement. Si, à l'époque archaïque et dans certaines parties du corpus, ce « formalisme » semble moins accusé [4], sans doute cela tient-il à une

1. Koch, 1959, p. 33-49.
2. Dragonetti, 1960, p. 15-30; Guiette, 1960, p. 9-32; Poirion, 1965, p. 59-100.
3. Freeman-Regalado, 1970, p. 195. — 4. Roncaglia, 1969, p. 7.

relative immaturité des techniques du chant. Le discours poétique est davantage déterminé par son agencement verbal et rythmique que par sa substance conceptuelle et affective. Du moins, c'est dans cette perspective qu'il nous est perceptible : certes, ces formes vides que présente le texte furent animées un jour par une vie réelle, l'inflexion d'une voix d'homme, le regard que le chanteur de *Girard de Roussillon*, avait, du sommet du mont Lassois, jeté sur la vallée de la Seine en aval de Châtillon... Il reste que pour nous la forme seule rend compte, sur le plan opératoire, du monisme propre de l'écriture. Il peut être opportun, au cours de l'analyse, de distinguer provisoirement entre unités expressives telles que les rimes, et segments de contenu, ces derniers se reconnaissant au fait qu'on peut les paraphraser [1]. Ces segments à leur tour pourraient être classés, selon leur nature et leur dimension, en argument (le « sujet », l'anecdote sous son aspect le plus général), thèmes (ensembles complexes mais homogènes, axés sur une certaine variété d'action) et motifs (unités minimales). Mais c'est là pur artifice : on ne saurait, puisqu'il s'agit de poésie, parler d'un double plan. Comme l'écrit Greimas, le propre du discours poétique est un raccourcissement de la distance entre le signifiant et le signifié : à la limite, la poésie s'apparente au cri [2].

D'où l'extrême finesse d'organisation de cette poésie, la subtilité des transformations formelles parfois menues dont jouent les auteurs comme pour faire miroiter, de toutes espèces de nuances, un sens pour l'essentiel antérieur à l'œuvre même, séquestré par les éléments typiques à l'aide desquels elle compose sa propre harmonie. Naturellement, de grandes inégalités qualitatives se remarquent, de texte en texte, fût-ce à l'intérieur d'une même « œuvre ». Du moins toujours voit-on prévaloir le soin et l'adresse techniques. Rien ne fut plus étranger au moyen âge que le désir, même sauvage et peu conscient, de faire éclater le langage pour saisir, par-delà, une autre réalité que lui.

En tant que stylisé, le texte possède un sens global, qui peut être considéré comme son sens propre, quoiqu'il ne diffère parfois que par des nuances du sens d'autres textes formellement apparentés à celui-ci. En revanche, le texte que nous dirions raté, celui qui n'est pas parvenu à instaurer sa cohérence propre, n'est jamais poétiquement tout à fait muet, car ses constituants conservent la plénitude de leur signification traditionnelle.

La stylisation procède en cascade. Le matériau brut, la langue naturelle, possède une forme interne propre, très complexe. La

1. Segre, 1969 *a*, p. 79-80. — 2. Greimas, 1970, p. 279; cf. Segre, 1969 *a*, p. 9.

langue poétique est régie par des règles complémentaires, optionnelles, dont l'emploi dépend d'une intention de l'auteur, mais nécessaires puisque fixées et transmises par la tradition. Le sens est ainsi produit au terme d'une série de formalisations : celle, implicite, de la langue; celle, semi-explicite et comme inachevée de la tradition ; celle explicite, de l' « œuvre »; celle, enfin, terminale, du texte. Les premières questions que se posèrent les hommes du moyen âge à propos de la poésie de langue vulgaire portent justement sur ces points : le critère de la poésie réside-t-il dans la difficulté de sa mise en forme? La compréhension du poème est-elle possible, ou même souhaitable, hors d'un cercle étroit, initié au maniement de ses règles? Le poète a-t-il sa place dans le poème? En pratique, le résultat de ce que S. Aston présentait comme une querelle littéraire du milieu du XIIe siècle, fut le triomphe d'une virtuosité exclusive de tout autre contenu que « conventionnel », c'est-à-dire identifiable dans la tradition [1].

Le sens ne se coule pas dans une forme : il provient d'un acte unificateur érigeant la forme et dont l'exercice même l'engendre [2]. Il s'identifie à l'ensemble des fonctions du poème. C'est pourquoi il n'est jamais totalement objectivable. Les classes sémantiques, dans lesquelles l'usage courant range les signes de la langue, se relâchent, tendent à se dissoudre dans une incessante vibration associative, tandis qu'apparaissent, à quelque niveau de l'expression, des signaux marquant le discours ainsi réorganisé, le proposant à l'attention de l'auditeur comme affecté d'une grammaticalité particulière, micro-univers sémantique quasi autonome [3]. La production du sens apparaît comme une activité du texte plus que de l'auteur comme tel. Elle se poursuit sans interruption, aussi longtemps et aussi souvent que le texte trouve au moins un lecteur, un auditeur : en pratique, aussi longtemps que subsiste, dans ses caractères essentiels, la culture au sein de laquelle et en fonction de laquelle il a été « écrit ». Par-delà l'épuisement et la désagrégation de cette culture, il ne reste plus qu'un « texte mort », comme on dit une « langue morte »... Cette continuité du sens, au cours du texte et au cours du temps, lui assure une puissance proprement inépuisable [4]. Par là, le poème remplit sa fonction, sans doute primordiale, d'incarner

1. Aston, 1959, p. 143, 147.
2. Mauro, 1969, p. 12; cf. Todorov, 1966, p. 125-126.
3. Greimas, 1966, p. 93.
4. Marcus, 1968, p. 53; cf. Eco, 1965, p. 43-48; Jansen, 1968, p. 82.

quelque chose d'une expérience vitale inextériorisable autrement. Ce qu'on a désigné comme la fermeture du texte implique que ses redondances, loin d'entraîner une perte de l'information, accroissent la richesse de celle-ci [1]. Le texte entier, par rapport à la langue naturelle qui lui fournit sa matière et ses moyens, constitue ainsi une vaste et unique métaphore.

Plutôt que de « production » continue de sens, terme évoquant peut-être trop exclusivement un processus conscient, on pourrait parler abstraitement de *sémiose* ou de *signifiance*, émanation d'une signification complexe mais insécable, engendrée par la totalité des signes et des indices les affectant [2]. La signifiance opère simultanément de deux manières, correspondant à des étages différents de perception chez l'auditeur. Elle le fait en provoquant à ras de texte un effet de sens enregistré plus ou moins inconsciemment et résultant de la nature des morphèmes, des liaisons syntaxiques, de la distribution des catégories grammaticales : ainsi, le cumul d'un certain nombre d'optatifs, ou de négations, de telle classe d'affixes ou de prépositions, constitue comme un protosémantisme, une prédisposition significative, une plate-forme sur laquelle se fondent les structures formelles plus manifestes et, en général, plus directement et consciemment perçues, celles qui résultent de l'emploi de signes identifiés comme autonomes au fur et à mesure de leur succession, mots, groupements syntagmatiques, propositions. A un certain moment de la durée du texte, apparaît, puis s'affirme un dernier élément dont la perception ne s'accomplit complètement qu'à la fin : sa « composition », signifiant global comportant un signifié propre et unique embrassant hiérarchiquement tous les autres sans se confondre avec eux, mais qui rétrospectivement les connote [3]. Si, comme on peut le penser, ce signifié ultime se réduit souvent lors de l'audition à une impression d'ordre esthétique (« beau ») ou moral (« véridique »), tous les éléments significatifs du texte se trouvent valorisés et enrichis dans et par lui. L'impression esthétique ou morale n'est que la perception, enfin complète, de la fonction poétique du texte, la découverte assurée et euphorique de l'existence d'un thème au sein duquel cette fonction s'exerça.

Dénotations et connotations, dans ces multiples effets, se cumulent. Les secondes structurent les premières, les amplifient, et finalement, les récupèrent dans leur système propre : l'être l'emporte ainsi sur le paraître, la richesse latente sur l'abondance manifeste. Phonèmes, formes grammaticales, choix lexicaux, désignations concrètes ou

1. Greimas, 1970, p. 272. — 2. Segre, 1969 *a*, p. 72. — 3. Barthes, 1964, p. 48

abstraites : tous les facteurs de la forme-sens sont offerts à cette transmutation, qui les concerne à la fois en eux-mêmes et dans leurs relations mutuelles, de sorte que les systèmes dénotatif et connotatif du texte ne sont jamais vraiment isomorphes [1]. Les connotateurs développent une action sémiologique à la fois iconique et sémantique; ils constituent les symptômes de l'adhésion commune de l'auteur, du texte et de ses auditeurs à un code poétique déterminé [2].

Qu'ils tirent leur force signifiante d'usages sociologiques, d'habitudes mentales ou de particularités linguistiques, c'est par eux, plus que par les dénotations, que les structures culturelles se trouvent engagées dans le texte et le conditionnent. C'est par eux que la relation unissant l'auteur à l'auditeur et à la société dont ils font partie est incluse dans la textualité [3] ; que sont engendrées les valeurs du texte: expressives, émanant de l'univers sémantique propre à l'auteur; impressives, de suggestion, d'évocation, d'émotion qui furent senties par les auditeurs, et sans doute de façon très diverse de l'un à l'autre d'entre eux.

La corrélation de référence se modifie. Le référent demeure identique : un *château* reste un château; *je vous aime*, une affirmation de contenu affectif. Mais la fonction de *château*, d'*aimer* n'est plus la même [4]. Il semble (et cette apparence est particulièrement frappante lorsque l'on considère les textes les plus anciens d'une poésie naissante, dans une culture en quête de son équilibre) qu'il y ait en l'homme le besoin d'un autre monde verbal que celui du langage pratique et principalement dénotatif, besoin qu'incarne, durant les siècles du moyen âge, et que formalise la tradition : appel à un dialogue hors dialogue, avec un *tu* que le dialogue seul engendre et auquel il donne consistance. Ce qui importe, cela seul qui « tombe sous le sens », c'est moins le référent supposé [5], saisi au moment problématique de la constitution des formes, au commencement de la tradition ou lors de la composition du texte, que l'ouverture signifiante dans la réalisation concrète de l'écriture. Les thèmes mêmes que distingue et classifie l'histoire littéraire n'importent en cela que par leur signification latente, dont la portée véritable résulte de l'intention formalisante qu'ils manifestent et dont le dynamisme se prolonge très loin au-delà d'eux [6]; provenant moins de leur signification référentielle que de l' « élan » qui les engage, ce dynamisme d'une tradition est « livre pur », « tourné vers l'Orient d'une absence qui est... son contenu propre et premier [7] ».

1. Greimas, 1970, p. 94-95, 99; cf. Lévy, 1969. — 2. Segre, 1969 *a*, p. 76. — 3. Burgelin, 1968, p. 124. — 4. Cohen, 1966, p. 203-204. — 5. Cf. Foucault, 1969, p. 64-67. — 6. Duvignaud, 1967, p. 33-39. — 7. Derrida, 1967 *b*, p. 18; p. 9-27 et 44-49.

Il faut opposer ici, et c'est mieux qu'un jeu de mots, *présence* à *représentation*. Le second de ces termes, par sa composition même, indique un double procès d'abstraction et de réduplication : il désigne la constitution d'une équivalence immédiatement perceptible, une ressemblance révélée par la mise en place d'une analogie externe. La poésie médiévale repose plutôt sur la « comparaison », si l'on veut reprendre les termes employés par Foucault [1]. Aussi bien, « ressemblance » et « comparaison », ainsi comprises, sont l'une et l'autre les fondements d'une esthétique du général, indifférente aux aspects particuliers du réel [2].

Le langage, selon le mot de Cassirer, nous empêche de voir derrière le langage. Le langage se manifeste lui-même dans le poème, plutôt qu'il n'est médiateur et, par là, la poésie médiévale est simplement poésie; d'une autre manière pourtant, son langage est médiateur de la tradition, laquelle n'est qu'un mode d'existence universel de la poésie [3]. Le discours littéraire est moins représentatif du monde qu'il ne l'est de lui-même. Il est vrai qu'il peut comporter des images structurées, reproduisant la configuration des facteurs qui constituent un phénomène et fournissant ainsi l'équivalent verbal d'un fragment d'expérience « vérifiable » [4]. C'est pourquoi une lecture incomplète, attentive aux seuls effets dénotatifs, peut en tirer une information, du reste hypothétique, au prix d'une destruction du texte : puiser aux chansons de geste des renseignements sur la société féodale; ou chez Villon, sur le Paris du XV^e^ siècle. Mais l'image « représentative », d'apparence dénotative, est dans le texte secondaire; elle y remplit une fonction accessoire, et peut parfois manquer tout à fait sans nuire à la signification du poème, comme on le constate d'une manière générale dans le grand chant courtois. C'est pourquoi je préfère parler de *figuration*, transformation instaurant le texte en figure globale, qu'il comporte ou non image, description, allusion au monde ambiant, renvoi à quelque référent donné fictivement comme extérieur au discours. Cette « figure » s'identifie avec le texte en tant que forme. La figure n'est pas porteuse d'un sens allant de soi : elle est expression perçue en elle-même [5].

Ce qui est présent dans le poème l'est selon quatre modes : comme ce à quoi renvoie le sens obvie de certains mots, et ce sens a simplement ici statut d'indice; comme objet soumis aux règles syntag-

1. Foucault, 1966, p. 65-67. — 2. Kibedi-Varga, 1970, p. 127-128. — 3. Cf. Todorov, 1968. p. 109-112. — 4. Riffaterre, 1970, p. 404; cf. Rossum, 1970, p. 69-73. — 5. Cohen, 1966, p. 211; Todorov, 1967, p. 69.

matiques particulières à tel code poétique; comme élément relevant d'une certaine typologie; enfin, comme manifestation de valeurs. Ces modes d'existence sont simultanés et inséparables. Un exemple : l'épisode du « Château de Pesme Aventure », aux vers 5107-5809 de l'*Yvain* de Chrétien de Troyes. Le héros pénètre un soir dans un château inconnu, où trois cents jeunes filles misérables sont détenues par deux démons, et condamnées à un travail forcé que l'une d'elles décrit longuement. Les sept cents vers de ce passage comportent un grand nombre de séquences verbales évoquant, par le biais de significations indicatives telles que « château », « méchanceté » « inconnu », l'espace mystérieux de la « matière de Bretagne » qui en constitue la référence générique. Sur le plan de la syntaxe narrative, c'est une « aventure », c'est-à-dire un acte complexe, ayant pour fonction, à la fois de retarder le retour du héros dans son lieu initial (la cour), et de manifester imprévisiblement un aspect encore inconnu de sa destinée. Dans la typologie générale des aventures romanesques, celle-ci était aisément classifiable par les auditeurs : elle constitue un type dont les éléments figuratifs sont la femme innocente, l'emprisonnement ou la persécution; la délivrance par le héros. A ce titre, l'épisode est emboîté dans un autre, procédant du même type, et ainsi de suite, la forme générale du roman pouvant être considérée comme une variante de ce type. Enfin, la narration suggère une tension violente, provoquant l'effroi ou la pitié. Or, la description du travail des jeunes prisonnières, étonnamment précise et fournissant maint détail sur la situation économique de ces malheureuses, fut apparemment inspirée à Chrétien de Troyes par le spectacle des ateliers de tissage champenois. Toutefois, il est douteux que l'on ait là plus qu'un « effet de réel », certes très puissant, mais valorisé au niveau romanesque, non au niveau de l'expérience [1]. L'atelier visité par Chrétien est le comparant dont l'aventure d'Yvain est le comparé. La « réalité » est ici la métaphore du roman.

La poésie est le discours d'une mémoire. C'est de l'organisation dans la diction que les choses dites puisent leur seul sens valable. La réalité extérieure pèse, il est vrai, sur le système, et de temps à autre y provoque un avènement : mais celui-ci ne relève pas de l'ordre du réel, et ce à quoi le texte finalement se réfère est une sorte de mirage : le texte est moins miroir que surface miroitante, ce que la technologie rhétorique exprimait inadéquatement par le mot de *mimesis*, ou *imitatio*.

1. Frappier, 1969 *b*, p. 122-131; cf. Barthes, 1969.

Imitation : le mot renvoie à quelque fait empirique, exclut le totalement conventionnel; mais il implique simultanément l'existence d'un modèle régissant la perception de ce fait. Le texte est reflet, mais non de manière passive; il s'inscrit dans la dialectique d'une transformation [1]. Le langage poétique n'est ni projection du réel ni sa description ni sa répétition, pas même vraiment son commentaire. Il est séparé, et pourtant sa médiation est le seul moyen que nous ayons d'extraire de la fugacité temporelle quelque chose du monde où nous sommes plongés [2] : c'est pourquoi peut-être les sciences modernes tendent à remplacer le langage par les mathématiques. Le moyen âge plus que d'autres fut un âge du langage: les « effets de réel » singularisés s'y produisent en vertu d'une intrusion du monde extérieur au texte, qui s'immisce comme en contrebande dans les failles de celui-ci, engendrant une image pulvérisée en fragments parfois infimes... avant qu'aux XV^e^-XVI^e^ siècles, dans une esthétique non encore fondamentalement changée, ils ne se condensent en « blasons » (exemple : Mary, II, 268). En effet, au cours du temps, une langue naturelle, à mesure que s'accumulent ses productions poétiques, que ses traditions s'enrichissent, subit un progressif assouplissement, acquiert une malléabilité, une liberté à l'égard de ses propres automatismes qui la rendent apte à provoquer et à fonctionnaliser une part beaucoup plus considérable de ce « réel ». Le moyen âge est, de ce point de vue, une période archaïque, où la poésie n'ouvre vraiment que sur elle-même. Le développement de ce que Greimas appelle le « mythique » y est tel que le « pratique » s'y manifeste de façon extrêmement diffuse, souvent à peine perceptible [3]. Hugues de Saint-Victor, dans le *Didascalion*, met à la base de toute opération artistique le talent de l'artiste, la pratique et la *disciplina*, c'est-à-dire un canon... mais non pas la réalité. L'œuvre n'est « représentation » qu'au sens où l'on emploie ce mot à propos d'une pièce de théâtre. L'idée d'une *mimesis* de la réalité quotidienne dans ses aspects socio-économiques est étrangère au moyen âge, peut-être même à la culture occidentale jusqu'au XIX^e^ siècle.

L'imitation n'est qu'une catégorie artistique relevant d'un ordre spécifique de valeurs. Elle comporte une véridicité propre relative à la « figure » du texte, dont elle constitue un élément indissociable [4]. Elle en fonde l'aspect cognitif, mais dans son plan propre où, de la tension entre fonctions dénotatives et connotatives, résulte une signification unifiée, sans analogie dans le langage pratique [5]. C'est en ce sens qu'il

1. Cf. Schaff, 1968, p. 304-305; 1969, p. 167. — 2. Slovsky, 1969, p. 31-48. — 3. Greimas, 1966 *a*, p. 125. — 4. Morawsky, 1970. — 5. Colish, 1968, p. 343.

convient d'entendre les affirmations de véracité qui émaillent tant de textes médiévaux, depuis la vieille *Passion* du Xe siècle:

Hora vos dic vera raizun...

parfois très explicites, comme chez Richard de Fournival : « car quant on ot i. romans lire, on entent les aventures aussi com l'on les veïst en présent. Et puis c'on fait present de chu ki est trespassé, par ces ii. coses, c'est par painture et par parole... » (« car, lorsqu'on entend lire un roman, on *entend* les aventures comme si on les avait *vues* réellement. Et... l'on rend ainsi présent ce qui est passé, par *peinture* et par *parole* »). Le texte se réfère à une vérité distincte du réel, et dont la garantie n'est autre que le mot assumé par la poésie. L'autorité dont est revêtu celui-ci ne se discute pas. D'où cette tendance, déjà signalée, à enter poésie sur poésie, comme sur l'appui référentiel le plus sûr.

L'oralité de la poésie médiévale accusait ce caractère : une différence d'ordre, et qui relevait de l'évidence auditive, opposait la phrase poétique à la phrase non-poétique; contraste d'autant plus sensible qu'en revanche l'opposition entre phrase orale et phrase écrite dut être, pour la grande majorité des sujets, analphabètes, à peine perçue. Bien plus, dans son état le plus ancien, la poésie de langue romane est indissociable, nous l'avons vu, de la mélodie qui la porte. Or, la musique est un art aveugle, lieu d'un pur imaginaire, et qui ne fait allusion qu'à soi : elle ne désigne rien sinon, très imparfaitement, lorsqu'elle est reconnue comme signe, dans certains lieux-communs mélodiques [1]. Lors même que, dans certains genres, elle aura cessé d'être chantée, la poésie médiévale conservera longtemps les caractères qu'elle aura contractés en cette première symbiose. La sémantisation rythmique, opérée au sein du vers, produit un effet semblable, historiquement plus durable et général encore. Codifié dans le vers, le rythme remplit une double fonction, indicielle et connotatrice, du fait de la nécessaire coïncidence des temps forts (au moins la césure et la rime) avec certaines formes phoniques et lexicales, et de la fréquente identité du vers ou des parties du vers avec certains tours syntaxiques. En ce qui concerne la pure expressivité musicale du vers, la poésie médiévale en offre (autant qu'on peut en juger) très peu d'exemples en langue vulgaire, ce qui tient sans aucun doute au fait que, dans les genres chantés, c'était la mélodie qui assumait cette fonction.

1. Cf. A. Souris dans *Entretiens sur le surréalisme*, La Haye-Paris, 1968, p. 526.

La référence du texte, c'est la tradition. C'est par rapport à elle que se définit la signifiance. Indivisible, isolée de toute allusion individuelle [1], la tradition transforme, dans les éléments de langage mis en œuvre, les fragments d'information objective qu'à l'état natif ils véhiculent, en une information subjective, engendrant, non point une connaissance, mais une reconnaissance ; information découlant de ce que Segre nomme des symptômes d'adhésion [2]. La tradition comporte, au sein de la culture où elle s'enracine, la plus grande stabilité dans une cohérence où tous les éléments du discours se trouvent remotivés [3]. Tandis que, dans le poème moderne, cette motivation est produite à nouveau par chaque texte particulier, pour la poésie médiévale elle s'opère, dans une grande mesure, au seul niveau de la tradition. Celle-ci comporte, comme telle, un surplus sémantique qui, parce que au-delà de toute signification référentielle, assure au contenu traditionnel une sorte d'intangibilité et de pérennité intrinsèques. La tradition, productrice de sens, doit être considérée comme un texte virtuel, continu, médiat par opposition à la parole naturelle; centre rayonnant de signifiance, lieu spirituel d'une *ratio* réordonnant le monde selon ses lois quasi immuables. Éminente coutume du dire, et sur laquelle ni les variations spatiales ni les vicissitudes temporelles n'ont de droit. *Forma certa* : productrice d'un sens qui, dans son ordre propre, implique certitude... c'est-à-dire comportant une évidence dont sont dépourvues les significations toujours approximatives de la parole naturelle. Le langage poétique et la langue pratique s'opposent ainsi, au moyen âge, comme deux systèmes sémiologiques plus nettement différents qu'ils ne le furent à d'autres époques : le langage poétique n'est pas l'*interprété* de la langue (selon la terminologie de Benveniste [4]) : c'est plutôt lui qui l'interprète. La poésie médiévale non seulement échappe aux déterminismes de l'expérience, mais elle leur substitue un mode d'existence différent, où les faits s'auréolent de valeurs secondes, assurées, cotées pour ainsi dire, aux registres d'une tradition homogène. C'est grâce à cette tradition que le poème possède une saveur : il introduit au monde d'une convenance, y fait exister le poète et son auditeur, par l'intelligence particulière qu'il éveille. Le poème médiéval n'est pas en effet constitué (comme l'est normalement le poème moderne) d'une suite d'images suscitées au fur et à mesure du déroulement des vers, mais il procède d'un transfert, unique et

1. Mauro, 1969, p. 103-104. — 2. Segre, 1969 *a*, p. 76-77; cf. Patton, 1968, p. 148. — 3. Guiraud, 1961, p. 128. — 4. Benveniste, 1969, p. 10.

définitif, qui dès les premières mesures projette le discours entier sur le plan imaginaire fixé par la tradition. D'où l'absence de pathétique de cet art, où des mouvements partiels mais exactement proportionnés engendrent, plutôt qu'une action surprenante, une harmonie musicale, image de ce que serait un équilibre parfait dans le fourmillement vivant du cosmos, du corps humain et du chant. Seule cette harmonie exerce une fonction révélatrice. Ni le drame, ni l'idylle, ni l'héroïsme, ni l'amour n'y sont *représentés* : ils s'y *chantent*.

Chaque sub-tradition crée et définit des classèmes conférant une connotation spécifique aux éléments qu'unit syntagmatiquement le texte. Ainsi, le verbe *penser* possède, dans le grand chant courtois, une connotation affective si nette qu'il n'a, le plus souvent, pas besoin d'être accompagné de circonstances complémentaires; mais, dans d'autres contextes, il évoque un jugement. Les exemples de ce genre sont innombrables. Ils peuvent s'étendre à des morphèmes, comme le diminutif — *et* (*te*), qui, dans certains groupes narratifs chantés, comporte une connotation telle que « relatif à la forme du discours *x* », et joue le rôle d'indicateur. La plupart des formes chantées, ainsi que certaines formes narratives, confèrent une connotation semblable à des classes de noms propres : *Robin* ou *Marion* possèdent une connotation bien distincte de celle qui marque des séries (du reste, ouvertes) consacrées par le discours épique ou les romans de la Table ronde.

C'est des subtilités d'un tel système que provient le style du *trobar clus*, propre à certains troubadours. Un jugement superficiel le porterait au compte d'une crise d'ésotérisme. Il s'agit plutôt d'un resserrement si rigoureux sur le donné traditionnel que seuls les amateurs les plus subtilement initiés peuvent rétablir le lien fictif du texte avec quelque réalité extérieure à lui. Raimbaud d'Orange l'assure, dans une *tenson* avec Guiraut de Bornelh : tout ce qui, en poésie, n'est pas *clus* est vain bruit; tout ce qui s'offre à l'interprétation « commune », à la compréhension « égale », ce qui tend à l'analogie avec le discours fluide que produit l'immédiatement vécu, manque de « dignité » et de « prix ». Seul importe que le poème s'engendre lui-même, dans l'espace étroit et avec les moyens que crée pour lui la haute science de ce chant [1].

Il en résulte, dans le discours poétique, à la fois un appauvrissement sémique et une redondance, caractéristiques du texte médiéval. Relativement à la langue à laquelle ils ont été empruntés, les éléments formels constituant les *types* ont subi une réduction de sens qui parfois ne laisse subsister qu'une sorte de contenu classématique, mais simultanément, ils se cumulent en séries dont les unités sont plus ou

1. Hamlin, etc. 1967, p. 133-135; cf. Mölk, 1968, p. 99-137; Mancini, 1969.

moins impliquées les unes par les autres au point d'engendrer tout un jeu de synonymies superposées [1]. Si l'on compare, au discours non-typique (une phrase communicative quelconque, ayant en gros le même contenu argumentatif), celui qui se constitue à partir des types et est organisé par rapport à eux, on constate qu'ils ne sont pas traduisibles l'un par l'autre. L'auditeur d'un énoncé, possédant le code du langage pratique, peut ne point posséder celui du système typique : ce genre de surdité est historiquement attesté de diverses manières à partir du milieu du XIIIe siècle : ainsi, les auteurs de plusieurs *Vidas* de troubadours lurent les chansons qu'ils éditaient en les entendant, sans aucune référence typologique, comme des communications pratiques; ils en tirèrent de prétendues informations, évidemment dépourvues de toute espèce de lien avec le discours poétique dont ces « critiques » avaient perdu les clés.

On pourrait, du point de vue de leur signifiance, classer les types en figures sémiques nucléaires, d'une part; en formes catégorielles, de l'autre : ces dernières servent, à titre d'actants, de procès ou de qualificatifs, à la manifestation du sens. D'où leur inégale souplesse : n'importe quel type de personnage ou d'action ne peut être assumé par n'importe quelle forme de discours. Le jour où l'on tira, de la tradition latine, le type du héros à la fois admirable et païen, on dut abandonner le discours épique des chansons de geste et en créer, par tâtonnement, un autre, qui deviendra le roman. Du moins, les types, quelle que soit leur espèce, fonctionnent-ils toujours dans le texte comme des connotateurs. Le type, en effet, indique plus qu'il ne signifie. Il « évoque », au sens fort du terme, pose une ressemblance, entre une séquence linguistique et, plutôt qu'une chose, ce qui susciterait dans l'intelligence et le sentiment la rencontre de cette chose dépouillée de ses caractères accidentels. Il crée une *aura*, fournit des preuves indubitables, donne conscience d'être là : « en présence de [2]. »

Unités de la langue connotative, les types, faits d'éléments empruntés à la langue dénotative, possèdent dans la tradition une tendance à s'articuler en telle série plutôt qu'en telle autre; l'articulation n'est définitivement réalisée que dans le texte dont elle fixe l'isotopie [3]. Cette dernière permet, en la contenant, l'interprétation des éléments non-typiques du texte. C'est ainsi que j'explique les références à la *senefiance* de leur œuvre, que l'on rencontre chez certains auteurs dès le XIIe siècle; ou le terme ambigu de *sen*, servant à la fois, dans la chanson courtoise, à louer la dame ou le poète, et à constater la con-

1. Cf. Michel, 1961, p. 112, 120, 179-180. — 2. Cf. Dufrenne, 1963, p. 24 et 31. — 3. Cf. Greimas, 1970, p. 276-277.

formité du chant à un modèle implicite. A mesure qu'au XII^e^ puis au XIII^e^ siècle les « effets de réel » s'amplifient, que la figuration embrasse une gamme plus vaste du dire, le type devient le nœud de toutes ces significations éparses, il les regroupe dans le plan de sa propre signifiance.

Du seul fait qu'il use des moyens du langage, le texte ne peut pas ne point dénoter quelque *chose*. Mais sa structure signifiante repose entièrement sur cette continuité connotative, sur des sèmes qui, grâce à la tradition, sont devenus intrinsèques aux signes qu'elle met en œuvre [1]. Telle est la raison pour laquelle la banalité apparente de bien des textes médiévaux, la probabilité et l'uniformité de leur syntaxe, n'enlèvent rien à leur puissance d'information ; celle-ci provient moins en effet d'une imprévisibilité du texte que de sa conformité à l'ordre universel de la poésie : la tradition, « plan latent » collant au « plan manifeste » de sa signification [2].

Ainsi, un type (très fréquent dans les romans des XII^e^ et XIII^e^ siècles) comme le nain messager, peut être considéré sous trois aspects : celui de sa signification narrative propre et de l'expressivité dont il se charge dans le contexte; celui des éléments formels mis en œuvre; et dans sa fonction d'indice, introducteur d'une certaine espèce d'aventure, dont il marque le ton. Les deux premiers aspects sont perceptibles en toute occasion, indépendamment de la tradition; mais ils produisent un sens différent selon qu'ils sont ou ne sont pas perçus comme traditionnels, c'est-à-dire comme récurrents, en diachronie et en synchronie. La récurrence en effet engendre un cumul d'informations d'origine mémorielle et associative. En revanche, l'aspect fonctionnel du type n'est pas perceptible hors de la tradition. A la limite, certains types sont sémantiquement vides si on les considère indépendamment de celle-ci. Ainsi, l'usage d'adverbes d'intensité à tel emplacement privilégié du vers dans tel genre d'énoncé. La redondance propre au langage poétique médiéval provient en effet d'une convergence, dans la tradition, des effets de sens produits à chaque niveau du texte : si les constituants lexicaux, syntaxiques, rythmiques, phoniques même de la formule épique se cumulent en un résultat expressif unique, cela tient uniquement au caractère traditionnel de la formule : ce caractère et lui seul lui conférant l'existence formulaire. Il en va, plus ou moins, de même de toutes les formes récurrentes (comme telles, fonctionnalisées par la tradition) et, par contrecoup, non-récurrentes. Le sens du texte se déploie, de séquence en séquence, à partir de ses éléments typiques.

1. Buyssens, 1967, p. 63-64. — 2. Greimas, 1966 *a*, p. 98-101.

Le type, nous l'avons vu, comporte le plus souvent un trait figuratif, que l'on pourrait assimiler à l' « analogie » des définitions de Peirce et Wallon reprises par R. Barthes [1]. Saisis dans la chaîne narrative, la plupart des types renvoient à un « objet », lui-même correspondant de manière indirecte à quelque élément de réalité qu'ils généralisent. Ils récupèrent ainsi, en la rendant immédiatement reconnaissable, la part indicible de l'individuel et de l'unique. Pourtant, le langage typique énonce de façon continue, à l'aide de matériaux intelligibles, une situation qui ne correspond jamais exactement à notre appréhension empirique de l'univers, pas plus qu'à ce qu'en peut dire le langage pratique, discontinu et objectif.

Peut-on qualifier de symbolique ce langage typique? On l'a fait souvent. Mais le terme de symbole et ses dérivés sont, pour le moins, ambigus, et peu rentables dans ce genre d'études. Leur emploi procède d'une extension abusive, aux arts du langage, d'une terminologie plus valable relativement aux arts de la matière inarticulée, comme la sculpture. On a dit excellemment naguère que le symbolisme médiéval n'a pas pénétré en littérature, comme un trait esthétique, mais comme un plan de réalité [2]. J. Kristeva a soutenu à plusieurs reprises [3] que la fonction du symbole, verticale et de restriction, relève d'une « pratique sémiotique cosmogonique » et renvoie à un universel irreprésentable; que, sur le plan horizontal, elle permet, par là même, la compatibilité de tout avec tout. Une telle proposition rend partiellement compte des fonctions de la décoration sculpturale d'époque « romane », mais explique mal le processus signifiant que l'on observe dans la poésie du même temps. Cette dernière est fondée sur des relations impliquant l'irréductibilité du référent au signifié et du signifié au signifiant, en même temps que sur un mode d'articulation syntaxique, productrice, par elle-même, de sens. Je proposerais de parler ici de symbole quand et seulement quand une image, profondément et de façon immédiate motivée dans l'esprit de l'auteur et de l'auditeur du message, permet de pressentir quelque chose qui, de toute autre manière, demeurerait ineffable. Le symbolisé déborde toujours le symbolisant. Le symbole comporte une part d'indécryptable, échappant aux gloses que l'on en fait [4] : il n'y a pas en effet de code symbolique à proprement parler; le verbe *être*, quand on l'utilise pour exprimer une relation

1. Barthes, 1964, p. 103-104; cf. Genette, 1970, p. 164-167; Todorov, 1970 *e*, p. 32-35. — 2. Guiette, 1960, p. 35. — 3. Kristeva, 1968 *a* et *b*. — 4. Bayrav, 1957, p. 11.

symbolique, ne signifie pas exactement identité. Le symbole ne se décompose pas en unités discrètes; il est, comme on l'a dit, constellation plutôt que monème [1]. Il n'y a pas de paradigme symbolique, ni vraiment de syntagme : ou plutôt, tout symbole constitue un paradigme dont il est l'unique élément. On ne saurait contester que la poésie médiévale comporte, même dans cette acception restreinte du terme, des faits de symbolisation. Mais ils sont trop rares pour fonder des conclusions généralement valables. Les caractères propres de cette poésie apparaissent moins sous l'angle d'une opposition entre la figuration d'une réalité et un idéal insaisissable (ou un cosmique transnaturel), que dans la perspective d'une réflexion sur l'essence et, par là même, d'un refus de la banalité. A la dernière page du cycle romanesque du « Lancelot-Graal », le roi Arthur, blessé à mort, fait jeter son épée dans un lac, d'où une main mystérieuse surgit pour la saisir et l'emporter dans les profondeurs. Cette conclusion annonce la fin du temps des aventures, l'abolition du royaume chevaleresque et l'impossibilité de son retour. Mais, en dépit des implications nombreuses de l'épisode, au terme de cet immense et complexe récit, la signification s'épuise dans ce qui est dit. Ce « symbolisme », si symbole il y a, tient de la parabole.

Dans *le Lai de l'ombre*, de Jean Renart, le chevalier et la dame, au bord d'aveux réciproques, se penchent sur la margelle d'un puits : l'image de la belle se reflète un instant sur l'eau profonde, et l'amoureux y jette son anneau. Le cas est plus complexe, par suite de la signification sexuelle que nous serions portés à percevoir dans cette imagerie. Mais rien ne nous autorise, sinon les habitudes de notre propre culture, à les intégrer à l'interprétation. Dans *le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, la vue de trois gouttes de sang sur la neige remémore à Parceval la jeune vierge qu'il n'a pas possédée. Mais l'auteur aussitôt ajoute sa glose : ce rouge vif sur un blanc pur signifie la fraîcheur du visage aimé...

Plus que de symbole à proprement parler, il s'agit là d'*emblème*. J'entends par ce terme la désignation d'une réalité qui en évoque une autre par métonymie ou synecdoque, spécialement, lorsque la seconde d'entre elles est d'ordre conceptuel; du moins, les contours de l'une et de l'autre sont-ils assez précis pour que rien, dans le rapport qui les unit, ne soit indéchiffrable ou abandonné au rêve [2].

Les emblèmes sont très nombreux, spécialement dans la littérature narrative non chantée, dès le milieu du XII^e siècle. Tel est, sur le plan

1. Lefebvre, 1966, p. 269.
2. Cf. Panofsky, 1948, p. 173; Jolles, 1968, p. 169-170.

poétique, le statut du philtre de Tristan. Dans la plupart des *Lais* de Marie de France, le récit s'organise à partir d'un objet, porteur d'un sens emblématique : le bâton de coudrier dans le *Chèvrefeuille*, le rossignol dans *Laüstic*, la couverture brodée de *Fresne*, la potion magique des *Deux amants*. La réalité désignée peut être, pour nous modernes, plus vague, mais avoir été fort précise dans le code figuratif médiéval : ainsi, des nombreux animaux que l'on rencontre dans les romans de Chrétien de Troyes, cerf blanc et épervier d'Erec, lion d'Yvain, biche de Perceval; ainsi, des couleurs, des gemmes, développant tout une héraldique du récit. A la limite, des personnages eux-mêmes revêtent, du fait de leur nom, une valeur emblématique : l'Orgueilleux de la Lande, le Roi-pêcheur, Hardi le Laid, Blanchefleur... On touche ici à une sorte de jeu allégorique inversé : une personne est faite idée [1].

Autant qu'un dessein poétique, de tels faits manifestent une mentalité. Réparti en qualités concrètes, que contiennent des structures invisibles, l'univers s'étage, en procession hiérarchique, de sa source première de cohérence jusqu'à l'existence quotidienne de l'homme. Son modèle sémantique résulte d'un emboîtement de parties, dont chacune constitue le « contenu » de la suivante. D'où un réseau d'analogies stables et rigoureuses, où toute réalité se résout dans les signes qui l'embrassent et s'appellent les uns les autres en vertu d'une similitude indiscutable [2]. Signes, les nombres et les formes visibles, liés en un texte sans lacune qui est à la fois l'existence, l'histoire, et l'univers, c'est-à-dire l'homme, le salut et la création. Ce texte se déroule de façon épique, portant en lui-même sa finalité, sur laquelle s'interroge une minorité de sages omniscients. L'œil et l'esprit le lisent, grâce à une vision spéciale, longuement acquise et transmise, sensible aux moindres inflexions de ce discours; aux spécialistes d'interpréter : du moins chacun spontanément déchiffre le bout de page qu'il a sous les yeux. Toute chose est morale. Mais, plus encore pour le commun des hommes, elle est image, dans le sens le plus savoureux et le plus banalement complet de ce mot. Dès le IX^e siècle, les livres carolins magnifièrent l'image, objet de perception visuelle, comme une source de sagesse. Une tradition que l'on retrouvera encore chez Villon distingue, sans les opposer, deux modes d'accès au réel : l'image, et le livre. Mais la première englobe le second : la représentation du

1. Bayrav, 1957, p. 57, 66-72, 173-180, 210-214.
2. Paris, 1969, p. 166-167; cf. Foucault, 1966, p. 32-40.

livre est un thème pictural, à double ou triple fond sémantique. De plus, l'image (perçue dans la nature ou dans l'imitation artistique de celle-ci), constitue quelque chose d'analogue à un texte. Elle implique un code, à l'aide duquel est composé un message grâce au fonctionnement de traits pertinents, et ceux-ci ne sont pas uniquement ni même nécessairement d'ordre figuratif : ils peuvent être de nature purement spatiale, ainsi (avant l'introduction de la perspective) dans la position dite « en majesté », où l'objet, placé perpendiculairement au rayon visuel, apparaît dans sa plus grande étendue.

Dans l'axe temporel, cette perspective tend à faire concevoir le présent comme répétition; à assurer sur lui la primauté du passé et de son retour. D'où, aussi, la stabilité des relations entre le moi et le monde : la propension à concevoir comme porteuse d'un sens universel la figure individuelle du *je*. Le mensonge est une trahison scandaleuse du réel. De telles convictions constituent le fondement intellectuel du grand chant courtois. C'est seulement vers la fin du XIIIe siècle, au temps d'un Guillaume d'Occam, que le mensonge tombera au rang d'erreur, que le moi prendra tendance à se dissoudre parmi les apparences, et celles-ci encombrent dès lors les textes poétiques, par le moyen des descriptions. C'est à peu près à la même époque que, pour un temps assez court, deviendra sensible, dans les structures profondes de quelques grands romans, un propos « symboliste » : l'éventail des relations possibles entre le dit et le signifié s'ouvre au point de mettre en question la situation de l'homme parmi les choses. Les apparences se délitent en une multiplicité mal limitée de figurations juxtaposées ; les actants du récit s'y diluent dans ce dont ils portent, comme un point d'impact, les sens inépuisables. Cette attitude trahit une crise intellectuelle dont l'un des résultats fut de dissocier la poésie et le savoir. La tradition poétique, en elle-même, fut peu touchée : son formalisme devint plus artificiel, en ce que le sens se troublait.

Toute réalité sensible est justifiée par ce dont elle est signe. Le déchiffrage partira donc de l'intelligible pour aboutir à elle [1]. L'immense succès que connut, durant tout le moyen âge la *Psychomachie* de Prudence [2], l'influence qu'elle exerça sur les arts plastiques, la poésie, la prédication, le dogme, témoignent de la généralité de cet état d'esprit. C'est celui-ci que systématise, en milieu scolaire et dans la tradition savante, la méthode d'exégèse figurale de l'*écriture sainte* : l'esprit

1. Bayrav, 1957, p. 35; Guiette, 1960, p. 33. — 2. Jauss, 1960.

établit une relation d'identité historique entre deux événements conçus comme également réels, mais situés à des points différents de la durée et se définissant l'un par rapport à l'autre comme respectivement passé et futur. Adam est la figure typologique du Christ. Le procès ou la chose, détachés de leur entourage événementiel, sont liés à un autre procès ou à une autre chose par une signification commune [1]. Le lien qui les unit ainsi est de nature conceptuelle : le dynamisme qui, dans la cosmogonie médiévale, attache *natura* à *figura* le justifie intellectuellement. Ce mode d'interprétation figurée a été abusivement confondu avec un symbolisme [2]. Il paraît, au contraire, en différer par des traits essentiels : il déchiffre une histoire; le symbolisme aspire à une imitation : à la limite, le symbole agit ou souffre à la place de celui qu'il désigne, ainsi dans certaines pratiques de sorcellerie. Le symbolisme est pathétique; il comporte une marque indiquant que la réalité représentée possède une gravité, une sacralité, déterminant la vie et la pensée. Il a pour fonction de libérer l'imagination formelle. L'exégèse figurale rassure, et fixe des bornes exactes à la compréhension. Par ailleurs, les principes n'en furent jamais fixés qu'en théorie : en pratique, l'exégèse figurale ne parvint pas au statut de science. La doctrine de la pluralité des sens (littéral, figuré, spirituel et typique [3]), maintenue chez les doctes du VIIIe au XVe siècle, ne fut jamais appliquée intégralement. Dès l'époque où se constitua la première scholastique, contemporaine du grand essor de la poésie romane au XIIe siècle, les attaques se multiplièrent contre une méthode qui aboutissait inévitablement à des distorsions du sens littéral [4]. Des malentendus proviennent de l'emploi fait en latin du mot *allegoricus* qui, chez les théologiens, désigne souvent l'ensemble des sens *figuratus*, *spiritualis* et *typicus* : d'où une triple référence, à la rhétorique, à la morale et à la topique. Dans la pratique courante, s'opposent à *littera* (la forme linguistique du texte) le *sensus* (sens « littéral ») et la *sententia* (sens « figuré »). Au niveau de la plus haute généralité et de façon théorique, toute œuvre poétique comporte, de la même manière que n'importe fait naturel, une *sententia* chrétienne. Mais il est, en fait, exceptionnel qu'un poète construise expressément son texte en vue d'une lecture figurale. On citerait *les Joies de Notre-Dame* de Guillaume le Clerc, vers 1230, qui opère un rapprochement « historique » entre les Merveilles de Rome et la prophétie de la Nativité [5]. Dans son poème sur Thomas Becket, Garnier de Pont-Sainte-Maxence établit de façon explicite diverses relations typologiques entre ce personnage et le

1. Auerbach, 1967, p. 70-92. — 2. Bloomfield, 1958, p. 74. — 3. Bruyne, 1946, II, p. 312. — 4. Bloomfield, 1958, p. 76-78. — 5. Jauss, 1964, p. 128.

Christ. Mais sans doute n'y a-t-il, dans tout le moyen âge européen, d'autre poème que *la Divine Comédie* qui soit fondé systématiquement (comme en témoigne la lettre de Dante à Can Grande) sur la coexistence de sens multiples [1].

Il convient à ce propos d'attacher la plus grande importance à une notion dont le moyen âge lui-même poussa très loin l'élaboration : celle d'allégorie. Les définitions que l'on a données de celle-ci à l'époque moderne ne concordent pas toujours. Tantôt l'accent est mis sur la personnification de réalités abstraites, tantôt sur le fait qu'il s'agit d'une métaphore prolongée; parfois, les deux notions sont abusivement distinguées [2]. Le propre de la figure d'allégorie résida plutôt, si l'on s'en réfère aux documents fournis par Lausberg [3], dans leur association. C'est en ce sens que je prends ici le terme.

La métaphore est simple ou complexe. Simple, elle comporte, d'un bout à l'autre de la séquence métaphorique, un comparant unique, ou du moins très cohérent, emprunté à un champ conceptuel étroit, aux relations internes évidentes ; le comparé peut varier, mais en général il reste lui-même cohérent. Exemple : les divers ouvrages qui, à partir du XIIIe siècle, tirent du jeu d'échecs une métaphore longuement explicitée. Le plan métaphorique, en revanche, sera dit complexe lorsqu'une première métaphore, traditionnelle, en engendre une série d'autres qui le sont de moins en moins, mais qu'elle permet de décoder, comme dans la plupart des longs lais allégoriques du XIVe siècle.

Quant aux « personnifications », il faut entendre ce terme dans un sens large : il peut s'agir de « réifications » (la Forêt de Longue Attente). Les unes et les autres peuvent être à leur tour simples ou complexes : soit numériquement (d'Amour, surgissant isolément dans tant de textes, aux dizaines de « personnages » du *Roman de la Rose*), soit par leur degré d'abstraction, selon qu'elles portent sur un être humain universalisé, ou sur un objet, un événement, une qualité : Ami, Cœur, Carême, Courtoisie, Haine, Danger. D'un autre point de vue, on pourrait distinguer, à l'époque de la plus grande extension du système allégorique, quatre variétés de personnifications : celle, la plus fréquente, qui, d'un terme abstrait, constitue le sujet d'actions humaines ; celle qui, plaçant ce terme dans un contexte ambigu, lui fait remplir une fonction qui peut être indistinctement celle d'un être humain ou d'une chose concrète (*la marchandise d'Espérance*, du rondeau 332 de Charles d'Orléans) ; celle qui, de l'abstraction, fait une chose (*payer ma Joie empruntée*, dans le même rondeau); celle,

1. Bayrav, 1957; p. 36; Bloomfield, 1958, p. 79.
2. Morier, 1961; Barnet-Barto, 1964.
3. Lausberg, 1960, par. 421, 829, 895, 897.

enfin, qui, joignant à un terme concret une qualification morale, lui confère une personnalité au moins virtuelle [1].

Dans tous les cas, l'allégorie fonctionne de manière identique : sans transparence propre, comme une glose intégrée au texte et n'existant sur aucun autre plan que celui, actuel, de sa littérarité. Elle joint un sujet non métaphorique avec un prédicat qui relève de l'ordre de la métaphore, en une figuration qui comporte à la fois les traits du concret et du général. L'objet qu'elle saisit se trouve, par là même, dépouillé de ce qu'il a d'unique et de personnel. Pourtant elle le soustrait à l'abstraction du pur intelligible [2]. Elle part d'une métaphore, posée comme *littera*, pourvue d'un sens propre, *sensus litteralis*, auquel elle attache par un lien manifeste, grâce à la personnification, une *sententia*. En d'autres termes, elle passe d'une métaphore à une réalité : opération exactement inverse du symbolisme, qui, du sensible, passe à autre chose. D'où le caractère rationnel de l'allégorie : elle extrait d'un fragment de réel un sens indiscutable; elle proclame et engendre un ordre, clair, dépourvu de franges inquiétantes [3]. Elle procède d'une sorte d'optimisme fondamental : rien n'est dénué de sens, et celui-ci peut être possédé. Elle implique que la structure de la vérité est fixée, objective, explicable, et que celui qui la connaît peut être changé par elle. Elle atteste que le plus général n'est pas le plus immatériel : ce qui nous apparaît comme une simple abstraction stylistiquement personnifiée est réalité parce que Nom [4].

Pourtant, dès qu'elle embrasse une séquence de quelque longueur dans le discours, l'allégorie présente un caractère syntaxique, plutôt que lexical : l'effet poétique provient en effet, plutôt que du sujet, de son prédicat verbal. L'allégorie est ainsi perçue au niveau de la phrase plutôt que du nom : celle-là révèle celui-ci, le promeut à son niveau signifiant. Tel est, on l'a dit, le charme de l'allégorie qu'elle semble créée de rien [5]. Elle se dégage comme un contrepoint narratif sur un arrière-plan continu dont elle se distingue en perspective par des marques aisément reconnaissables mais d'une grande légèreté : marques sémantiques, résultant du rapprochement de classèmes tels que « inanimé » + « parole »; marques syntaxiques telles que l'apostrophe. Mais jamais rien n'empêche de maintenir la lecture sur le plan du comparant, comme s'il épuisait le sens du discours ; la métaphore est saisie comme une histoire; Doux-Regards, compris comme Pierre ou Robin [6].

1. Zumthor, 1969 *a*, p. 1483-1484 ; Poirion, 1970 *b*. — 2. Bloomfield, 1963, p. 169; Jauss, 1964, p. 140. — 3. Cf. Todorov, 1970 *a*, p. 36 et 68. — 4. Bloomfield, 1963, p. 170. — 5. *Ibid.*, p. 165-166. — 6. Cf. Zumthor, 1963 *a*, p. 118-119.

Il importe ici d'éviter toute confusion [1]. Nous opposerons l'allégorie au symbole d'une part, à l'interprétation figurée de l'autre. Quant au premier, nous poserons que l'allégorie constitue un discours dont les éléments sont aisément reconnus par l'auditeur, qui les rapporte à une autre réalité, bien définie, située au-delà d'eux. Un sens moral, à la fois évident et monovalent, est inclus dans le sens littéral. Le symbole en revanche comporte, entre ses paliers sémantiques, une relation obscure et, surtout, polyvalente : il opère en effet un transfert non, comme l'allégorie, du particulier au général, mais bien du particulier au particulier : or, toute chose particulière est comme telle inépuisable. L'allégorie se fonde sur une propriété du langage; le symbole implique, au moins fictivement, une propriété des êtres. L'allégorie transforme un nom commun, désignant quelque espèce naturelle ou rationnelle, en un nom autodéterminé qui renvoie, à la manière d'un prénom, au sujet d'actions réelles. Le symbole suppose une conception des choses mêmes. L'allégorie repose ainsi sur la volonté du poète, et ne parle qu'en vertu de l'intention de celui-ci [2]. Elle tend à se constituer, de façon virtuelle, en science, alors que le symbole relève d'un art [3]. Cette opposition n'est pas sans ambiguïté dans la pratique. Il me paraît néanmoins nécessaire d'y tenir en principe, selon l'enseignement déjà ancien de C. S. Lewis [4] et en dépit des atténuations apportées depuis lors à sa théorie par G. Hough et M. Bloomfield, qui font de l'allégorie une espèce du genre symbole [5].

Du moins symbole et allégorie ont-ils en commun d'établir une relation entre un terme « réel » et un autre terme que l'on désignerait comme signe ou icône. L'interprétation figurale en revanche l'établit entre deux termes conçus comme également réels [6]. Elle ne comporte pas de fiction, mais la croyance assurée en un plan de réalité supérieur. Cette différence n'échappait pas aux doctes du moyen âge : ils opposent, à l'usage de cette interprétation dans la lecture et l'enseignement des livres bibliques, la pratique littéraire qui n'est que parabolique ou métaphorique [7]. L'allégorie proprement dite, comme marquée par

1. Guiette, 1960, p. 34; Jauss, 1964, p. 110.
2. Bloomfield, 1958, p. 78; Panofsky, 1967, p. 141.
3. Guiette, 1960, p. 49.
4. Lewis, 1958.
5. Hough, 1961; Bloomfield, 1963, p. 168-170; Beichner, 1967.
6. Auerbach, 1967, p. 110-111.
7. Badel, 1969, p. 61; cf. Bayrav, 1957, p. 2; Jauss, 1964, p. 111-113; cf. Frappier, 1971, p. 375-379.

son statut métaphorique, répugne aux « effets de réel », aux descriptions renvoyant à l'incongru ou au burlesque du quotidien, au pittoresque de l'histoire : la narration allégorique a toujours quelque dignité morale, une hauteur, une généralité qui orientent le décodage [1].

Le sens produit par le symbole, par l'interprétation figurale ou par l'allégorie, n'en est pas moins, en dernière analyse, engendré par l'univers intellectuel des hommes du XII^e siècle. Il est donc naturel que des échanges se produisent au niveau des significations secondes et de l'idéologie. Certains symboles d'origine liturgique, ou des « figures » traditionnelles dans la *lectio divina*, ont pu engendrer des types, courants dans la poésie d'argument religieux et même profane : du point de vue de la Poétique, ce ne sont rien que des types, leur statut primitif n'importe plus. Ainsi, l'arbre de la croix, le couple Ève-Marie, les sept péchés. De même sans doute, de symboles sociaux très anciens, le baiser, la salutation, et d'autres. Il peut arriver que l'allégorie les intègre à son discours.

On sait la vogue de l'allégorie, en latin, dès la fin de l'Antiquité; très tôt, elle constitua la fiction fondamentale de poèmes entiers, parfois didactiques comme le *De Nuptiis Philologiae et Mercurii* de Martianus Capella. En langue vulgaire, elle apparaît sporadiquement, en fonction ornementaire, dès le début du XII^e siècle et, comme beaucoup de techniques poétiques d'alors, elle a son équivalent dans les arts plastiques [2]. Chez le troubadour Marcabru, elle tend à s'organiser en un système qui pourrait devoir quelque chose à Prudence [3]. Mais c'est à partir des années 1190-1200 qu'elle connut soudain un essor extraordinaire, caractéristique d'un moment de cette culture [4]. Elle envahira progressivement le champ entier du discours poétique, y compris, au XIV^e siècle, la poésie lyrique et le théâtre même. Cette expansion soudaine doit être considérée dans la perspective, plus vaste, du didactisme propre à tout langage poétique médiéval. La poésie est toujours en quelque manière enseignement : elle attache à l'objet ou à l'action qu'elle décrit une valeur éthique, y incorpore une *senefiance* qui les justifie, en subordonnant le particulier au général; ce qu'elle dit est « exemple ». Cette tendance fondamentale peut se réaliser de deux manières, selon que l'enseignement est explicite et didac-

1. Bloomfield, 1963, p. 170.
2. Katzenellenbogen, 1964.
3. Jauss, 1964, p. 117.
4. Bloomfield, 1963, p. 162-164; Jauss, 1964, p. 111, et 1971, p. 192-200.

tique, proposant une maxime, ou implicite et diffus, suggérant un modèle d'action ou de pensée : ce que Lakits nomme respectivement (en termes que je ne prends pas à mon compte) le style « illustratif » et le style « symbolique » [1]. Le second prévaut au XII^e siècle, mais recule de plus en plus, au XIII^e siècle, devant le premier. L'allégorie n'est que la réalisation la plus parfaite de ce style « illustratif ».

Jauss a fait l'histoire de ce tournant de la tradition poétique [2], que marque d'abord, en latin, chez Bernard Sylvestre ou Alain de Lille, l'abandon des conceptions figurales : l'affabulation se détache en effet de l'idée chrétienne du salut, et tend à la représentation d'essences abstraites fortement fonctionnalisées dans la philosophie de ces auteurs. En langue vulgaire, chez Raoul de Houdan ou Huon de Méri, l'allégorie n'est encore que la personnification de forces invisibles, et ne comporte aucune tentative de description. Pourtant, une narration se constitue à partir d'elle. *Le Dit des quatre sœurs*, traité sur les vertus nommées en psaume LXXXIV, les fait intervenir en faveur d'Adam après sa chute : on est très près encore de l'interprétation figurale. Il en va de même dans la plupart des textes allégoriques des années 1220-1230 : ainsi, dans *la Vie de Tobie* de Guillaume le Clerc; ou dans *le Château d'Amour* de Robert Grossetête, qui est la maison de Marthe et Marie selon le récit de l'Évangile. Mais alors que, dans sa pratique la plus stricte, l'exégèse figurale considère deux termes historiques (Jonas rendu par la baleine figure le Christ ressuscité), l'un de ces termes fait place, dans ces ouvrages, à un terme moral (Marthe figure la vie active) : ce genre de substitution n'était pas rare dans la pratique des théologiens, encore qu'au XII^e siècle plusieurs le condamnent [3]; en langue vulgaire, il se généralise et bientôt remplace tout autre mode d'interprétation : on a parlé à ce propos de « moralisation », procédé qui jouira d'une faveur croissante au XIII^e puis au XIV^e siècle [4].

Cependant, l'émancipation définitive de l'allégorie semble s'être produite vers 1235-1240, années même où, selon toute probabilité, fut composé le premier *Roman de la Rose*. Je reviendrai ultérieurement sur ce texte. A l'époque de sa plus grande expansion, on peut distinguer, sinon plusieurs variétés de l'allégorie même, du moins plusieurs modalités de son usage.

Selon la forme de discours où elle s'actualise, cette figure est soit statique et descriptive, soit, et c'est de beaucoup le cas le plus fréquent, dynamique et narrative; d'un autre point de vue, elle est soit impersonnelle, de signe *il*, soit personnalisée par l'apostrophe, qui met l'accent sur l'aspect déictique de la parole, ou par le dialogue. Celui-ci est fréquent et constitue un cas particulier : dans les nombreux « débats » allégoriques (débats du Cœur et de la Raison, de l'Église et de la Synagogue, et bien d'autres), la part de la métaphore en effet se trouve très réduite; les personnifications servent principalement à jeter une lumière indubitable sur la nature et l'objet d'un conflit; les répliques didactiques qui s'échangent constituent le prédicat des « personnages »-sujets [1]. Ce caractère se maintiendra dans la forme développée et dramatisée du débat que sera la « moralité » du XV^e siècle, non moins que dans les scènes allégoriques des « mistères » de la même époque.

1. Lakits, 1966, p. 60-61. — 2. Jauss, 1964, p. 116-128. — 3. Smalley, 1968. — 4. Cf. Badel, 1969, p. 57.

Quant à ses éléments constituants, l'allégorie comporte des zones frontalières où métaphore continue et personnification confluent avec d'autres procédés qu'elles intègrent ou auxquels elles s'intègrent à des degrés divers. Ainsi, dans ce que la rhétorique nomme « figure étymologique » : Philippe de Thaon rapproche le mot *lundi* de *lum* (« lumière »), *samedi* de *seminosus*. De telles figures sont nombreuses dans la poésie didactique. Les auteurs de Bestiaires emploient l'un pour l'autre les termes d'*allégorie* et d'*étymologie*. L'ordre du monde, en effet, est senti comme si rigoureux qu'un rapport de convenance évident attache le mot à l'objet qu'il désigne : ce sentiment justifie jusqu'aux équivoques et aux jeux de lettres qui marquent les limites extrêmes du domaine allégorique [2]. De même, le conte moral figuré, l'apologue, se distingue mal de l'allégorie, spécialement quand il revêt la forme de la fable animale [3]. Celle-ci constitue une structure significative à double ou triple fond : les animaux sujets du récit sont des types traditionnels peu variables, provenant de recueils latins; leur trait figuratif, fortement stylisé, est d'ordre zoologique; leur trait sémantique est d'ordre moral. Dans la pratique médiévale, c'est à ce dernier que s'applique la personnification : ce n'est pas le Loup qui parle, c'est Cruauté. La situation est plus complexe dans le *Renart* : j'y reviendrai.

Enfin, la densité significative de l'allégorie est assez variable. Le *Joven* (« jeunesse ») personnifié des troubadours est un type dont on discerne mal le niveau second de sens : l'élément métaphorique (les qualités attribuées aux jeunes gens) y domine-t-il, ou ne fait-il que se surajouter à une métonymie initiale (« jeunesse » désignant quelque institution islamique [4])? Le texte du second *Roman de la Rose*, en

1. Bloomfield, 1963, p. 167-168. — 2. Guiette, 1960, p. 38-39 et 88-92. — 3. Todorov, 1970 *a*, p. 50 et 69. — 4. Köhler, 1966 *b*; Lazar, 1964, 1964, p. 33-43.

revanche, rappelle sans cesse explicitement son équivocité, et cela ne semble pas moins vrai de certaines ballades de Charles d'Orléans. Il convient de distinguer, dans la pratique de l'allégorie, deux attitudes extrêmes (qui souvent se combinent en fait) : tantôt le rapport est établi en vertu d'une volonté de rapprochement, exclusivement déterminée par une finalité externe, pédagogique (la Sagesse est l'une des plumes de l'aile de l'oiseau Chevalerie selon Raoul de Houdan); tantôt le rapport procède de la découverte de ressemblances ou d'harmonies internes, d'une similitude dans le mode d'existence : ainsi, le type des Yeux, porte de l'Amour, ou la Forêt de Longue Attente chez Charles d'Orléans. Dans le premier cas, l'un des termes est une notion générique, l'autre possède un contenu spécifique ou particulier : la figure opère par abstraction. Dans le second cas, les personnifications ne se laissent jamais réduire tout à fait à des concepts; elles gardent un pied dans l'histoire [1].

Au début du XIIIe siècle, l'allégorie émerge, en langue française, de sa situation de procédé ornementaire ou didactique subordonné, et fournit, comme elle le faisait en latin, le cadre fictionnel d'ouvrages entiers. Cette allégorie globale se constitue initialement comme une structure fondée sur des paradigmes lexicaux fonctionnant en vertu d'une opposition simple, telle que Bien *vs* Mal [2] : chaque élément du paradigme, personnifié, devient un actant du récit qui s'organise en actions et en qualifications symétriquement opposées. Ainsi, dans la Bataille des Vices et des Vertus, type-cadre provenant de la *Psychomachie* de Prudence, et dont procède une abondante série de « batailles » (opposition) et de « mariages » (conjonction), du *Mariage des sept arts* à *la Bataille de Carême et de Carnage*. Le poème de Rutebeuf qu'un des manuscrits intitule *le Dit de la Mensonge* est une bataille des Vices et des Vertus elle-même encadrée dans une figure générale d'ironie, désignant la conduite des Ordres mendiants comme le plan de référence du récit [3].

Ici encore, et quoique l'on y retrouve quelque souvenir de ce système, *le Roman de la Rose* libérera la pratique allégorique de procédés aussi mécaniques. On en arrivera, vers 1400, à des compositions très complexes, dont *le Songe du Vieil Pèlerin* offre un bon exemple : dans le cadre général que définit le type du Songe, Philippe de Mézières emboîte plusieurs ensembles allégoriques fonctionnellement hiérarchisés, de façon du reste assez approximative : le Voyage que fait le Pèlerin, accompagné de Vérité, Paix, Merci et Justice, engendre (dans l'ordre linéaire de succession) une description métaphorique de la France, laquelle engendre un discours métaphorique au roi, tandis que chacune de ces parties intègre plusieurs autres séquences allégoriques subordonnées, dont certaines très développées, comme la description de la Nef de France, ou de l'Échiquier social [1]. Un contenu qui n'est pas sans analogie avec un discours sur la géographie, l'histoire, l'économie, la politique, pèse de l'intérieur, en l'éclairant de lumières contrastées et toujours manifestes, sur un texte poétique continu, très dense, dont les éléments se meuvent comme les pions d'une difficile partie où rien ne peut être abandonné au hasard.

1. Auerbach, 1964, p. 10-12; 1967, p. 55-92 et 109-114.
2. Batany, 1970, p. 823-829.
3. Serper, 1969, p. 139-144; Freeman-Regalado, 1970, p. 146-151.

Il est vrai qu'à cette époque l'allégorie aura, dans le sillage du *Roman de la Rose*, engendré un véritable langage, pourvu de lois propres de combinaison, et qui tendit, aux XIVe et plus encore XVe siècles, à se substituer à l'ancienne langue poétique fondée sur un système de types. Christine de Pisan, tentant de définir, dans son *Avision*, le charme propre de la poésie, insiste sur l'existence d'un double plan de signification : « soubtiles couvertures et belles matieres muciees soubz fictions delitables et morales » (éd. Towner, 61) (« dissimulations subtiles; beaux arguments cachés par-dessous des fictions délectables, pleines de sens allégorique »). Pourtant, à la même époque, on constate une certaine tension, et comme un début de dissociation entre les deux plans de la métaphore : tantôt au risque des pires tautologies, le figuratif l'emporte sur le littéral; tantôt, au contraire, le littéral confère au figuré un aspect si concret et une telle crédibilité, que l'abstraction générique s'estompe; les indices, lexicaux ou syntaxiques, de la figure s'usent et cessent d'être toujours clairement perceptibles : la spécificité du discours allégorique, son didactisme, la prépondérance du thème sur l'action [2] s'effacent, et la figure prend la valeur d'une révélation personnelle : une lecture purement littérale devient possible et acceptable. Cet aboutissement est sensible chez plusieurs grands poètes de la fin du moyen âge, spécialement Charles d'Orléans; mais on l'observe même chez un Philippe de Mézières dans l'œuvre duquel le revêtement allégorique, presque partout opaque, éclate violemment çà et là au point d'arracher l'ensemble du discours au plan qui paraissait être le sien et de le transférer virtuellement sur celui d'une narration historique univoque [3].

On n'est pourtant pas encore vraiment sorti de l'univers poétique médiéval. Ce sont là jeux de nuances, balancement entre l'universalité

1. Coopland, 1969, p. 29-30. — 2. Fletcher, 1964, p. 304-307. — 3. Coopland, 1969, p. 33-60.

de l'idée et la particularité de l'être individuel. A quel niveau s'établit l'équilibre? La nouveauté du XVe siècle, c'est que l'on puisse se poser à son propos cette question. Dame Mélancolie à qui s'adresse Charles d'Orléans, et que l'on voit de ballade en rondeau engagée dans les menues actions convenant au familier d'un prince : est-ce une catégorie de l'existence, la maladie d'âme du poète, la tristesse d'un soir due à des circonstances particulières? La signification s'en situe sans doute à quelque niveau moyen entre le transcendant et l'expérience [1].

La fantaisie verbale

La narration allégorique a souvent pour effet de donner à la réalité ainsi figurée un sens incongru : elle permet au narrateur de suggérer que l'apparence est trompeuse; d'énoncer toute proposition de manière qu'on la perçoive comme déceptive [2]. Dans *le Dit d'hypocrisie*, Rutebeuf, l'un des premiers à exploiter cette possibilité, conte un voyage qu'il fit en songe dans une Cité sans maître parmi les prétendants au trône vacant, Vaine Gloire, Hypocrisie, Avarice, Convoitise... Finalement Courtois sera élu, et le poète s'éveille. Les allusions à l'élection du pape Urbain IV et aux tergiversations de la Curie semblent claires. Poétiquement, le texte est construit à partir d'oppositions lexicales paradigmatiques, de la même manière que *la Bataille des Vices et des Vertus* du même poète. Une partie considérable de la poésie dite « satirique », jusqu'à la fin du moyen âge, relève du même modèle. Le terme de « satire », emprunté à l'usage classique, est ici dénué de sens. Sur les situations concrètes auxquelles se réfère le texte, les auteurs portent un jugement moral, transformant le fait en « exemple ». Le jugement n'est jamais historique : les plaintes sur la dégradation du monde n'impliquent pas une observation comme telle des mœurs [3].

L'allégorie se prête mieux que toute autre figure à produire cet effet. A défaut d'allégorie proprement dite, un système de types, souvent provenus de la tradition ecclésiastique latine, remplit la même fonction. L'exemple le plus frappant peut être ici celui des *estats du monde*. On regroupe sous cette expression un certain nombre de textes poétiques de la fin du XIIe, du XIIIe et du XIVe siècle, consistant en une amplification du schéma énumératif des trois ordres de la société, *bellatores*, *oratores*, *laboratores*. Il s'agit là d'une conception

1. Fox, 1969, p. 15-16 et 156. — 2. Jauss, 1970 *b*. — 3. Cf. Lakits, 1966, p. 58; Alter, 1966.

typique des fonctions culturelles, dont on sait qu'elle n'a pas grand-chose à voir avec une description sociologique [1]. L'amplification de la formule ne tend aucunement à briser ce cadre. Elle lui demeure intérieure. Batany remarque que, si le texte est « didactique », l'ordre des *estats* est dégressif, du pape ou du roi jusqu'aux pauvres; si le texte est narratif, l'ordre progressif tend à prévaloir [2]. La triade fonctionne à la fois comme un type-cadre et comme un thème. Une variation consiste à présenter un personnage-sujet qui, considérant les divers *estats*, en choisit un pour lui, comme le meilleur. Les digressions introduites dans ce schème procèdent par accumulation, par antithèse ou figure d'ironie, qui souvent provoquent un « effet de réel », par simple rupture de ton : un élément concret est inséré dans une séquence abstraite; une sentence se développe en longue énumération descriptive; une phrase de discours direct interrompt une série d'éléments juxtaposés; un énoncé purement assertif s'achève en exclamation. Vers la fin du XIVe siècle, une variante du type fut empruntée au *Policraticus* de Jean de Salisbury (lequel l'attribue à Plutarque) : le corps politique, figuré de façon anthropomorphique, comprend tête (le roi), bras et mains (les chevaliers), ventre, jambes et pieds (le populaire, subdivisé en clercs, marchands et gens de métiers). Tel est, par exemple, le cadre du *Livre du corps de police* de Christine de Pisan (1407).

Les procédés de ce genre sont nombreux : ils consistent à broder de menus fragments de discours représentatif sur une trame typique; entre ces divers fragments le rapport reste externe, de l'ordre de la successivité. Ce caractère engendre parfois une sorte de structure litanique qui aboutira aux *Danses Macabré* du XIVe siècle ou aux *Jugements derniers* des grands mistères du XVe siècle. Le plan de référence du texte est moins la société ainsi « décrite » que le fonctionnement d'un type dans le discours poétique (exemples, Mary, II, 84-95). Ce discours ne possède du reste pas d'autre unité. Il arrive qu'il porte la marque personnelle *je*, introduisant quelque fiction narrative : *je vois que*. Toutes les variétés de vers se rencontrent : des quatrains d'octosyllabes du *Livre des manières* d'Étienne de Fougères, le plus ancien exemple (vers 1170), aux strophes du Reclus de Molliens et aux alexandrins des *Lamentations* de Gilles le Muisit, au début du XIVe siècle. Parfois, d'autres types interfèrent avec celui des trois ordres, et le réalisent dans la forme d'une *laudatio temporis acti* comme chez Gilles le Muisit, ou d'un *contemptus mundi* comme chez Thibaut de Marly.

1. Le Goff, 1964, p. 319-329; Serper, 1969, p. 69-104; Freeman-Regalado, 1970, p. 20-22.
2. Batany, 1970, p. 829-834.

Divers types-cadres peuvent l'embrasser et le contenir. L'un de ceux-ci est la « prière farcie » : le texte d'un *Pater*, d'un *Ave* ou d'un *Credo* est glosé, mot par mot ou phrase par phrase, par un commentaire ironique, mis sur les lèvres d'un personnage ainsi « décrit » (exemple, A. Mary, II, p. 78-81). Ce procédé correspond par ailleurs à un long usage « sérieux » : des *Avés* pieusement farcis du XIIe siècle jusqu'aux *Matines de la Vierge* de Martial d'Auvergne [1].

Parler à ce propos, comme on le fait souvent, de « satire sociale », est ambigu. Sociologiquement, la contestation médiévale reste intérieure au système. Jamais, avant le XVe siècle, n'est mis en question le principe même de la Coutume. Le présent est blâmé au nom d'un passé senti comme le modèle du futur [2]. Il n'en va pas autrement sur le plan du dire poétique. Certes, tout langage poétique comporte un trait subversif, plus ou moins accentué, provenant de ce qu'il suspend ou distord l'effet cognitif du discours ; mais, au moyen âge, cette subversion relève moins de l'œuvre individuelle que de la tradition poétique même, qui par son ancienneté et ses récurrences le neutralise en le rendant habituel. Dans un certain nombre de modèles poétiques, des éléments de *descriptio personae* (qualités et surtout vices), souvent typiques (spécialement quand il s'agit de prêtres ou de moines), sont entrelacés à d'autres types de caractère différent, relativement auxquels ils remplissent une fonction d'ornement amplificatif ou digresssif : ainsi, les déclarations stéréotypées sur la perfidie féminine ou les méfaits de l'amour dans certaines chansons courtoises. Il arrive que ces éléments prennent une telle place qu'ils remplissent la forme de la chanson. Celle-ci conserve néanmoins son caractère fondamental : c'est comme chanson, et non comme « satire », qu'elle est identifiable. Les quarante-cinq textes de cette espèce publiés jadis par Jeanroy et Längfors sous le titre de « Chansons satiriques » avaient été classés par ces savants selon un principe thématique : cinq chansons « contre le siècle » ; cinq « contre le clergé » ; treize « contre l'amour » ; quinze « contre les femmes », et sept « bachiques ». Distinction dans une grande mesure spécieuse : trente et une de ces pièces appartiennent au « grand chant courtois » tel que je le définirai par la suite, avec cette particularité que les éléments typiques négatifs y prédominent sur les positifs ; vingt-deux fois (nos 11 à 23 puis 25, 26, 28, 29, 30, 32, 35, 37, 38) la requête s'associe ainsi avec les plaintes sur la cruauté de l'amour ou la perfidie féminine ; deux fois (nos 3 et 5), avec l'affirmation que

1. Le Hir, 1970, p. x-xxvi. — 2. Lecoy, 1964 ; Jodogne, 1968, p. 15-16.

Loyauté est morte ; une fois (no 10), avec une condamnation des « losengiers ». Rien de tout cela ne sort vraiment du monde de la chanson, même si le type négatif finit par envahir tout l'énoncé. Rarement (nos 1 et 4), il arrive que, par le biais d'une *descriptio personae*, soit introduit dans la chanson un élément de blâme portant sur autre chose que les personnages typiques de celle-ci. Quatre des pièces de la collection (nos 33, 39, 40, 41), dont on voit mal ce qu'elles y font, représentent à l'état pur ce que je définirai comme des chansons de « bonne vie ». Les nos 42, 43 et probablement 44, sont des contrafactures, soit de chansons d'amour, soit de morceaux liturgiques. Restent onze pièces, le quart du recueil (nos 2, 6 à 9, 24, 27, 31, 34, 36), qui s'apparentent aux *estats du monde*, dont elles développent un seul type : la tromperie généralisée, les moines hypocrites, la femme volage.

On s'exprimerait en termes analogues en ce qui concerne les éléments « satiriques » habituellement relevés dans les contes de *Renart* ou dans certains débats comme ceux du Clerc et du Chevalier. Ces éléments sont réductibles à des types particuliers, qu'embrasse virtuellement le type général des *estats du monde* : types descriptifs relatifs surtout à la femme, aux prélats simoniaques, aux moines, aux bourgeois, aux vilains, aux avares [1], voire aux médecins (Mary, I, 340-344) ; ou types stylistiques comme *quorum deus venter est* (chez Rutebeuf : *qui fetes Dieu de vostre pance* [2]). De tels types se multiplient au tournant des XIIe et XIIIe siècles, alors même que la vitalité de la poésie latine s'affaiblit. La langue vulgaire relève ainsi une tradition menacée. Elle absorbe toute une thématique prédicatoire et en tire une riche topique qui restera inchangée jusqu'au XVe siècle.

On ne peut nier qu'une réalité sociale soit sensible à travers l'expression poétique : ainsi, au XIIIe siècle, le moine hypocrite, ambitieux et menteur est généralement désigné comme un Mendiant. Mais le temps d'impact de la réalité nouvelle a dû être bref : nous ne percevons poétiquement qu'un type, élément de tradition comme tel. Pour reprendre la distinction faite par Jauss, on peut dire que la « satire » apparaît toujours comme une fonction poétique « dépendante », jamais « constitutive [3] ».

C'est en termes semblables que se pose la question du « merveilleux » : mettons, de toute proposition narrative impliquant une rupture dans la chaîne des causalités ou consécutions « réelles ». C'est là sans doute l'un des points sur lesquels la poésie médiévale se

1. Lecoy, 1970. — 2. Serper, 1969, p. 13-30. — 3. Jauss, 1970 *a*, p. 83.

dérobe le plus obstinément à nos critères de jugement. L'impossibilité même d'appliquer ici la double opposition proposée par Todorov [1] est révélatrice : l'auteur de l'*Introduction à la littérature fantastique*, parmi les faits « anormaux », qualifie, on le sait, d'*étranges* ceux qui, *a posteriori*, recevront une explication naturelle ; de *merveilleux*, ceux qui exigeront une explication par la surnature ; le fantastique est ce à propos de quoi un « lecteur implicite » (qui peut être un personnage du récit) hésite sur l'explication à donner. Mais il n'y a plus, dans le texte médiéval tel que nous le connaissons, de lecteur implicite : il y a nous, par-delà une distance de tant de siècles. Le fantastique que nous attribuons au roman médiéval est le nôtre. Les textes où nous le rencontrons sont du reste toujours impersonnels, sans implication de l'énonciateur. La seule exception est peut-être le discours de Calogrenant, aux v. 142-580 de l'*Yvain* de Chrétien de Troyes (Mary, I 112-117) ; mais l'unique glose dont le chevalier-narrateur munisse son discours consiste à en attester la vérité :

> Car ne vuel pas parler de songe
> ne de fable ne de mançonge

(éd. M. Roques, p. 6) : formule clichée, habituelle à beaucoup d'auteurs de la fin du XII^e siècle, désireux de se distinguer des jongleurs et chanteurs de vieilleries. Force nous est de remonter en deçà de la distinction. Mais qu'est-ce que la rupture des causalités ? Qu'est-ce qu'une cause ? Question de culture : de vraisemblance [2]. On a défini celle-ci, avec justesse, comme une motivation implicite du récit, provenant d'une sorte de contrat incluant telle conduite particulière dans une maxime générale [3]. Mais la motivation implicite du texte médiéval relève de la tradition poétique. Que Tristan écrive à Iseut une longue lettre sur une baguette de coudrier, dans le *Chèvrefeuil*, a intrigué bien des lecteurs modernes et suscité les interprétations les plus différentes : peu importe notre conception des relations spatiales, seul semble *vrai* ce que le texte dit [4].

Le texte figure des apparences : nous ne pouvons que constater de quelle manière. Dès que plus d'un fait est posé par la figuration, et que l'un deux est donné comme un produit ou un terme, trois situations peuvent se dessiner à partir de celui-ci :

1. Continuité entre une cause et cet effet.
2. Discontinuité (dans le temps, l'espace ou l'ordre de grandeur) entre cause et effet.

1. Todorov, 1970 *a*, p. 28-41. — 2. Cf. Kristeva, 1968 *c*, p. 62-63 ; Genot, 1968, p. 52-57. — 3. Genette, 1969, p. 76-77 et 98-99. — 4. Rychner, 1966, p. 277-279.

3. Absence de cause.

La situation 1 serait notre norme.

La situation 2 est « magique » : elle comporte une idée complexe et sans doute confuse de causalité, car le pouvoir s'y associe à un savoir et à un art ; tout effet engendré par l'application de connaissances « scientifiques » se range dans cette catégorie, ainsi les enchantements pratiqués par Merlin.

La situation 3 est le pur féerique, où toute causalité est, au mieux, réduite à l'idée d'*agens*.

Les modes de réalisation des situations 2 et 3 peuvent à leur tour être classés selon trois modèles narratifs :

1) Apparition d'anges ou de saints (ou de démons), songes prémonitoires, prophéties, miracles : tous éléments signifiant une intervention divine dans le déroulement de l'action humaine. En tant que tels, ces éléments sont, dans une certaine mesure, prévisibles : ils impliquent la situation 2 plutôt que l'autre. Ils comptent parmi les constituants habituels des récits hagiographiques et du théâtre, où ils revêtent généralement un aspect lyrique ; on les rencontre sporadiquement dans les autres parties du corpus.

2) Figuration de fées, sorciers, magiciens, devins, et autres adeptes de l'art de « nigremance » ; de leurs opérations et de leurs produits, tels que philtres, poisons ou déplacement d'objets immeubles. Une partie considérable de ces figurations provient de traditions populaires locales et des sources littéraires antiques. Ces éléments réalisent aussi bien la situation 2 que l'autre.

3) Description d'objets et de circonstances (exemples : Mary, I, 116-125 et 140-149) : catégorie particulièrement riche dans les récits fondés sur la « matière de Bretagne », où l'on retrouve, mêlés à de pures hyperboles descriptives, la plupart des motifs véhiculés par les contes d'origine galloise ou irlandaise diffusés au XII^e siècle sur le continent : images extraordinaires d'objets à double apparence instable, dont on ne peut savoir laquelle prévaut sur l'autre ; de coutumes étranges, établissant une relation réelle entre événements naturellement sans rapport. Ces éléments réalisent presque toujours la situation 3.

Les deux dernières catégories sont riches en types figuratifs, qui apparaissent déjà solidement constitués dès l'époque de nos premiers « romans », vers 1160-1180. Le « roman » restera juqu'au-delà du XV^e siècle le terrain privilégié du merveilleux et de l'étrange. C'est là un fait de structure poétique : le merveilleux exerce une fonction majeure, il intègre au récit l'imprévisibilité. Je reviendrai, au chapitre VIII, sur ce point. Les facteurs, assez peu variés du reste, qui constituent le merveilleux sont codés dans la langue romanesque : leur emploi y définit un

vraisemblable qui lui est propre : un principe d'intégration unissant le texte concret à ce qui, en deux ou trois décennies, est devenu une tradition.

Ce que l'auditeur médiéval attend du texte poétique, c'est moins un message qu'une certaine audibilité : une qualité telle qu'à l'audition apparaisse un dessin où l'on se complaît. La construction compte davantage que la communication. La manifestation extrême (mais constante) de cette tendance apparaît dans la virtuosité verbale, si sensible dans beaucoup de textes, liée à ce que j'ai nommé la théâtralité de cette poésie : jouant du bilinguisme, du trilinguisme [1], déformant le mot pour les besoins d'une rime : *latin* devient *laton* pour rimer avec *garderon* dans le fabliau de *Baillet*. *Gabs*, *bourdes*, fréquents déjà chez les plus anciens troubadours [2], envahiront presque tous les genres à partir de 1200 : amplifications incongrues développant un motif d'un ton différent; énoncés faits de longues séries accumulatives mimant le boniment d'un camelot ou les cris de marchands; de fragments de sons dénués de sens, quoique soumis au rythme du vers... Ce dernier procédé, dont *le Miracle de Théophile*, de Rutebeuf, vers 1260, offre le plus ancien exemple, deviendra traditionnel dans le théâtre, où il « figure » l'hébreu, le chaldéen, voire la langue diabolique. Mais il a son pendant dans la poésie lyrique : les « refrains onomatopéiques », dont la liste de Van den Boogaard mentionne une quarantaine [3]. Le côté le plus frappant de cette explosion sonore est son caractère systématique : on y discerne des lois distributives, peut-être dues à l'effet de l'imitation, du pastiche, de la contrafacture, tous procédés émanant de la force propre de la tradition. C'est ainsi que l'usage de la dentale sonore *d*, des liquides *l* et *r* prédomine. Ces sons constituent comme des formules engendrant des séries apophoniques : *dor*-suivi des syllabes *-ele*, *-eleu*, *-elo*, *-elodo*; *deur-*, *dur-*, *dar-*, avec diverses suffixations; *del-*, *don-*; ou, avec combinaison préfixale, *-der-*, *-del-*, *-don-*. De telles observations ne recouvrent pas tous les faits; elles témoignent du moins d'une tendance à la régularité. La prolifération, à partir du XIIIe siècle, des figures de sons dans la plupart des formes poétiques tend indirectement au même affaiblissement du sens cognitif. Les « farceurs » de la fin du moyen âge en viennent à instituer en procédé comique la fausse compréhension du langage : la communication impossible malgré la compréhensibilité du code.

1. Zumthor, 1963 *a*, p. 82-111. — 2. Fechner, 1964. — 3. Boogaard, 1969, p. 260-262.

Les formes les plus caractéristiques de ce point de vue, la fatrasie et la *resverie*, longtemps méconnues, ont, ces dernières années, fait l'objet de plusieurs études [1]. L'une et l'autre, différant par les règles d'enchaînement et de versification, procèdent d'une rupture systématique de l'articulation, soit au niveau du discours (incohérence de phrase à phrase), soit au niveau de la phrase même, dont on dissocie sémantiquement le sujet et le prédicat, en les choisissant parmi des séries de termes aux classèmes incompatibles.

La *fatrasie* proprement dite, qui semble avoir été particulière à la Picardie de la seconde moitié du XIIIe siècle, engendra vers 1300 *le fatras*, qui resta vivant jusqu'au XVIe. Formellement très rigide, la fatrasie est constituée par une strophe de six pentasyllabes suivis de cinq heptasyllabes. Le fatras enchâsse (en vue d'un effet supplémentaire de contraste, à un niveau différent) ces onze vers, réduits à l'isométrie, entre les deux vers dissociés d'un distique généralement composé dans le registre d'expression de la chanson d'amour. Passé 1430 du reste, le fatras subsiste comme forme, mais abandonne le non-sens. La *resverie*, probablement dialoguée comme le fut, au moins en certaines occasions, le fatras, repose sur une opposition systématique, dans l'espace très bref d'un distique (7 + 4 syllabes le plus souvent), entre la continuité du rythme, des rimes et de la syntaxe, et la brisure des enchaînements sémiques. Fatrasie et resverie ont eu, comme formes autonomes, une existence assez brève : fin XIIIe, première moitié du XIVe siècle. Elles marquèrent alors, au moment où les traditions archaïques s'épuisaient, l'aboutissement convergent et la formalisation de tendances remontant à la basse Antiquité. Par la suite, elles furent récupérées, à titre d'ornement, par le théâtre du XVe siècle, avant de resurgir, sous une forme moins nette, dans le *coq-à-l'âne* du XVIe. Elles procèdent d'un jeu interne au langage et qui n'a rien à voir avec quelque sur-réalisme. Il n'est pas question de désarticuler le réel, de libérer l'esprit d'un asservissement aux présupposés et à l'inertie du langage naturel. Ce n'est pas le langage en tant qu'instrument de communication que l'on dissocie : à ce titre, il reste étranger à la poésie. C'est de sa cohérence sémantique apparente que l'on se rit [2]. Néanmoins, par accumulation, par abus réitéré, un obscur dessein, en action dans le discours, semble vouloir pousser celui-ci jusqu'au-delà de lui-même, vers le silence peut-être : il n'atteindra pas ce terme avant Rabelais [3].

C'est dans le même sens que tirent les jeux de lettres tels qu'ana-

1. Zumthor, 1961, 1963 *a*, p. 162-170 et 1963 *d*; Kellermann, 1968 et 1969; Jauss, 1970 *a*, p. 86-87.
2. Lewicka, 1970; Paris, 1970, p. 135-136; cf. Sewell, 1952.
3. Paris, 1970, p. 49-79.

grammes ou acrostiches. Anciens et bien enracinés dans la tradition latine [1], ils ne passent guère en langue vulgaire avant le XIIIe siècle, d'abord sous la forme discrète de signatures « par engin », ainsi le :

c'on fai*t* p*ar* bie*n* povr*e* seurnon...

du vers 9100 de *l'Escoufle*, donnant de droite à gauche le nom de (Jean) *Renart*. De telles signatures restent en usage jusqu'à la fin du moyen âge. On en trouve plusieurs chez Villon. C'est ainsi qu'a été identifiée Péronne, destinataire du *Voir Dit* de Machaut. Mais les procédés de cette espèce ne se compliquent et ne se répandent vraiment qu'au XVe siècle. Ils exigent en effet, dès qu'ils atteignent une certaine complexité, la lecture oculaire. L'existence de tels jeux lettriques est incontestable, encore que la diffusion semble avoir été assez limitée. Périodiquement, des tentatives ont lieu, de décrypter les graphismes de Charles d'Orléans ou de Villon, dans l'espoir de découvrir, sous les agencements de consonnes et de voyelles, une communication dissimulée. Les résultats de ces recherches sont généralement dérisoires [2]. La découverte et l'étude récente des paragrammes de Saussure, non moins que les lectures étymologiques de Guiraud [3], suggèrent qu'un réexamen sérieux des faits s'impose peut-être. Le jeu de lettres, si son existence est sûre, procède d'une nécessité propre au texte, marque la prédominance absolue de la forme interne sur toute fonction représentative.

La poésie médiévale n'est pas moins signifiante que toute poésie. Mais elle l'est autrement. Le sens y provient moins de la manière dont le discours, en se composant, joue avec le langage, en remet en question les unités significatives et les hiérarchies structurelles, que d'une cohérence spécifique, transmise par la tradition et préservée par un système formel très stable. Le référent en est une essence posée comme universelle, non un être particulier.

Certes, la poésie en question est homogène, non monolithique. Dans son organisation se dessinent au cours des siècles des glissements, des déplacements d'accents, liés en quelque manière au mouvement de l'histoire. Les premiers indices de ces tensions peuvent être perçus très tôt; peu à peu, elles convergent en tendances qui s'opposent, en s'y juxtaposant (et parfois en les gauchissant), aux tendances archaï-

1. Curtius, 1956, chap. XV; cf. Zumthor, 1969 *b*.
2. Fox, 1969, p. 13-14.
3. Starobinsky, 1964 et 1967; Aron, 1970; Guiraud, 1970, p. 135-150.

ques. Ces nouveautés se manifestent progressivement, à la surface de l'expression, au cours du XIIe siècle; les reliefs s'accusent au XIIIe, mais ce n'est qu'au milieu du XVe que l'homogénéité primitive sera définitivement perdue.

C'est par le biais de la description, dont l'usage généralisé caractérise le roman, que semble s'être opérée, à partir des types, une ouverture sur le concret et l'expérience particulière : mouvement qui n'est pas sans analogie avec ce passage à l'anecdote que l'on observe à la même époque dans la sculpture [1]. Cette ouverture néanmoins reste virtuelle longtemps encore. La description a introduit la circonstance, comme amplification ou explicitation narrative du type. Mais elle reste ornement, accessoire même si son étendue est considérable : elle relève plus ou moins d'une pratique allégorique. Ce n'est que tardivement qu'elle en viendra à fournir le thème : ainsi, dans certains poèmes de Charles d'Orléans, partiellement peut-être dans le *Testament* de Villon, dans certains chapitres du *Petit Jehan de Saintré*. Durant ces siècles, les possibilités d'utiliser le langage poétique pour la transmission d'un message personnel s'accroissent de façon continue mais sont très inégalement exploitées. Le système d'expression typique continue à fonder l'isotopie générale du discours poétique; et cette isotopie prédétermine, dans une grande mesure, l'interprétation des parties non-typiques progressivement introduites dans ce discours. C'est ainsi que l'on pourrait comprendre les allusions faites par plusieurs auteurs des XIIe et XIIIe siècles au *sens*, à la *senefiance*, de leur œuvre : ils proclament la conformité de leur parole (le poème) à un certain modèle sémantique, et indiquent, pour ainsi dire, l'éclairage qu'exige sa lecture.

Les niveaux de sens

C'est le sens de l'œuvre, ainsi défini, qui s'offre à notre lecture puis à l'interprétation : la « légende » du texte, *legenda*, dans l'acception originelle (et médiévale) de ce terme, « ce qu'il faut lire », neutre à la fois qualificatif et verbal, connotant une modalité impérative. La poésie, on l'a dit, parle du langage. Il n'en alla pas autrement au moyen âge qu'aujourd'hui. Nous sommes enclos dans le texte, ou (si l'état de notre information le permet) dans un ensemble de textes comparables. D'où la question : la « légende » se définira-t-elle à partir de la tradition ou du texte individuel? La tradition, texte virtuel

1. Focillon, 1965, I, p. 304-307.

et continu sur lequel se détachent les textes concrets, accessible à travers ceux-ci collectivement, s'identifie en pratique, pour nous modernes, avec les caractères constants du corpus, ou du moins de vastes sections de celui-ci. Le texte n'actualise qu'une partie des possibilités offertes par la tradition; il possède en revanche une unité propre. Une interprétation centrée sur lui part de cette unité pour rendre compte de tout ce qu'il réalise et de cela seulement. Inventorier les possibilités traditionnelles comme telles, et les élaborer en formulant les règles génératives du genre ou de l'espèce auxquels appartient le texte, implique en revanche que l'on néglige l'unité de celui-ci. Ces deux démarches se recoupent rarement. Concernant la poésie médiévale, il est indispensable qu'elles se combinent, faute de quoi un facteur essentiel échappe à l'examen : celui même qui fonda la participation, au sein du texte, de l'auteur et des auditeurs à un univers poétique immanent.

La description d'un certain nombre de textes particuliers conduit à les regrouper en ensembles constituant des subdivisions du corpus; l'examen de ces dernières débouche sur une définition dynamique, à partir de laquelle on revient aux textes, en tant qu'intégrés à ces ensembles. Du premier au troisième moment de cette analyse, on procède par induction; du troisième au dernier, par déduction. Le troisième moment, celui de la théorie, est le moment sémiotique, où s'élaborent des modèles et se déterminent des régularités [1]. La tradition sera définie comme l'ensemble de ces modèles. On peut déplorer l'absence d'un modèle théorique préalable, qui serve de guide à la description. Mais l'idée même d'un tel modèle me paraît contradictoire, s'agissant d'une poésie entièrement étrangère à notre propre culture. Je ne nie pas qu'il ne soit nécessaire de distinguer le plus clairement possible entre catégories théoriques et catégories descriptives : plus la théorie sera explicite, plus la description sera cohérente. Reste l'antinomie entre un modèle, en principe parfait, et ses réalisations dans la durée; entre une définition et ce qui n'est jamais strictement définissable : tension dialectique entre un moule formel et la culture qui le sous-tend et le justifie. Il apparaît ainsi indispensable de disposer de trois points de vue simultanés : celui d'un certain univers de culture dans sa plasticité temporelle; celui de la forme-sens instituée par la théorie; et celui des contenus particuliers et des variations individuelles de l'usage. Or, toute théorie de la poésie médiévale, parce que liée à la notion de tradition, est plus étroitement tributaire que toute autre d'une description préalable.

D'où la difficulté, et peut-être l'impossibilité, de s'élever à un très

1. Kristeva, 1969 *a*, p. 423.

haut degré de généralisation. Il n'y a pas lieu de le regretter. L'universel est un truisme; la seule constatation du particulier est tautologique. Toute théorie scientifique est comprise entre ces extrêmes. Une explication efficace, dans laquelle les faits particuliers ne se diluent pas, se situe à un niveau moyen de généralité. Ce niveau nous est suggéré par l'inventaire du corpus, c'est-à-dire par une phénoménologie de l'objet.

La Poétique ne peut être que nominaliste [1]. Le texte la présuppose, sans en être du reste jamais la simple illustration. C'est pourquoi les moindres éléments textuels présentent, jusqu'à preuve imprévisible du contraire, une pertinence égale. En fait, l'analyse procèdera à partir de points stratégiques dont le choix peut différer beaucoup selon les lecteurs; mais, d'une manière ou d'une autre, elle devra embrasser l'inventaire complet de ce dont le texte est composé, c'est-à-dire de ce avec quoi il opère, à tous les niveaux simultanément [2]. L'extrême précision d'analyse qu'exige cette situation conduit en fait à percevoir (au sein de traditions rigoureuses, sinon rigides) un intense mouvement à ras de texte, comme un refus opposé par cette matière même à toute appropriation définitive : une humble, obscure, parfois maladroite, mais fondamentale exigence de liberté.

L'état actuel de notre outillage conceptuel rend à peu près inévitable, dans ce travail d'interprétation, l'usage du terme, bien galvaudé, de « structure ». Reste à éviter d'en être dupe : dans quelle mesure les opérations mentales qu'implique la description « structurale » sont-elles homologues aux relations réelles entre les objets et éléments d'objets étudiés? Il en va de même du terme de « code », nécessaire pour rendre compte logiquement du fonctionnement de la communication. Les polémiques de naguère entre structuralistes et historiens s'expliquent par une tendance naturelle aux premiers (et provenant des présupposés de leur terminologie) à considérer les structures comme le fondement d'une identité, plutôt que comme la projection synchronique d'une situation fondamentalement historique : il importe de refuser tout statisme au modèle, de se garder des réductions abusives et des extrapolations auxquelles induisent celles-ci. Les faits concrets débordent toujours plus ou moins du modèle. Cela, sans rien enlever à sa validité, en limite la portée. Le système de signification laisse un résidu non symbolisable qui, peut-être, n'importe pas au niveau des généralités, mais n'en existe pas moins dans la *légende* du texte. Ce qui est ici en cause, c'est la notion saussurienne, ou glossématique, du

1. Meschonnic, 1968, p. 134; Segre, 1969 *a*, p. 85-87.
2. Greimas, 1970, p. 276-277.

signe, l'isomorphisme supposé entre signifiant et signifié, expression et contenu, ou de quelque autre nom qu'on les appelle. La notion ne sera pleinement utilisable que si l'usage que l'on en fait permet de dépasser cette dichotomie [1].

L'herméneutique s'oppose en cela dialectiquement au structuralisme [2]. Les structures ne sont ni inertes ni même stables. Elles émergent d'une relation entre l'observateur et son « objet », répondent à une question préliminaire, mettent en ordre le déjà déchiffré [3]. Philosophiquement, *structure* renvoie à des notions telles que genre, forme, stéréotype; linguistiquement, à combinaison, pertinence, système [4] : les unes et les autres interfèrent, en un dépassement réciproque, et concourent à la définition du statut du texte médiéval. L'une des phases de l'analyse tend à retrouver et à définir, à tous les niveaux, les éléments textuels pertinents : or, ceux-ci apparaissent pourvus d'une marque, qui est leur récurrence dans la tradition [5]. Une relation s'établit, qui n'est pas sans analogie avec celle qui unit, dans la doctrine saussurienne, langue et parole : analogie d'ordre métaphorique. Aussi bien, tout terme linguistique appliqué à l'énoncé poétique constitue une métaphore ou une métonymie [6]. La sémiologie du fait poétique embrasse la linguistique, comme une discipline quasi ontologique, partant du discours que tient *ça*, parlant à travers les choses [7]. Dans le discours poétique médiéval, le *ça* prend pour nous le visage de la tradition. L'interprétation privilégiera donc le déchiffrement du message en utilisant les éléments du code; de la parole, grâce aux éléments de la langue; elle se gardera de l'illusion en vertu de laquelle seuls les paradigmes paraissent avoir une valeur scientifique... D'où, à la fois, le danger mais l'utilité de certains dénombrements. Je n'entre pas dans la discussion des méthodes statistiques [8] : je reste bien en deçà. La difficulté à laquelle on se heurte ici tient évidemment à l'historicité des faits de culture. Dans l'ordre des phénomènes naturels, on peut interpréter par le système les réalisations du système. Dans l'ordre de la culture, système et réalisation comportent l'un et l'autre une variabilité propre. C'est pourquoi, alors qu'en nature une prévision diachronique (donc statistique) est toujours possible, en

1. Cf. Todorov, 1970 *a*, p. 21-22 et 100. — 2. Cf. Genette, 1966, p. 155-164. — 3. Avalle, 1970 *a*, p. 87-95. — 4. Segre,1969 *a*, p. 19-21. — 5. Cf. Corti, 1969, p. 65-69. — 6. Cf. Genette, 1966, p. 145-170; Greimas, 1967 et 1970, p. 278; Barthes, 1968 *a*, p. 6; Ruwet, 1968 et 1970; Halliday, 1964; Meschonnic, 1969, p. 22 et 1970, p. 11-12; Segre, 1969 *a*, p. 18; Uitti, 1969; Guiraud-Kuentz, 1970, p. 37-57; Kuentz, 1970; Todorov, 1970 *d*. — 7. Segre, 1969 *a*, p. 67-70. — 8. Cf. Greimas, 1962, p. 248-250; Posner, 1963; Chatman, 1967 *b*; DelezelBailey, 1969; Meschonnic, 1970, p. 33; Guiraud-Kuentz, 1970, p. 62-64.

culture seules des inductions synchroniques en tiennent lieu. S'il m'arrive, çà et là, de compter des faits textuels, c'est de manière empirique, pour en suggérer la probabilité dans le système. Je n'utilise l'instrument numéral que comme une loupe ou un verre fumé, provisoirement, pour mieux percevoir un détail peut-être révélateur; non comme une machine de précision, que je serais incapable de manœuvrer. Il reste que la fréquence d'une forme fait partie de sa définition : elle constitue l'aspect quantitatif d'une marque.

La première opération consiste à recueillir les indices formels qui permettront d'ouvrir la spirale herméneutique. L'étude des formes n'a toutefois d'utilité que dans la mesure où celles-ci comportent signification. Or, le sens n'est homogène ni dans son mode de production ni dans ses effets. L'analyste se voit dans la nécessité d'en distinguer, par un artifice d'exposition, les couches; l'interprétation rendra compte de leur unité, indissociable dans le concret, compte tenu des styles collectifs ou individuels, des types, et des marques culturelles qui les affectent. Plusieurs modèles ont été proposés : celui de Soerensen oppose respectivement *langue*, *style*, *motif* et *matière* comme substance et forme de l'expression et du contenu; celui de Todorov, à propos de récit, distingue les aspects « verbal » (les phrases du texte comme telles); « syntaxique » (la composition) et « sémantique » (les thèmes [1]). Une classification embrassant l'ensemble des faits poétiques doit aller plus loin : l'aspect « verbal », qui implique la langue dans toute sa complexité, éclatera en vertu d'exigences émanant de celle-ci même. Un miroitement significateur se perçoit en effet, je l'ai déjà signalé, dans les chatoiements de la forme, au niveau de ses divers constituants, sons, mots en tant qu'unités isolables, phrases considérées comme types d'organisation, dans l'énoncé même en son entier en tant que combinaison et dosage d'éléments. Recueillis ainsi, indépendamment les uns des autres, aux phases successives de l'analyse, ces traits finissent en général par se concentrer, constituant comme la base sur laquelle repose le sens référentiel.

Je propose de distinguer ainsi cinq couches hiérarchisées de signification. De bas en haut :

1. Une couche phonique, dont les unités sont les syllabes comme telles, les timbres vocaliques, les bruits consonantiques, dans la

1. Domerc, 1969, p. 103-104; Todorov, 1970 *a*, p. 24; cf. Todorov, 1964; Panofsky, 1967, p. 137-144.

mesure où leur distribution comporte quelque trait perceptible : récurrences, échos, groupements préférentiels marqués par l'accent (ainsi, la prédominance des aigus et des liquides; ou des équivalences entre rime et césure, etc.).

2. Une couche morpho-syntaxique, dont les unités sont les faits grammaticaux comme tels. C'est ainsi qu'un texte dans lequel domine la parataxe, ou dont les verbes sont tous au présent, ou en majorité négatifs, comporte une certaine prédisposition sémantique particulière. Tout texte possède, de ce point de vue, une configuration caractéristique.

3. Une couche lexicale, ou du vocabulaire comme tel (antérieurement à son agencement dans les phrases), et résultant de la distribution de celui-ci en noms, verbes, adjectifs, ou en champs morpho-sémantiques.

4. Une couche formée des unités figuratives minimales considérées en elles-mêmes et, le cas échéant, dans leur enchaînement.

5. La couche thématique, dont les unités sont en général de longs fragments d'énoncés.

Cette classification, on le voit, diffère de celle de Bense [1] sur plusieurs points. Le plus important à mes yeux concerne la distinction entre signifiés dénotés et connotés. La quasi-impossibilité où l'on est de les distinguer dans le discours poétique médiéval m'amène à les englober ensemble sous deux points de vue successifs (couches 4 et 5). Ce que je nomme couche thématique recouvre dans une grande mesure les « attentes idéologiques » de Bense. Dans tous les cas subsiste une information poétique globale du texte, qui ne s'actualise dans aucune des couches particulières, mais qui intègre le texte, en sa totalité, dans la tradition.

Un cumul se produit de couche à couche. L'effet de sens, très dilué dans la première, se précise et se fortifie dans les suivantes; il ne devient évident que dans la quatrième, en même temps qu'y éclatent sa diversité et ses ambiguïtés. Les trois premières couches fixent une isotopie; elles constituent ensemble comme une vocation sémique disposant le texte à telle signifiance plutôt qu'à telle autre; elles fournissent une pré-information (pratiquement, pour le lecteur moderne, une post-information) orientant l'attention de l'auditeur.

Ces couches correspondent dans la production du texte, à des niveaux de structuration; pour l'interprétation, elles suggèrent des niveaux d'analyse. On constate que les types, tels qu'ils ont été définis au chapitre précédent, peuvent se situer à l'un ou l'autre de ces niveaux

1. Selon Eco, 1968, p. 67.

(sauf peut-être le premier), généralement à plusieurs d'entre eux à la fois. La distinction que je propose comporte en effet de l'arbitraire : il s'agit moins de découvrir une vérité globale du texte que d'instaurer un système de notation ouverte éclairant l'échange qui s'opère entre l'objet et le sujet-auditeur (ou lecteur), et inversement. Or, compte tenu de l'énorme différence des cultures, l'analyste remplit la fonction qui fut jadis celle du public auditeur. La relation, ainsi établie en toute prudence, se fonde sur les propriétés objectives de « l'état esthétique » du texte [1] : peut-être nous permet-elle même, fût-ce au prix d'une certaine distorsion des perspectives, d'entrevoir ce que fut le rapport qu'entretint le poète avec le poème.

Chaque couche constitue un ensemble de règles dont peut user l'analyste pour représenter tel aspect de l'expression. C'est donc un plan de connaissance. En passant de l'un à l'autre, l'analyste remet en cause les précédents et les assume ou, au contraire, ne peut les assumer dans celui qui lui est hiérarchiquement supérieur : cette alternative du reste peut être interprétée de deux manières, selon qu'on a des raisons de la considérer comme particulière ou comme spécifique. Je reviendrai sur ce point.

Empiriquement, afin d'éviter une trop grande dispersion parmi les faits observés, je propose de redistribuer les cinq couches de sens selon trois niveaux :

1. Celui de la matérialité (au sens physique) de l'œuvre, de son « grain » pour ainsi dire : de la double articulation du langage, selon la terminologie proposée dès 1946 par A. Martinet; terminologie à utiliser par analogie plutôt que de façon littérale, mais qui présente l'avantage de définir fonctionnellement la forme du message constituée par les sons et les liens syntagmatiques.

2. Celui de la composition (au sens, si l'on peut dire, chimique) : les éléments de cette matière, unités lexicales et figures stylistiques dont le poids propre et la fonction particulière en poésie constituent ce que l'on pourrait y nommer la troisième articulation.

3. Celui du message comme communication : les motifs et thèmes.

L'analyse de ces niveaux devra dégager deux séries de relations entre les éléments identifiés : distributionnelles (horizontales) et intégratives (verticales) [2] : ces dernières s'étendent, au-delà de la phrase, à l'énoncé entier et, moins clairement, au-delà même de celui-ci, à un schème traditionnel, intégrant tous les constituants d'autres niveaux. Ces intégrations successives sont à direction unique : on rencontre des sons fortement valorisés mais non en tant qu'intégrés dans l'énoncé

1. Bense, 1969, p. 8,. — 2. Benveniste, 1966, p. 123-125.

ou dans le schème traditionnel. L'inverse n'est pas vrai. Cette direction de l'intégration correspond à l'accroissement successif des effets de sens, accroissement lié à une certaine accumulation mémorielle qui se produit chez l'auditeur au fur et à mesure que se déroule le poème.

Le premier niveau d'analyse embrasse deux espèces d'observations. Les premières portent sur le mode d'existence sonore du message : rimes, échos et jeux divers, aussi bien les « figures de son » proprement dites que des faits moins clairement intentionnels, tels que la distribution des timbres vocaliques et des qualités consonantiques. Il s'agit de percevoir des fonctions phoniques dans la pure matérialité de la chaîne chantée ou parlée [1]. Le vers apparaît, dans cette perspective, sous son seul aspect de série de sons et d'accents, fonctionnalisés en quelque manière, c'est-à-dire pourvus d'une marque rythmique : récurrence, alternance, contraste. Les autres observations portent sur la combinaison des signes constitués (non sur ces signes eux-mêmes) : organisation syntagmatique, nature des liens syntaxiques. La distribution, dans le poème, des types syntaxiques est souvent telle qu'elle produit des effets aisément perceptibles, de récurrence ici encore, ou de contraste : cela tient en partie au fait que certains types, nous l'avons vu, comportent des modèles de construction privilégiés. De ce point de vue, le vers apparaît (davantage à l'époque archaïque, moins nettement au XIII^e siècle) comme un moule grammatical affecté, en tant que tel, de valeurs propres. Dans ce cas, comme dans celui des articulations sonores, on peut parler de sémantisation du rythme [2] : production d'un effet de sens encore vague, de mise en fonction intrinsèque, et comme un appel à l'intégration dans un niveau sémantiquement supérieur.

En dépit des préférences manifestées par telle ou telle sub-tradition pour telles ou telles formes syntaxiques, la langue poétique médiévale, dans toutes ses variétés, présente toujours un caractère syntaxique explicite et discursif et par là, peut-on présumer, une étroite ressemblance avec le langage pratique. Telle est du reste la cause principale des contresens auxquels a donné lieu l'interprétation de bien des textes médiévaux. L'analyse doit donc tendre sur ce point à l'établissement d'une sorte de typologie du texte, la spécificité de celui-ci résultant de la distribution particulière qu'il fait d'éléments par ailleurs communs à tous les textes du corpus.

Le second niveau d'analyse embrasse les éléments du vocabulaire,

1. Cf. Fonagy, 1961; Todorov, 1964, p. 34-39.
2. Dufrenne, 1963, p. 42-45 et 59-60; Jakobson, 1963, p. 171.

et cela de deux manières : dans la mesure où ils intègrent une double série de constituants (les sons et les sèmes); et en tant qu'unités lexicales.

L'analyse phonique recouvre partiellement celle qui a été faite au premier niveau. On procédera donc plutôt à un regroupement des mots du texte, selon les ressemblances formelles qu'ils présentent, en champs morphologiques : divers jeux de répétitions, d'équivalence ou de contraste apparaîtront, producteurs d'un rythme lexical formel. L'analyse des sèmes permettra de délimiter un certain nombre de champs sémantiques, voire de préciser les relations (d'identité, d'exclusion, de ressemblance) entre les éléments de ces champs. Leur distribution dans le texte fait ressortir ce que j'appellerais un rythme lexical sémique [1].

En tant qu'unités lexicales (à l'exception de quelques outils incolores) seront dénombrés et comparés noms, adjectifs, verbes, adverbes. Le critère de classification est ici l'exercice réel d'une fonction plutôt que la classe grammaticale. On obtient ainsi un tableau significatif des virtualités sémantiques du texte, selon que prédominent nettement les éléments verbaux (dénotant une activité, gestuelle ou affective) ou substantivaux (dénotant des objets). Éléments adjectivaux (qualifications) et adverbiaux (circonstanciels) sont, d'une manière générale, rares dans la poésie la plus ancienne, sauf dans le roman. La distribution de ces éléments tout au long du poème produit elle aussi un rythme, dont l'examen révèle accessoirement la présence de mots (ou familles de mots) clés, voire mots (ou famille de mots) rimes.

Le relevé des figures de style peut intervenir sur ce point, dans la mesure où il recoupe et confirme les observations précédentes. Mais on ne peut considérer, nous l'avons vu, les procédés de la rhétorique comme significatifs par eux-mêmes. Si un effet de sens particulier se dégage de leur emploi, il provient des particularités de leur distribution dans le texte. Or, cette distribution a été, en fait, constatée durant les premières phases de l'analyse : les métaphores lors de l'analyse sémique, les figures grammaticales au cours de l'analyse syntaxique.

Une comparaison entre les observations faites aux deux premiers niveaux révèle soit une concentration, soit une apparente dispersion des effets : une fermeture de l'expression sur elle-même, ou une ouverture qui signifie peut-être un appel à quelque sens référentiel.

La dernière phase de l'analyse se situe au niveau des *motifs*, en entendant ce mot dans le sens proposé par Czerny [2], d'unité de

1. Kibedi-Varga, 1963, p. 129-145. — 2. Czerny, 1959, p. 45-47.

formalisation élémentaire des contenus. En fait, c'est sur ce plan que les éléments traditionnels (typiques) sont les plus aisément identifiables et les plus nombreux. Autrement dit, le niveau sémantique (« thématique »), quel qu'il soit et pour l'essentiel, apparaît formalisé en unités minimales prédéterminées.

Tout motif comporte une couverture lexicale, mais aussi un aspect de réalisation modale, par le biais de la syntaxe. Du fait qu'il se réalise en une phrase, le motif en effet se trouve lié à un verbe porteur d'une modalité particulière, résultant de la marque morphématique dont il est affecté. Selon qu'il est au passé, au présent, au futur, à l'optatif, qu'il est ou non accompagné d'une négation, le verbe colore affectivement l'expression du motif à laquelle il sert. Troubadours et trouvères en particulier tirent ainsi de l'utilisation des formes verbales une riche gamme d'indices ou d'inflexions permettant des variations presque infinies dans le traitement d'une matière en elle-même peu abondante. Même genre d'effet dans la distribution des sujets grammaticaux (*je-tu* et la non-personne). Avec moins de netteté, on relève parfois des jeux significatifs dans l'emploi des déterminatifs (articles et démonstratifs) devant les noms d'objet : effet de perspective qui, lorsqu'il est dosé avec adresse, « cadre » pour ainsi dire, entre le concret et l'abstrait, entre le réel et le désidéral, entre le vécu et le présumé, un contenu fondamental.

Ces deux modes de réalisation des motifs se cumulent, engendrant une série d'oppositions, d'hésitations évocatrices, ou de confirmations éclatantes, d'où procède, durant tout le poème, comme une vibration allusive, c'est-à-dire, ici encore, un rythme dont les temps forts coïncident presque toujours avec ceux du vocabulaire.

Resteraient ce que l'on peut nommer les « thèmes ». J'emploie ici ce mot pour désigner des ensembles structurés de motifs (la requête d'amour; le combat épique). C'est souvent au début d'un texte ou de l'une de ses parties qu'un thème s'expose de façon claire : la suite en développe et en amplifie isolément les motifs. Il en résulte que le mot prend une nuance complémentaire : il désigne à la fois le point de départ et le fondement d'un énoncé. En pratique les thèmes se confondent souvent avec des types. Mais ils possèdent, pour ainsi dire, une autre face, où se reflète une extra-textualité qui ne relève pas de notre analyse.

L'étude des motifs révèle d'autre part des modes d'enchaînement (de syntaxe textuelle) très divers. Les résultats auxquels conduit sur ce point l'analyse diffèrent beaucoup selon les sub-traditions; beaucoup moins, au sein de chacune d'entre elles, de texte à texte. C'est ici que se pose la question des structures narratives, sur laquelle

je reviendrai [1]. Ces différences fournissent l'un des critères de subdivision du corpus. Elles sont en effet liées à la présence ou à l'absence d'une progressivité dans l'énoncé, à l'intégration ou à la non-intégration de marques temporelles à la texture de celui-ci. Lors seulement que se dégage une progressivité, une durée énonciative explicite, non réductible à la seule linéarité du langage, l'unité macrosyntaxique embrasse le texte entier; ailleurs, elle est difficilement définissable au-delà du noyau rythmique que constituent la strophe, le couplet, la laisse. Le rôle en cela du chant paraît indéniable : d'une manière générale, l'absence de chant paraît avoir entraîné une exigence de composition beaucoup plus rigoureuse et conféré à la totalité de l'énoncé un caractère d'unicité plus fort.

L'analyse insistera, en pratique, davantage sur tel ou tel niveau selon la nature du texte. Le critère ici n'est autre que le rythme global intégrant les divers effets rythmiques particuliers, sonores, syntaxiques, lexicaux, thématiques. On accordera la plus grande importance en cela aux silences résultant des suspensions textuelles, suspensions correspondant à ce que sont, dans un texte moderne, les blancs de la page : coupures régulières, ou irrégulières, aux fins de strophes et de laisses, ou marquées par des signaux moins bien codifiables, comme le

ci fine li primerains vers

de l'*Erec* de Chrétien de Troyes.

De ce point de vue, on pourrait distinguer trois espèces de textes :

1. Textes constitués par une série d'unités assez rigoureusement définissables, soit :

a) des unités relativement closes et liées les unes aux autres de façon très lâche, sans qu'une progression nécessaire apparaisse toujours de l'une à l'autre (ainsi, la strophe de la chanson de trouvère), soit :

b) des unités plutôt ouvertes et normalement regroupées en ensembles assez vastes, liés par une certaine progression (ainsi, la laisse épique).

2. Textes à unité globale, tantôt simple et analysable en termes de propositions didactiques ou narratives ; tantôt complexe, résultant de la combinaison de plusieurs discours et souvent moins clairement perceptible : ainsi, l'unité de certains romans est si peu évidente

1. Greimas, 1970, p. 188-189.

que bien des médiévistes ont cru y discerner la combinaison fortuite et factice de plusieurs ouvrages initialement séparés.

3. Textes dont l'unité provient d'un facteur non linguistique quoiqu'on ne puisse le considérer comme extra-textuel à proprement parler : ce sont, au sens le plus large, les ouvrages dramatiques.

Ce n'est guère que dans les textes de la catégorie 1*a* que l'analyse du premier niveau est révélatrice, en ce que les faits qu'elle isole sont toujours intégrés aux autres niveaux et y remplissent une fonction manifeste. L'analyse de la catégorie 1*b* porte principalement sur les second et troisième niveaux; celle de la catégorie 2 y ajoute une considération particulière de la syntaxe textuelle, celle-ci constituant généralement le plan d'intégration final des autres éléments. Cette syntaxe est, en pratique, le seul facteur textuel déterminant dans la catégorie 3. Ces distinctions sont pour le moins approximatives, pourtant justifiables du point de vue de l'économie des moyens.

A chaque niveau seront inventoriées, outre les éléments pertinents, c'est-à-dire les unités qui le définissent, les relations qu'elles entretiennent dans l'ordre de la distribution linéaire (succession) et dans l'ordre fonctionnel (hiérarchie). La production du sens est plus ou moins voulue et explicite; son actualisation plus ou moins rigoureusement codifiée. D'où la nécessité de distinguer, au moins en principe, entre signes proprement dits et *indices* ; ceux-ci ne signifient qu'à l'intérieur de la procédure interprétative : ainsi, la plupart des traits phoniques, à l'exception de la rime et des figures de sons les plus élaborées [1].

Dans quelle mesure pourrait-on utiliser ici le mot de *style*... d'origine médiévale, il est vrai, mais latine? La théorie rhétorique des trois styles, humble, moyen et sublime, consacrée par la « roue de Virgile [2] », est d'une application difficile à la langue vulgaire. Sans doute constate-t-on, entre certains textes ou groupes de textes, des différences de ton, définissables aux niveaux de la syntaxe, du lexique ou des figures. Mais ces contrastes sont peu marqués, très instables, et l'on ne saurait fonder sur eux une opposition pertinente. Qualifier de sublime (à cause de l'abondance des tropes) le style de la chanson de trouvère ou des romans de Chrétien de Troyes, de médiocre celui de Marie de France et d'humble celui de beaucoup de fabliaux, ne serait qu'une

1. Segre, 1969 *a*, p. 70-72. — 2. Quadlbauer, 1962.

mauvaise plaisanterie. La langue romane se plie mal à ces distinctions issues de la tradition antique. Il en va de même (en dépit de Dante) des implications sociales de cette doctrine : le sublime permet de parler des princes; l'humble, des bergers. Certains romans pompeusement ornés paraîtraient-ils justifier une telle application? Simple hasard. Les faits sont d'un autre ordre.

Si l'on prend, en revanche, le mot *style* dans l'un quelconque des sens que lui donnent les Modernes [1], on se heurte à d'autres difficultés. Désigne-t-on par là un fait de « langue », dans l'acception saussurienne du mot, c'est l'existence d'un écart qui nous le révèle. Cet écart est conçu comme le résultat, soit de choix lexicaux, syntaxiques, rhétoriques, soit d'une distinction fonctionnelle entre le cognitif et l'expressif. Il constitue une infraction, soit par rapport à un contexte, soit par rapport à une norme. Je ne veux pas entrer ici dans la querelle qu'a suscitée l'emploi de cette notion [2]. Le voudrions-nous, que nous serions hors d'état de mesurer la distance qui sépara peut-être le dire poétique médiéval du discours pratique... faute de connaître ce dernier! Situation privilégiée : nous ne saisissons que des variables, perceptibles par constrate avec d'autres variations. La seule issue qui nous soit ouverte est de définir positivement et en elle-même la langue poétique médiévale, ou plutôt, *les* langues poétiques dans lesquelles elle se démultiplie... quitte à dénommer *styles* ces dernières (pour ma part, je préfère ne pas le faire, de peur de provoquer des confusions avec l'usage latin) : langues poétiques dont la seule chose que nous sachions est qu'elles diffèrent par leur visée de ce que fut la langue pratique : par une intériorité (mal concevable pour nous, mais certaine), par un mouvement de retrait, comme écrit Genette, dans les profondeurs du langage [3].

Prend-on enfin, le mot de *style* comme désignant un fait de « parole », il nous renvoie aux variations individuelles constatables dans l'usage des éléments collectifs et traditionnels, c'est-à-dire des types. Or, la puissance propre de la tradition est telle que les variations individuelles sont généralement peu marquées. Il existe, certes, de remarquables exceptions : le *Roland* du manuscrit d'Oxford parmi les autres épopées ; Bernart de Ventadorn parmi les troubadours; Chrétien de Troyes parmi les conteurs de la seconde moitié du XII^e siècle; et plusieurs autres. Mais on ne saurait fonder raisonnablement une théorie sur

1. Riffaterre, 1959 et 1961; Chatman, 1966 et 1967 *a*; Enqvist, 1967.
2. Ullmann, 1964, p. 154-173; Cohen, 1966, p. 200-202 et 1970, p. 15-16; Genette, 1969, p. 123-153; Gueunier, 1969; Todorov, 1970 *e*, p. 225; Meschonnic, 1970, p. 32-35; cf. Rey, 1968, p. 177.
3. Genette, 1969, p. 151; cf. Kristeva, 1969 *b*, p. 174-207.

des exceptions. La prédominance des « styles » collectifs sur les « styles » individuels constitue l'un des caractères fondamentaux de la poésie médiévale.

Reste la possibilité de limiter l'extension du terme *style* au mode de combinaison des motifs. La notion ainsi précisée n'est pas sans utilité, car elle permet de rendre compte de parallélismes ou de convergences entre codes différents, appartenant au même univers culturel, tels que poésie et peinture. C'est là un genre de recherche dans lequel, en général, la comparaison aboutit à la poésie, comme en témoignent les études de Hatzfeld sur Villon et Charles d'Orléans [1] : la plasticité du code poétique lui permet de traduire, en les assumant, tous les autres [2]. Mais si, comme dans le beau livre de M^me^ Lejeune et Stiennon sur Roland [3], le mouvement procède inversement, le sens poétique éclate en anecdotes sans cesse refaites, inépuisables, attestant *a posteriori* son intraductibilité.

1. Hatzfeld, 1967, p. 164-198.
2. Benveniste, 1966, p. 128-132.
3. Lejeune-Stiennon, 1966.

4. L'organisation hiérarchique

La couche archaïque de notre poésie médiévale est constituée par deux douzaines de textes français et occitans dont la composition remonte aux IX^e^, X^e^, XI^e^ siècles. De ce nombre, vingt environ sont sûrement datables des années 1050-1120 : un examen collectif de cette poésie n'est donc guère praticable qu'à partir de cette époque. Je ne toucherai que de façon indirecte, et par induction, aux textes plus anciens, presque totalement isolés.

La comparaison, ainsi chronologiquement limitée, suffit à montrer qu'à l'aube du XII^e^ siècle coexistaient plusieurs formes poétiques, inégalement élaborées, inégalement indépendantes les unes des autres, mais d'ores et déjà traditionnelles. Si, à partir de ce point zéro on suit le devenir de chacune de ces formes, on est frappé par leur aspect de rigueur : une définition préalable semble avoir été imposée aux règles de fonctionnement du système. En certains secteurs, la définition paraît si impérieuse, la limitation si étroite, que le système semble (évidemment à tort) immobile. Dès cette époque ancienne, il apparaît mal concevable d'appliquer aux chansons de saint comme l'*Alexis* ou la *Sainte Foy*, aux chansons de geste comme le *Roland* ou le *Gormont*, aux premières chansons de troubadours et au *Bestiaire* de Philippe de Thaon, tout à fait les mêmes critères d'analyse, fût-ce au moyen d'une méthode homogène dans ses principes. Il est indispensable de classifier les unités du corpus : on l'a toujours fait, quoique selon des principes parfois contestables. Cette nécessité devient plus urgente encore si l'observateur pratique une coupe synchronique aux alentours, mettons, de 1250.

Classes et genres

Une question préalable : les hommes du moyen âge eurent-ils l'idée ou le sentiment que les textes poétiques se rangeaient en ensembles génériques? Ils possédèrent un vocabulaire « littéraire », fait

de bric et de broc et d'usage assez banal, que l'absence de toutes réflexions théoriques sur la poésie empêcha sans doute de prendre consistance. La seule forme qui semble avoir été identifiée comme telle est la *chanson* que créèrent en occitan les troubadours et qui fut par la suite adaptée dans plusieurs autres langues. Un jugement sur la chanson est souvent intégré à celle-ci et implique ou amorce une pensée [1] qu'explicitent, en l'appauvrissant, au XIIIe siècle, les *razos de trobar*, livres de recettes surtout préoccupés de versification et de grammaire. Le terme de *chanson*, sans autre déterminant, n'en désigne pas moins universellement, à cette époque, un modèle assez bien défini dans ses aspects techniques et, pour une part, son extension thématique. Mais cette relative netteté de la définition n'eut qu'un temps : l'occitan *canso*, sur lequel fut calqué le français *chanson*, n'était entré en usage qu'aux environs de 1170, pour se substituer à l'ancien *vers*, qui dès lors disparut. Au XVe siècle, pour Charles d'Orléans, une *chanson* est un rondeau chanté.

Quelques termes tels que *descort* ou *jeu-parti* désignent des dérivés de la chanson régis par des règles propres et constantes. Mais, en dehors de ce secteur, qui embrasse un peu plus que ce que Dragonetti nomma naguère le « grand chant courtois », la terminologie médiévale reste vague et fluente [2]. Le *sirventes* occitan est une chanson dont l'argument diffère de celui de la chanson proprement dite; le français crée sur ce mot *serventois* qu'il utilise spécialement pour certaine forme de poésie mariale. Plusieurs expressions entrent, durant une brève période, dans l'usage du XIIIe siècle pour y désigner, par leur thème plus que par leur forme, des entités poétiques peut-être anciennes et qui pourraient avoir ré-émergé alors à la faveur d'une sorte de mode folkloriste : ainsi, *chanson d'histoire* et *chanson de toile*, termes apparemment interchangeables, *reverdie* dont on ne sait trop ce qu'on entendait par là, *pastourelle* et *aube*. L'occitan *planh* s'applique à toute sorte de chant de déploration. D'autres termes renvoient, de façon assez confuse, à une certaine forme, indépendamment de son contenu : ainsi, *rondeau*, *virelai*. Leur nombre s'accroîtra au XIVe siècle. *Ballade* et *chant-royal* seront alors de tardifs avatars de la chanson. *Motet* se réfère à une technique musicale, de même sans doute que l'expression de *son poivetin*; *estampie*, à une forme chorégraphique, comme peut-être *rotrouenge*, dont le sens reste mystérieux pour nous.

Du moins, tous ces termes recouvrent-ils exclusivement jusqu'au XIVe siècle, des formes du chant. C'est là leur seule unité. Si l'on met

1. Aston, 1959. — 2. Cf. Ribard, 1969, p. 99-106.

à part *chanson de geste*, bien attesté et peut-être la seule expression ne prêtant jamais à équivoque, on peut distinguer un autre groupe lexical, renvoyant à des textes narratifs non chantés : mais la distribution des divers termes dans cet ensemble paraît à peu près aléatoire. Ce qu'ils désignent échappe à toute définition : *estoire*, *conte*, *dit*, *exemple*, *fable* et ses diminutifs *fablel*, *fabliau*. Selon Jauss, durant une courte période aux alentours de 1200, *estoire* et *dit*, mots nouveaux, se seraient opposés à *conte* et *fable* du point de vue de la véracité du contenu [1]. Passé cette date, ils ne cessent d'interférer et de se confondre. *Lai* entre dans cette série; mais il désigne par ailleurs une forme lyrique, et une intéressante étude de Baum a montré que cette ambiguïté tient à la pensée même des utilisateurs [2]. Quant à *roman*, il signifie proprement toute composition de langue vulgaire opposable à un modèle latin, même très lointain. Inversement, certains ensembles de textes aux caractères communs assez nets ne comportent pas d'appellation générique indentifiable : ainsi ce que l'on nomme parfois le *gab* (« plaisanterie [3] »). Les langues médiévales ne possèdent pas de mot pour exprimer un concept correspondant à notre « théâtre ». Les manuscrits qui nous ont transmis divers drames liturgiques désignent parfois ceux-ci des noms latins d'*ordo* ou de *ludus*. Ce n'est qu'à l'époque du plus grand développement des techniques de la scène, aux XIVe et XVe siècles, qu'apparaissent des termes tels que *farce*, *sottie*, *moralité*, *miracle*, et *mistère*, dont la définition n'est pas sans faire difficulté pour nous, et dont la répartition n'a rien de systématique.

Il y a donc peu de chose à tirer de cette terminologie. Une classification raisonnée peut en récupérer une partie. Mais, dans son ensemble, elle pèche par défaut, soit de généralité soit de particularité. L'usager de tel terme pense à tel texte réel plutôt qu'à des traits communs le liant de façon pertinente à d'autres textes. Ou bien, au contraire, il s'élève, avec une apparente indifférence, à une telle abstraction que n'importe lequel des mots employés ne signifie guère plus que « texte ». Plusieurs ouvrages, aux XIIIe et XIVe siècles, mettent, de façon sérieuse ou plaisante, sur les lèvres soit de l'auteur, soit d'un jongleur, l'énumération de son répertoire : ainsi, le *Dit des deux bordeors* (« plaisantins ») *rivaux* accumule pêle-mêle *chanson de geste*, *roman d'aventure*, *contes*, *fabliaux*, *dits*, *rotrouenges*, *serventois* et *pastourelles* en ce qui semble un pur effet de fantaisie verbale. La plupart du temps, des énumérations de ce genre juxtaposent du reste des références particulières, et non de telles généralités : « je veux chanter (il chantait)

1. Jauss, 1964, p. 120. — 2. Baum, 1969, p. 27-42. — 3. Fechner, 1964.

de Roland et d'Ogier », « il contait de Perceval et de Gauvain » plutôt que « des chansons de geste » et « des romans ».

Jauss remarque que le premier germe d'une théorie des classes poétiques fondée sur la réalité de la pratique apparaît chez Jean Bodel, au début du XIIIe siècle : cet auteur distingue trois « matières » narratives, la matière de France (représentée spécialement par les chansons de geste), celle de Bretagne (dans les romans et contes dits « bretons ») et celle de Rome (dans les œuvres empruntant leur argument à la tradition latine); il justifie cette décision en distinguant trois plans de vraisemblance et trois espèces de véracité [1]. Cette déclaration demeure toutefois isolée.

Dans les milieux de l'École, s'était maintenu (relativement à la littérature latine) quelque souvenir de la distinction aristotélicienne des deux genres de *mimesis*, récit et représentation directe. Dante, au *De vulgari eloquio*, II, 4-5, élabore une classification plus ou moins analogue entre tragique, comique et élégiaque : les deux premiers constituent à ses yeux des variétés de narration, que distinguent les procédés de leur style et le choix de leur matière; le troisième n'est défini que thématiquement [2]. En fait, dans cette tradition savante, la doctrine des genres tend à se confondre avec une théorie des modalités du discours. Elle remonte sans doute à la distinction antique des trois *genera* de la rhétorique, actif (sans intervention de l'auteur), narratif (seul parle l'auteur) et mixte : distinction que traverse celle des styles [3]. Ces idées restent assez imprécises et ont peu de portée pratique. Quant à la classification de la rhétorique en judiciaire, délibératif et démonstratif, elle aurait pu fonder une définition des « genres » épique, lyrique et dramatique; mais il semble bien que le moyen âge l'ignora : elle ne resurgira qu'aux XVIe-XVIIe siècles [4].

Traditionnellement néanmoins, les médiévistes parlent de genres. A plusieurs reprises jusqu'ici j'ai employé ce terme, par simple commodité provisoire. Il faut l'examiner de plus près. De nombreux travaux récents en ont mis en question le concept [5] qui, c'est le moins que l'on puisse dire, ne va pas de soi. Élaborée à une époque largement post-médiévale, en vertu de règles consacrées par l'usage mais rapportées à un fonds doctrinal aristotélicien, la théorie des genres telle qu'elle a servi depuis trois siècles de cadre à l'étude de la littérature, est gravement ambiguë, tant le mot implique de présupposés touchant

1. Jauss, 1970 *a*, p. 93-94. — 2. Curtius, 1956, chap. XVII. — 3. Barthes, 1966, p. 21; Jauss, 1970 *a*, p. 92-93. — 4. Kibedi-Varga, 1970, p. 25-26. — 5. Sengle, 1966; Jauss, 1970 *a*; Todorov, 1970 *a*, p. 7-27; Guiraud-Kuentz, 1970, p. 71-85; cf. Barthes, 1968 *b*.

le dessein poétique. En gros, il désigne une certaine configuration de possibles littéraires, fonctionnant comme une règle à l'égard d'un certain nombre d'œuvres indépendamment de leur sens. Mais à quel niveau se définissent ces possibles? De là résultent tous les malentendus et, pour commencer, l'impossibilité d'établir un catalogue clair et complet des « genres »...

Quelles autres notions pourrait-on essayer de dégager du corpus médiéval? Plusieurs lignes de clivage interfèrent, pour dessiner le paysage de cette poésie. Mais elles sont très inégalement accusées. Les unes peuvent être définies avec une assez grande précision; les autres ne doivent l'être qu'en termes prudemment généraux.

L'étude de la tradition nous a amenés à discerner, au niveau systématique, une certaine pluralité : l'existence de ce que, provisoirement, j'ai nommé les sub-traditions. Celles-ci pourraient se définir, en gros, par des différences dans la distribution des types. Il apparaît en effet, historiquement, qu'à mesure qu'ils se constituèrent les divers types eurent tendance à s'engendrer les uns les autres en s'organisant en ensembles, plus ou moins bien structurés du reste, que, dans des publications antérieures, j'ai désignés par le terme de « registres [1] ». Je reviendrai sur cette dénomination. L'existence de tels ensembles, relativement autonomes, est peu niable jusque vers la fin du XIIe, sinon du XIIIe siècle. De la chanson de geste à la chanson de trouvère et au fabliau, non seulement le choix et le mode d'enchaînement des types diffèrent, mais leur densité, tout en variant peu de texte à texte au sein d'un même groupe, varie beaucoup d'un groupe à l'autre. En revanche, on ne perçoit aucun lien nécessaire entre la répartition des types et celle des formes, même les plus élaborées, de versification. C'est ainsi que la chanson d'amour, le lai ou le rondeau, fondés sur des systèmes versifiés totalement différents, possèdent un fonds typologique commun, aux éléments malaisément dissociables. Les textes composés en octosyllabes narratifs relèvent de plusieurs discours entre lesquels on ne rencontre que peu de traits communs. Seule exception : dans la plupart des chansons de geste, versification et typologie paraissent liées, peut-être fonctionnellement, dans l'unité très forte de la laisse. D'une manière générale, le caractère propre des types, par rapport à tous les autres facteurs de formalisation, est leur disponibilité. Aussi, quoique toute classification doive en tenir compte, elle ne peut se fonder sur eux.

1. Zumthor, 1963 *a*, p. 123-178.

Dans une certaine mesure, la distribution des figures de rhétorique (quelle que soit l'interprétation génétique que l'on en donne) obéit à des tendances relativement constantes, du moins à l'époque la plus ancienne, et quoique, de texte à texte, on constate parfois des différences assez grandes au sein d'une même sub-tradition. Quantitativement, certains secteurs poétiques sont plus largement ouverts à ces pratiques; d'autres, moins ou à peine. Parmi les premiers, la poésie ecclésiastique des XI^e^-XII^e^ siècles et, à un degré beaucoup plus élaboré, le roman des XII^e^-XIII^e^ siècles. Parmi les seconds, la chanson de geste. Qualitativement, de façon très grossière, on pourrait distinguer deux nuances d'usage, selon que dominent l'hyperbole, la litote et la comparaison d'une part, la métaphore et l'allégorie de l'autre. Cette différence correspond approximativement à celle d'un discours non courtois d'une part, courtois de l'autre. Ainsi, dans les vieilles chansons à fonction liturgique, la proportion des métaphores est de moins de dix pour cent des figures; chez les troubadours, elle atteint ou dépasse cinquante pour cent. Les textes narratifs relèvent généralement de la première classe, à l'exception du « roman ». Mais ces distinctions restent de l'ordre de la nuance. Une classification plus nette, fondée sur l'opposition métaphore/métonymie, paraît en revanche trop rigoureuse pour s'appliquer commodément au corpus médiéval français [1].

Quant au facteur rythmique de la tradition, il permet du moins une première division simple, réductible à quatre oppositions hiérarchisées, mais dont la valeur discriminatoire diffère parfois beaucoup en pratique :

1. vers/prose,
2. *a*) vers à groupements réguliers (strophes)/vers sans groupements réguliers,

b) vers groupés en tirades irrégulières/vers à discours continu (sans coupures manifestes),

3. prose rythmiquement ornée/prose non ornée.

Les oppositions 2 *b* et surtout 3 sont inégalement pertinentes : les textes en question présentent souvent un caractère mixte. En revanche, 2 *a* est très net, et coïncide presque toujours avec plusieurs autres oppositions définies par d'autres critères.

On ne saurait, en revanche, faire entrer en ligne de compte, sous 1 et 2, l'espèce du vers. De vagues tendances se dessinent, mais ne comportent pas, apparemment, de statut institutionnel. Ainsi, les vers de longueur supérieure à huit syllabes sont presque toujours narratifs,

1. Barthes, 1964, p. 115-116; cf. Jakobson-Halle, 1956, p. 81.

les vers plus courts que huit syllabes le sont très rarement, l'octosyllabe restant ambivalent; les rimes plates ou répétitives sont généralement un indice de discours narratif... On pourrait formuler ainsi un petit nombre de règles distributives, qui du reste varièrent au cours du temps.

Plusieurs autres principes de classification seraient concevables et simultanément utiles. Ainsi, la durée de l'œuvre, élément d'autant plus important qu'il s'agit d'audition : on opposerait texte bref à texte long, ce qui a peu de sens en théorie mais apparaît souvent rentable, de façon accessoire, en pratique. Un classement (nécessairement approximatif) selon l'ordre de grandeur aboutit souvent en effet à confirmer d'autres classements : ainsi, dans le vaste groupe des textes narratifs, l'opposition bref/long ne sert à rien (du moins apparemment) dans la mesure où elle conduit à mettre ensemble *la Chanson de Roland* et l'*Yvain* de Chrétien de Troyes; mais elle constitue, nous le verrons, un des traits pertinents opposant, par exemple, *Yvain* à *la Châtelaine de Vergi*. L'ordre de grandeur des textes narratifs en général est, sauf rares exceptions, plus élevé que celui des textes dits « lyriques », ce qui tient à des causes fonctionnelles internes, sur lesquelles je reviendrai, mais aussi au mode de décodage exigé par la nature du texte, selon que la compréhension implique ou n'implique pas la nécessité, de la part de l'auditeur, d'une mise en perspective temporelle.

Autres critères formels possibles : chanté *vs* non chanté; narratif *vs* non narratif; formulaire *vs* non formulaire; concentration morpho-lexicale (petit nombre d'éléments pour un grand nombre d'occurrences) *vs* dispersion morpho-lexicale. Ces oppositions se cumulent souvent. Leur rentabilité est indéniable, et on doit leur faire une place dans l'analyse. En revanche, je laisserai de côté le principe de classement dialectologique qui a été implicitement suggéré lorsque l'on a cru constater un rapport stable entre la densité des dialectismes contenus dans un texte et le « genre » littéraire auquel il appartient.

L'analyse sémique, enfin, permettrait d'opérer un classement entre les textes selon le degré d'intégration mutuelle des divers niveaux de sens. Ce serait là, il est vrai, un critère d'un maniement particulièrement difficile et lent, et qui serait loin d'être applicable de la même manière à tous les éléments du corpus. Il peut être utile d'y avoir, accessoirement, recours en certains cas.

L'étendue même du corpus, et sa relative complexité, en synchronie et en diachronie, exige la combinaison de plusieurs perspectives. De leur convergence seulement résultera une classification utile, c'est-à-dire efficacement préliminaire à l'analyse et à l'interprétation des textes.

On délimitera d'abord, non des classes abstraites, mais des groupes historiques [1] : comme le fait, des langues et familles de langues, la linguistique comparative. La « classe » se définira par une forme interne, dont l'existence est confirmée par l'épreuve de commutation entre les textes qui la composent, mais exclut l'interchangeabilité, d'une classe à l'autre, d'un certain nombre de traits, considérés pour cette raison comme pertinents. La « classe » repose donc sur une continuité, définie au niveau d'une dominante autour de laquelle s'organisent les « œuvres ».

Le classement implique une hiérarchisation, et il sera bon de distinguer assez clairement l'ordre des subdivisions (de haut en bas) et des regroupements (de bas en haut). On ne peut ici encore faire l'économie de considérations diachroniques : en effet, celles-ci, dans les cas douteux, fournissent parfois le seul critère permettant de déterminer l'ordre en question ; de plus le nombre des unités et ensembles, ainsi que leur rapport mutuel, ont pu varier considérablement entre le Xe-XIe et le XVe siècle.

Je proposerai un exemple particulièrement clair : celui de ce qu'on a nommé au XIIIe siècle, les « chansons de toile ». Je pars du texte de *Bele Aiglentine*, pièce de cinquante vers insérée, à titre d'ornement, dans le roman de *Guillaume de Dôle*, de Jean Renart, vers 1220. Je crois avoir prouvé dans une étude récente [2] que ce texte a possédé une variante à la fois thématiquement très proche et formellement bien distincte. D'autre part, divers chansonniers du XIIIe siècle nous ont conservé deux remaniements, assez différents l'un de l'autre, du texte de Jean Renart ou d'une variante de celui-ci. On est en présence, soit des quatre textes d'une même « œuvre », soit de deux « œuvres » dont la seconde constitue une imitation de la première, chacune de ces « œuvres » se réalisant dans deux textes non identiques. C'est là une première incertitude, que peut résoudre en principe un examen philologique et codicologique analogue à celui auquel furent soumises il y a quelques années les gestes de Roland et de Guillaume [3]. Quelle qu'en soit la conclusion, du moins touchons-nous ici à ce que j'ai nommé la « mouvance » de l'œuvre. Les textes en question possèdent en commun (en deçà des variantes plus ou moins considérables qui les opposent) des éléments de versification, une structure « lyrique » (au sens que je définirai ultérieurement) un schème narratif général,

1. Jauss, 1970 *a*, p. 80-85 ; cf. Todorov, 1970, p. 18-19. — 2. Zumthor, 1970 *b*. — 3. Mandach, 1961 ; Tyssen, 1967.

un vocabulaire typique et, pour l'essentiel, leur syntaxe textuelle, j'entends par là un mode de composition et d'enchaînement des motifs.

Or, des ressemblances, moins nombreuses mais aussi nettes, unissent cette « œuvre » ou ces deux « œuvres » à une douzaine d'autres textes, conservés dans divers manuscrits : la principale de ces ressemblances réside dans leur strophe initiale, exposant un thème narratif d'où résultent, dans les strophes suivantes, des transformations variées. Cette similarité s'établit au niveau d'une sorte de formule générative que l'on pourrait noter ainsi :

X à (*en*) Y / fait / (*et*) / pense à (aime) / Z (*et*) / se trouble /
1 2 3 4 5 6 7

telle que X et Z sont des lexèmes de la classe « animé humain », Y une désignation de lieu, et les termes placés entre traits obliques des catégories sémiques. L'ordre des termes 1 à 4 peut changer, du moins ces éléments sont-ils toujours groupés ; 5 peut rester implicite, simplement suggéré par 7 ; 6 peut n'apparaître que tardivement dans le texte. La réalisation de ces éléments comporte des options plus ou moins nombreuses (j'imprime en italiques celles qui sont réalisées dans nos quatre textes) :

X (sujet de phrase) = { nom commun féminin ; *nom propre féminin* { *à caractère littéraire* ; populaire }

Y (complément de lieu) = { habitation { *chambre* ; tour } ; nature { eau ; verdure } }

/fait/ = { *couture* (= verbe + complément) ; autre travail d'intérieur ; chant (= verbe) }

Z = { personnalisé { nom commun masculin (« ami ») ; *nom propre d'homme* } ; universalisé (amour) }

/se trouble/ = { *distraction*, erreur ; pleurs, pâmoison }

La dernière option est fixée lexicalement et syntaxiquement : les éléments de la couverture lexicale correspondant à X, Y et à « couture » sont toujours empruntés à l'une des variantes d'un modèle

typique. C'est au groupe des textes ainsi définis (ou engendrés) que j'appliquerai, limitativement, l'expression de « chansons de toile ».

A un degré plus élevé de généralité, on observe entre ce groupe et plusieurs autres textes un trait commun qui les oppose ensemble, très fortement, à tout le reste du corpus : sur les deux plans où il se déroule (narratif et lyrique), le discours a pour unique sujet une jeune femme. Ainsi, dans les chansons dites de malmariée, de nonnette, dans plusieurs « romances », ce dernier terme étant une invention de philologues du XIX[e] siècle. Certains médiévistes parlent à ce propos de « chansons de femme », lesquelles pourraient avoir été de tradition très ancienne et de large diffusion géographique : la plupart des *jarchas* andalouses s'y rattacheraient [1].

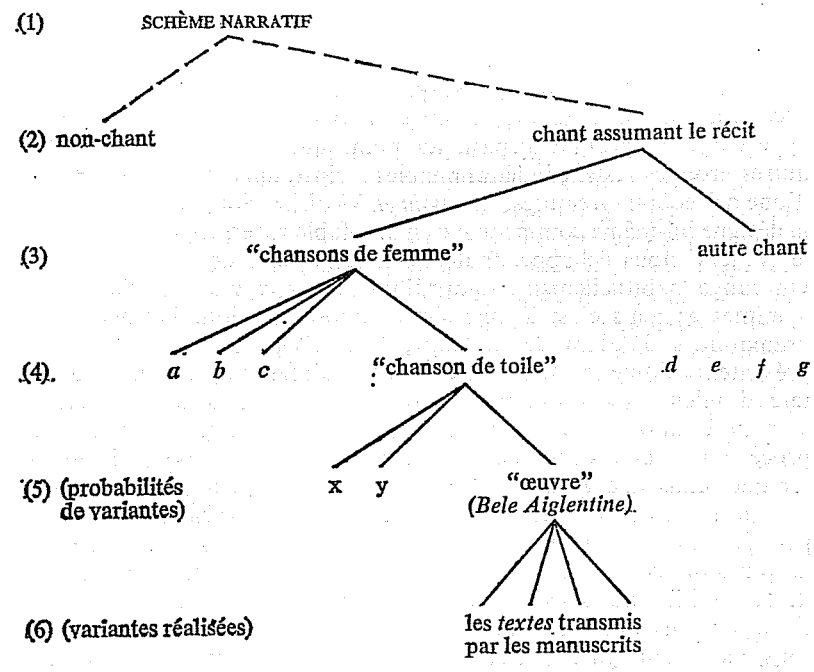
Mais les « chansons de femme » ne sont à leur tour qu'une sous-classe d'un ensemble plus vaste dans lequel on rangerait une bonne partie de ce que Bartsch, voilà un siècle, réunissait sous l'appellation, sans doute volontairement vague, de « Romanzen und Pastourellen » : groupe dont l'unité consiste en ce qu'un exposé narratif y est assumé par le chant, celui-ci consistant à son tour en une structure mélodique basée sur un rythme strophique, donc (ce qui paraît prouvé, en l'absence même de notation musicale, par la versification) différent d'une simple mélopée ou déclamation scandée. Les implications de ce fait sont considérables et modifient, nous le verrons, la nature du récit. Théoriquement, le même schème narratif pourrait être développé de façon indépendante, sous forme de conte : en fait, il ne l'est pas. C'est là un point très remarquable.

On peut ainsi tracer, à partir des textes de *Bele Aiglentine*, un schème de classement vertical, dont la zone supérieure a un caractère purement théorique et problématique.

Les niveaux ainsi distingués ne sauraient être assimilés à quelque espèce de structure profonde : ce sont des niveaux de conditionnement de telles structures; on peut les considérer comme les plans de transformations logiquement successives impliquées dans la performance.

On reconnaît, dans les niveaux 5 et 6, l'équivalent du tableau proposé au chapitre précédent. La valeur des distinctions ainsi opérées n'est pas identique du haut en bas de ce schéma : le fait que désigne le niveau 1 n'a pas la même nature que ceux qui sont impliqués par le niveau 2; les diverses unités des niveaux 3, 4 et 5 n'adoptent pas nécessairement le même schème narratif. Il s'agit donc ici moins de niveaux de réalisation que de plans d'analyse.

1. Heger, 1960, p. 32-34; Hilty, 1970, p. 94-96.



A quel niveau parler de « genre » : 3 ou 4, voire 5 ou même 2? On trouverait des arguments valables en faveur de chacune de ces réponses : autant dire que la notion se dilue. En revanche, ce tableau constitue une illustration du concept de tradition : celle-ci n'est autre que le mode d'existence des divers niveaux. Les niveaux 2 à 5 rendent compte de ce que peut en être le fonctionnement. L'existence des types est contrôlable, par comparaison, aux niveaux 3 et 4 non moins qu'au niveau 5; en 2, la situation est moins nette, puisqu'à ce niveau on n'a pas encore pénétré dans la zone de réalisation figurative : du moins déjà se pose la question du plan de discours sur lequel vont s'actualiser les types. Les chances d'actualisation de ceux-ci s'accroissent à mesure que l'on s'approche de l' « œuvre », de 3 en 4 puis en 5. Dans la même mesure, le discours se resserre et ses caractères structuraux propres s'accusent. On voit ainsi se distinguer assez nettement (du moins à l'époque ancienne) ce qu'à dessein je nommerai, de façon tant soit peu ambiguë, des « formes de discours » : espèces, variétés d'énoncés à caractères constants. Je reviendrai sur cette notion.

Il serait difficile de dresser pour tous les textes un arbre semblable : les niveaux de classement admissibles ne sont pas toujours en nombre identique, et les hasards qui ont prévalu dans la transmission des textes ménagent parfois des surprises. Le cas extrême, mais non exceptionnel, est celui où un texte unique représente, selon toute apparence, un groupe disparu au point que ses relations avec les autres groupes restent indéterminables : ainsi, dans cette petite œuvre d'une perfection rare qu'est *Aucassin et Nicolette*. Son auteur anonyme la désigne lui-même comme une « chante-fable », terme générique dont le contenu nous échappe, faute de tout élément de comparaison [1]. On range habituellement aujourd'hui *Aucassin* dans la classe des « mimes »; mais c'est là une simple approximation. Les deux jeux dramatiques d'Adam de la Halle, *la Feuillée* et *Robin et Marion*, présentent, d'une manière du reste assez différente, le même caractère d'unicité. On admettra néanmoins que, d'une façon générale, la manifestation du texte poétique médiéval s'inscrit au terme d'un procès analogue à celui que suggère mon tableau. On pourrait objecter que, dans une grande mesure, cela est vrai de tout texte et que ce fait est trop universel pour caractériser la poésie médiévale : peut-être même n'a-t-il rien de spécifiquement littéraire mais tient à la pluralité des structures sémiotiques [2]. Cependant, la puissance de la tradition au moyen âge fait de chaque niveau une étape réelle de la formalisation, au point que l'on peut en théorie leur attribuer à tous une valeur égale. A chacune de ces étapes se présente un certain nombre de possibilités de choix (concept positif), c'est-à-dire de restrictions croissantes (concept négatif), et l'initiative de l'auteur s'émiette dans ces opérations successives, sans doute de plus en plus conscientes à mesure que l'on approche de la surface (niveau 6). C'est pourquoi l'on ne peut qu'avec la plus grande prudence étendre au moyen âge la conception moderne de l'œuvre individuelle comme anti-genre [3]: elle est un « genre » actualisé, impliquant la totalité de celui-ci, voulue comme telle par l'auteur et comme telle reconnue par les auditeurs. Les seules variations que l'on observe dans le fonctionnement du système tiennent à la cohérence plus ou moins grande des niveaux 3 et 4.

Le niveau 6 est constitué par les textes du corpus, que l'on considérera comme des faits discontinus, ponctuels, et en ce sens intemporels. Les niveaux 1 à 4, en revanche, existant dans la tradition possèdent

1. Jauss, 1970 *a*, p. 85. — 2. Greimas, 1970, p. 135-136 et 152-153. — 3. Meschonnic, 1969, p. 26.

une diachronie propre. Le niveau 5 participe à ces deux espèces. Tout ce qui le précède hiérarchiquement constitue une historisation : par là, celle-ci se transmet, se reproduit, se modifie ; et ces mouvements, internes au système, se manifestent, selon les cironstances, à l'un ou l'autre des niveaux en question : des modèles nouveaux se constituèrent soit à un niveau très élevé (la chanson, sans doute vers 1100), soit à un niveau moyen, grâce à des transformations lexicales (la fatrasie, dans la seconde moitié du XIIIe siècle [1]); des regroupements intégrèrent des formes simples dans un principe d'organisation plus complexe ou plus élevé (ainsi, peut-être, le fabliau); des scissions survinrent, éclatements de modèles archaïques, engendrant deux séries distinctes; des modèles primitivement autonomes tombèrent dans la subordination d'autres modèles, par rapport auxquels ils remplirent dès lors une fonction dépendante; en tant qu'ensembles d'options, ils glissèrent, d'un niveau assez élevé vers un niveau plus bas : ainsi, des *planctus* guerriers archaïques, devenus un ornement de l'épopée; des chansons printanières très anciennes, devenues, chez les premiers troubadours, un type introductif du *vers* [2].

L'interprétation des textes individuels est, par là même, impossible à détacher d'une histoire des formes. Que l'on parle de genres, de codes, de sous-codes ou, comme je l'ai fait, de sub-traditions, ces termes se réfèrent non seulement à des ensembles d'éléments, mais ils englobent un modèle plus général. Ce modèle comporte, comme tel, un signifié propre, intégré à toutes ses réalisations [3]... fût-ce simplement le signifié « épopée » ou « histoire héroïque » ou « chevalier en guerre », pour le modèle de toutes les chansons de geste. La cohérence de l'ensemble apparaît toutefois plus forte au niveau des éléments qu'à celui du modèle ; aussi peut-il arriver que des structures correspondent à des modèles différents, difficiles du reste à définir par opposition l'un à l'autre : ainsi, à l'époque archaïque, du *Boeci* ou de la *Sainte Foy*, formellement mal distincts de l'épopée; et mieux encore, de certaines parties du cycle romanesque d'*Alexandre* composé en forme de chanson de geste, dans la seconde moitié du XIIe siècle. En d'autres termes, la cohérence que l'on constate dans le texte n'existe dans le modèle qu'en tant que semi-réalisée. Par rapport à l'ensemble dans lequel on le range, le texte comporte toujours de l'inattendu [4]. L'incessante remise en question du modèle ne peut jamais être préjugée à partir d'un stade, d'un état de texte, isolé.

1. Kellermann, 1968 et 1969. — 2. Jauss, 1970 *a*, p. 82 et 86-91. — 3. Cf. Kristeva, 1969 *b*, p. 278 s. — 4. Cf. Corti, 1969, p. 333-347.

De toute manière, nous sommes ramenés au concret. D'où l'utilité de la notion de « forme du discours » à laquelle j'ai fait allusion. Embrassant celle de genre sans la recouper toujours, non seulement elle la corrige mais elle nous permettra d'en faire, dans ce qui suit, l'économie [1], tout en remplissant et en rendant opératoire le schéma proposé ci-dessus.

Le classement des formes de discours reposera sur l'examen des catégories logico-sémantiques sous-jacentes aux divers textes : modèles actantiels permettant de distinguer entre plusieurs fonctions textuelles. Les définitions devront se situer au-delà de l'analyse désormais classique de R. Jakobson qui, éclairant l'opposition globale poétique/non poétique, distingue mal entre les sous-classes du poétique même. Les diverses modalités de fonctionnement du poétique peuvent être déterminées par les finalités naturelles du langage : susciter l'action ou la modérer en vertu d'une norme, explorer le réel et le langage même, enfin représenter l'expérience. Ou, selon un autre axe de référence : par rapport à la transitivité de la parole; à l'intransitivité du discours manifestant le langage en lui-même; et à la mise en valeur du procès d'énonciation dans l'énoncé. A partir de telles prémisses, il est possible de définir un certain nombre de sous-classes [2], étant entendu que, si l'on parle en cela de *fonction(s)*, ce mot doit être pris dans le sens où l'entendait jadis K. Bühler, relativement, non au rôle joué dans le syntagme par une classe d'éléments, mais au langage comme tout : à certaines espèces universelles de service que le langage est destiné à rendre à la communauté qui l'utilise.

Je me réfère ici expressément aux analyses de M. Halliday [3], distinguant, dans cette perspective, trois « fonctions » en vertu desquelles se distribuent dans le discours certains traits linguistiques par lesquels elles opèrent plus spécialement : fonction « idéationnelle », impliquant une relation entre le locuteur et le monde, ou le locuteur et sa conscience (d'où deux sub-fonctions : « expérientielle » et « logique »); fonction « interpersonnelle », par laquelle le locuteur utilise le langage pour s'introduire dans son propre discours, et se rendre présent à son auditeur; fonction « textuelle » enfin, instrumentale par rapport aux deux autres et par laquelle le langage se lie avec lui-même et avec la situation, constituant le texte en unité de discours.

1. Barthes, 1968 *b*, p. 6-7; cf. Jauss, 1963, p. 62.
2. Todorov, 1967 *b* et 1968, p. 109-117; Guiraud, 1969, p. 141-150.
3. Halliday, 1971.

Dans la plupart des énoncés ces trois fonctions entrent simultanément en jeu. Les éléments linguistiques à l'aide desquels elles opèrent, aux niveaux syntagmatique et lexical, sont plus ou moins polyvalents. Pourtant, sémantiquement, chaque fonction agit comme une potentialité, détermine un ensemble d'options relativement indépendant d'autres ensembles. La « fonction » agit comme une règle stratégique de l'énoncé. Aussi, normalement l'une d'elles trois domine : ce fait est particulièrement accusé dans le langage littéraire où une analyse est possible des relations existant entre les formes syntaxiques et la fonction dominante. La fonction « textuelle » étant toujours très forte dans le discours poétique, la classification se fondera ici plutôt sur les oppositions qui se manifestent entre les deux autres.

La fonction « idéationnelle » du langage s'exerce principalement par le jeu des éléments syntagmatiques fondamentaux, relation du sujet au prédicat et des adverbiaux à l'un et à l'autre, ainsi que par la distribution des classes lexicales : celle que détermine la nature des verbes (transitifs/intransitifs; performatifs/perfectifs), des nœuds prépositionnels et conjonctionnels, et la répartition des noms, verbes et qualificatifs, ou des groupements sémantiques (animé/inanimé; continu/discontinu et, par la combinaison de ces classèmes, abstrait/concret). L'utilisation de ces critères apparaît, dans la pratique des études médiévales, très rentable, car à l'intérieur d'un même texte, on constate une grande constante des tendances dominantes. Ce fait révèle l'existence d'une polarisation traditionnelle.

La fonction « interpersonnelle » s'exerce surtout au moyen des divers éléments permettant d'introduire dans l'énoncé une marque de modalité. Sur ce point encore, le corpus médiéval présente un caractère très net ; certaines formes de discours, qui caractérisent de vastes ensembles de textes, se fondent sur les oppositions modales : le grand chant courtois en est le meilleur exemple.

Nombreux sont les textes où l'une des deux fonctions, idéationnelle ou interpersonnelle, domine absolument, au point d'estomper, parfois d'effacer presque, les effets de l'autre. C'est là, me semble-t-il, un trait fondamental de la poésie médiévale. Il est lié à un autre trait, non moins remarquable : les formes de discours à prédominance idéationnelle comportent, à quelques exceptions près, un sujet-chose, distinct à la fois de l'auteur et de l'auditeur; les autres, le sujet personnel, *je*. L'importance théorique de cette distribution est évidente [1]... quoiqu'en fait, pour des raisons tenant aux structures de l'ancien français, la marque stylistique personnelle soit souvent réduite au

1. Benveniste, 1966, p. 255-257.

morphème verbal. C'est pourquoi, afin de souligner ce caractère, je parlerai désormais de discours « personnel » et « impersonnel ».

Le discours personnel intègre, au moins fictivement, au texte, la présence de son énonciateur, et se réfère à un *hic et nunc*; il comporte, ne fût-ce que par là, une communication d'ordre fortement affectif. Le discours impersonnel se réfère au passé et comporte, quel que soit son contenu, une activité caractéristique : raconter.

Tout texte médiéval dont la finalité principale est une narration relève du discours impersonnel. Son sujet est un élément nominal du texte, y agissant comme une force unifiante et structurante : Roland de *la Chanson* ou le Renard de la fable, le Chevalier, une Dame, l'Épée du roi Arthur... Ce sujet n'est jamais réflexif de l'instance de discours, il est démonstratif et non, au sens fort du mot, possessif. Son existence, ainsi objectivement affirmée, se déploie en propositions verbales transitives. Le sujet abolit toute marque textuelle du lien qui attacha l'auteur à son texte, le texte à son auditoire : c'est pourquoi, justement, ce lien est parfois artificiellement et provisoirement restauré, par suite des exigences d'une situation réelle, par les « interventions d'auteur ». Ce caractère de pureté impersonnelle du récit médiéval n'est peut-être pas étranger à un fait assez déroutant pour les grammairiens : l'irrégularité et l'apparent désordre régnant, à travers les phrases, dans l'usage des temps du passé, surtout quand le récit est long : comme si, en l'absence de toute auto-interprétation, de toute référence à un présent personnel, se neutralisait l'opposition entre prétérit (*il vint*) et parfait (*il est venu*).

La loi générale de l'impersonnalité narrative pourrait s'énoncer ainsi : la poésie médiévale ignore le récit à la première personne. Cette loi comporte un petit nombre d'exceptions, plus apparentes que réelles. J'en distingue trois espèces, étroitement apparentées et dont les effets, le plus souvent, se cumulent. La première, de beaucoup la moins fréquente, est formée de textes en prose d'argument historique que l'on pourrait qualifier de Mémoires : en latin, l'*Historia calamitatum* d'Abélard et la *Vita* de Guibert de Nogent, déjà citées, l'une et l'autre se détachant sur l'arrière-fond prestigieux que constituent, dans la tradition classique, les *Confessions* de saint Augustin. Pour cette raison même, le *je*, en dépit des éléments anecdotiques du récit, se dégage mal d'une sorte d'universalité : un va-et-vient incessant, de la réflexion morale à l'événement, ne cesse d'en dissoudre l'individualité à mesure qu'elle recommence à se dessiner. Le destin du *je* se confond avec le destin collectif de l'homme et du monde [1]. En

1. Chaurand, 1965, p. 387.

français, le seul texte comparable à ceux-ci serait le livre de Joinville sur saint Louis, écrit vers 1300, encore que son caractère soit davantage celui d'un témoignage judiciaire que d'un récit composé : nous sommes ici à la limite extrême du fait littéraire. En revanche, les auteurs de Mémoires proprement dits, Villehardouin, Robert de Clari, Philippe de Novarre, emploient la troisième personne, et se citent eux-mêmes sous leur nom propre, se plaçant ainsi sur le même plan de discours que leurs « personnages ».

La seconde espèce, mieux représentée, l'est de façon éminente par *le Roman de la Rose*. Ce long récit a pour sujet un *je* qui, dès l'exorde, est projeté parmi les éléments d'un songe puis, à partir des premières séquences narratives, s'intègre à un univers de figures allégoriques qui l'assument, le haussent à leur plan de signification, de sorte qu'il pose devant l'auditeur l'omniprésence d'un moi grammatical, anonyme et universalisé. Plusieurs autres poèmes allégoriques, comme *le Songe d'Enfer* de Raoul de Houdan, utilisent le même procédé.

Dans la troisième espèce, je range divers textes qui ont en commun de se référer expressément au système typologique du grand chant courtois, qu'ils projettent dans une suite de séquences narratives, à l'intérieur de ce que je nommerais le « souvenir », plus ou moins équivalent à un type-cadre comme le songe ou le pèlerinage. Ainsi, dans *le Bestiaire d'amour* de Richard de Fournival; *le Voir dit* (« récit véridique ») de Guillaume de Machaut est un cas-limite. L'aventure qui nous y est longuement contée, en quelque dix mille vers farcis de lettres en prose, semble bien reposer initialement sur un épisode vécu. Mais le texte est un savant montage, amplification démesurée, intégrant sa propre glose, du modèle de la chanson courtoise [1]. Un jeu d'allusions typiques et certainement intentionnelles le rapproche en même temps du *Roman de la Rose*. Nous avons ici une sorte de poésie de deuxième degré; un modèle poétique préexistant se substitue fictivement à la réalité référentielle. Nous retrouverons souvent, et de toute manière, un tel effet dans les parties les plus diverses du corpus.

Nulle part dans ces récits, le *je* n'a vraiment de valeur auto-référentielle sur le plan du discours. Il se substitue à quelque figure typique, normalement impersonnelle, et qui reste innommée, mais qu'il désigne implicitement. C'est là comme une extension extrême du procédé courant consistant à rapporter, dans le cours du récit, les paroles d'un personnage : le *je* qu'emploie alors celui-ci a pour référent un nom, propre ou commun, dans le contexte.

1. Williams, 1969, p. 433-434.

Je laisse hors de considération une quatrième espèce de récit à la première personne : celle que l'on rencontre dans certaines épîtres latines. Celles-ci n'ont aucun équivalent en langue vulgaire, sinon à titre d'ornement intégré à des narrations plus amples, aux XIVe et XVe siècles, comme *le Voir dit*.

A cette forme de discours s'en oppose nettement une autre, de marque *je* adressée à un *tu* exprimé ou sous-entendu, identifiant fictivement le sujet de l'énoncé et celui de l'énonciation. De ce sujet rayonnent des modulations expressives, généralement intransitives, c'est-à-dire des actions virtuelles, dont *je* est le seul « participant », au sens que donne à ce mot Halliday. Un tel discours trouve sa réalisation parfaite dans le grand chant courtois. Le *je* y est dépourvu de tout nom propre auquel faire référence : c'est là justement ce que ne purent comprendre les fabricants de chansonniers qui, au XIIIe siècle, se donnèrent pour tâche de mettre, en tête de chaque chanson, dans la mesure du possible, le nom d'un auteur. Le *je* constitue la seule unité du discours, sa source typique (et non empirique [1]). Le discours s'énonce comme un questionnement réciproque du sujet et de son objet : une interrogation répond à l'autre interrogation muette. *Je* s'adresse à *toi*, qui non seulement ne dit jamais rien, mais alterne avec un *elle*, ainsi rejeté parmi les tiers, les choses, à une distance que, dans cette solitude, rien n'abolit. Aussi bien, le *tu* n'est pas *tu* : il se dilate en un *vous* que nous appellerions de politesse, c'est-à-dire de « courtoisie », j'entends, embrassant un univers de valeurs impliquées dans cette unique syllabe, bien au-delà des limites étroites d'un individu, fût-il la plus belle des femmes. La centralité de cet émetteur grammatical apparaît à un procédé remarquable de présentation : pour « ma dame viendra » le texte dit « je verrai venir ma dame ». *Je* suivi d'un verbe de perception transpose l'impersonnel narratif sur un plan personnel, l'assume dans le procès même d'énonciation, qui fonctionne ainsi à sa source même, comme un miroir du monde. Lors même que l'enchaînement textuel fait, pour un temps, passer le sujet parmi les choses, la forme passive le ramène à l'universel agent que *je* suis.

Cette personnalisation du discours n'est pas inconnue de la tradition latine, où elle semble avoir été introduite par Alcuin, à l'époque carolingienne. C'est en langue vulgaire qu'elle a connu son plus grand développement et ses plus belles réussites. On l'y retrouve, sous une forme à peine différente, dans les nombreux textes mal classables, parfois désignés par les expressions de monologue dramatique ou de

1. Spitzer, 1959, p. 100-112; Poirion, 1965, p. 63.

mime, et qui, historiquement, pourraient provenir d'une structuration des boniments de jongleurs. C'est ce vaste et très complexe ensemble que, pour simplifier, je qualifierai de « lyrique [1] ». Il est généralement dépourvu d'indice de figuration.

Reste le discours dialogué, qui tient, dans une grande mesure, de celui-ci, mais dont le propre est d'inverser périodiquement les personnes, de sorte que le *je* de tel couplet devient *tu* au couplet suivant, et ainsi de suite de manière alternante. Cette forme de discours déborde très largement ce que nous appellerions le théâtre. Indépendamment des contenus à transmettre, le dialogue sert de cadre de diction à toutes espèces de textes : « débats » didactiques, « tensons » ou « jeux-partis », thématiquement issus du grand chant courtois, mimes dialogués, jeux dramatiques enfin. Ce discours diffère du lyrique, en ce que le *je* y est expressément désigné dans le texte, en général au moment où il s'inverse en *tu*, par le moyen d'une apostrophe. Il se produit ainsi une objectivation excluant toute identification, même fictive, entre sujets de l'énoncé et de l'énonciation : *tu* n'est pas l'auteur. La présence des secondes personnes du verbe, des interpellations, le retour périodique de *tu*, de *vous*, introduisent dans le texte un élément conatif explicite que le discours lyrique ne fait, au mieux, qu'impliquer [2].

Il serait abusif de simplifier de telles oppositions au point d'établir des équations tautologiques telles que « impersonnel » = narratif ou « personnel » = lyrique. Pourtant, de tels aphorismes ne sont pas entièrement faux : les formes de discours constituent un élément de la tradition médiévale. Les structurations poétiques primitives apparaissent très fortement fonctionnalisées dans ce sens : les formes de discours qui se sont constituées entre le IXe siècle et le milieu du XIIe l'ont été en vue de remplir, de façon éminente, l'une ou l'autre des deux fonctions en question. Passé 1150, les oppositions initiales commencent à s'estomper dans une langue littéraire désormais sûre de ses traditions et qui doit répondre à une demande croissante. Néanmoins, la survie de beaucoup de formes archaïques permet de conserver, pour l'essentiel et au prix de quelques accommodements, le même classement jusqu'au XIVe et même XVe siècle.

La cohérence et la stabilité des formes de discours explique, en même temps que l'existence, dans la plupart des types, d'un aspect figuratif, le fait que la transmission des diverses sub-traditions se

1. Cf. Bremond, 1966, p. 62. — 2. Stankiewicz, 1961.

soit opérée aisément d'une langue vulgaire à l'autre. La localisation initiale de ces traditions n'engendre pas de différences sensibles. La chanson de geste française semble avoir eu assez tôt des équivalents occitans [1]. Elle subit, dans la Vénétie du XIIIe siècle, une réfraction linguistique qui n'en modifia pas la nature poétique. Le grand chant courtois, créé en occitan, passa au XIIe et au XIIIe siècle, dans la plupart des autres langues européennes grâce à des transpositions qui n'en altérèrent ni la typologie ni les formes personnelles [2]. La pratique des copistes, adaptant telle chanson française en un pseudo-occitan ou l'inverse, de même que les techniques du bilinguisme poétique [3], prouvent bien que la différence des langues naturelles n'était pas sentie comme pertinente. Quelques témoignages, il est vrai, semblent indiquer que l'on supposait dans certains milieux, une sorte d'accord naturel, au sein des langues romanes, entre telle d'entre elles et telle forme de discours. Ainsi, dans ses *Razos de Trobar*, Ramon Vidal assure que la langue française *val mais* (« est plus apte ») à faire romans et pastourelles; le *limosi* (occitan), à faire chansons et *sirventès*. Ce jugement sera cité, vers 1330, comme une autorité par les *Leys d'amors* : il se place, on le voit, dans une perspective où les textes poétiques se rangent en vertu de leur poéticité propre, non de l'idiome qui les porte.

On peut, au-delà de ces oppositions, remonter à une distinction linguistique qui, dans plusieurs cas particuliers, les renforce et les explicite. Celle que définit Benveniste par les termes de « discours » et « d'histoire », et qui a été élaborée en particulier par Genette dans son essai de délimitation des « frontières » du récit [4] : opposition fondée sur la nature de la parole, selon qu'elle renvoie ou ne renvoie pas à une action extérieure à elle-même. Dans le premier cas, on a le récit, genre d'énoncé marqué, à son état pur, par un certain nombre de restrictions qui se ramènent, d'une part à un rejet de l'axe de référence *ego-hic-nunc*, d'autre part à une subordination nécessaire aux lois fondamentales de la narrativité. Sur ce dernier point, les recherches sont loin d'avoir fourni des résultats universellement valables. Peut-être même existe-t-il plusieurs sortes de narrativité [5]. Cette dernière, comme telle, est en effet logiquement antérieure à la littérature, et à la langue même peut-être. C'est son cheminement, au

1. Menendez Pidal, 1960, p. 147-148. — 2. Bumke, 1967, p. 41-42. — 3. Zumthor, 1963 *a*, p. 84-95. — 4. Benveniste, 1966, p. 237-250; Genette, 1969, p. 49-69; cf. Weinrich, 1970, p. 28-29. — 5. Cf. Kristeva, 1969 *a*, p. 423.

cours de ces mutations, que chercha jadis à retracer Jolles : comme un transfert de grammaire à grammaire, comportant diverses règles de compatibilité, ainsi qu'on l'admet généralement aujourd'hui [1]. Segre a signalé récemment la coïncidence, dans la vieille *Chanson de Sainte Foy*, des propositions narratives et de distributions numérales [2]. Du moins, quelques certitudes sont-elles acquises : le discours narratif « intégrant une succession d'événements d'intérêt humain dans l'unité d'une même action [3] », s'oppose, en même temps qu'à la pure effusion « lyrique », à la description, posant des objets dépourvus de successivité propre. Il est rare que le récit n'intègre pas une description. Celle-ci n'en relève pas moins d'un autre mode d'expression. Quant à la successivité, elle implique que l'action narrée subit, au cours de l'énoncé, une série de transformations spécificatrices ou dérivatives, liées en séquences plus ou moins longues. C'est là qu'interviennent, comme des catégories de l'imagination et du langage, des structures narratives fondamentales qui, selon le mot de Greimas, relaient dans son parcours la signification de l'énoncé narratif [4]. Les théories dites d'analyse du récit, multipliées depuis quelques années, à la suite de la découverte tardive de Propp, posent en effet le problème des relations entre la réalité de l'action humaine et l'invention narrative dans des termes analogues aux rapports du référent et de sa référence sémantique [5].

Je laisserai de côté ces théories comme telles. La narrativité, aussi bien, embrasse la plupart des formes théâtrales, dans la mesure même où le jeu dramatique est autre chose qu'un texte. Reste que l'étude de la narrativité ne relève de la Poétique que de manière indirecte, à titre de discipline auxiliaire ou propédeutique. Les modèles qu'elle permet de construire sont caractérisés par leur inexistence, je veux dire qu'ils sont dépourvus d'origine et d'histoire : ils appartiennent donc à une autre espèce que les faits poétiques. Quoique certains types-cadres, comme la quête, coïncident apparemment, dans les textes médiévaux, avec des structures profondes de narrativité, je me bornerai, dans ce livre, lorsqu'il sera question de récit, à considérer la forme du discours. Nous constaterons qu'il est nécessaire d'en distinguer plusieurs variétés, selon divers axes de distribution, dont le principal tient à la présence ou à l'absence, et aux modalités, du chant. C'est seulement dans les groupes que l'on aura définis à un niveau hiérarchiquement inférieur à ces oppositions, que l'interprétation des

1. Todorov, 1969 *a*, p. 17-24; Greimas, 1970, p. 158; Pop, 1970; Meletinsky, 1970. — 2. Segre, 1970 *b*. — 3. Bremond, 1966, p. 62. — 4. Greimas, 1970, p. 159; Bremond, 1964, p. 32. — 5. Segre, 1969 *a*, p. 82-83.

séquences narratives pourra procéder à la fois sur le plan des combinaisons et dans la ligne des sélections paradigmatiques; ou, selon la terminologie de Todorov, dans l'ordre « syntaxique » et dans l'ordre « sémantique [1] ».

A l'époque post-médiévale, on peut considérer certaines espèces de récit comme échappant à la médiation des modèles de narrativité : le reportage ou, en principe et dans un sens très large, l'histoire, dont le propre est de narrer des événements discontinus et non nécessairement engendrés par des transformations successives ; l'événement y a, dans le discours, la situation et la fonction de l'objet dans la description. Or, dans la pratique médiévale, cette distinction est beaucoup moins nette. D'où l'impression que donnent fréquemment les chroniques, surtout en langue vulgaire, d'avoir subi l'influence littéraire des romans ou des chansons de geste : fait encore très sensible chez Froissart. Il est difficile de tracer ici une limite. L'anglo-normand Geffroi Gaimar, rimant vers 1140 une *Histoire des Anglais*, y introduit le conte d'*Haveloc*, reflétant quelque saga scandinave. Le plan sur lequel se situe tout l'ouvrage est fixé par là même. Le clerc normand Wace, entre 1155 et 1175, écrit successivement un *Roman de Brut* et un *Roman de Rou*, narrant ensemble les deux préalables événementiels de la conquête de l'Angleterre : l'histoire des Celtes de Grande-Bretagne, et celle des ducs de Normandie depuis Rollon. Peu importe ici la valeur documentaire de ces textes. Le premier semble avoir joué un rôle important dans la constitution du genre romanesque, et lui a fourni plusieurs de ces types spécialisés. Le second commence en forme de chanson de geste pour, après quatre mille vers, revenir à l'octosyllabe du *Brut*, au rythme duquel il adapte de nombreuses formules épiques servant d'indices et de connotateurs à la narration.

Les hommes du moyen âge ne distinguèrent jamais clairement entre roman, conte et histoire. Dans la mesure où ils les ramenaient à quelque commun dénominateur, ils avaient tendance à les penser ensemble en termes qui, pour nous modernes, conviendraient plutôt à notre « histoire » qu'à notre « roman ». Je reviendrai sur ce point. Seul l'argument général, le thème événementiel, permet, parfois de manière assez artificielle (sauf s'il s'agit de traductions), de qualifier d' « historiques » certains textes par opposition aux autres. Lorsque les faits relatés sont très proches de l'auteur dans le temps ou dans l'espace, on peut admettre que le récit n'est que partiellement relayé par

1. Todorov, 1970 *a*, p. 97.

des structures narratives abstraites : ainsi dans les « romans » en vers du *Mont-Saint-Michel* au XII^e^ siècle, ou de *la Conquête de l'Irlande* au XIII^e^. L'éloignement chronologique ou spatial, en revanche, agit sur la relation comme un filtre et impose au texte un certain nombre de schèmes de représentation constituant comme un modèle narratif particulier. Les éléments en proviennent parfois de la tradition latine, comme le type des six âges du monde; ailleurs, ils tiennent à des structures profondes du langage. Cela est particulièrement vrai de la variété hagiographique de l' « histoire ». Les formules génératrices du récit ont été à plusieurs reprises inventoriées [1]. Lors même, ce qui est rare, que l'auteur rapporte des événements proches et dont il a eu personnellement connaissance, il procède à une mise en forme pathétique selon un modèle plus ou moins stéréotypé : ainsi dans *la Vie de sainte Elysabeth de Hongrie* de Rutebeuf. Nous possédons des dizaines de poèmes hagiographiques. Beaucoup d'entre eux sont en fait des contes, voire des recueils de contes drainant un antique folklore chrétien, celtique ou oriental, et ne peuvent être raisonnablement analysés que comme tels. *Les Vies des Pères* et les récits sur les saints Barlaam et Josaphat en sont des exemples spécialement caractéristiques.

Le mode d'expression non marqué (non-narratif), comporte deux espèces, selon que le discours est personnel ou ne l'est pas. Personnel, il est « lyrique », au sens défini plus haut; impersonnel, je l'appellerai « didactique » : la description en constitue une variété. L'opposition entre le narratif et le didactique n'est du reste, dans le corpus médiéval, pas constante. On a remarqué en effet que dans certaines situations culturelles, le dessin didactique ou gnomique emprunte les formes de la narration [2]: ce serait là le propre du mythe, au moins à un certain stade de son évolution. Au moyen âge, une tendance analogue se manifeste dans des récits tirés de la Bible ou des Apocryphes ainsi que dans beaucoup d'*exempla* et certains contes apparentés à ceux-ci, lorsque la glose est totalement intégrée à la narration. Cette glose recourt souvent à l'allégorie et, dans une mesure du reste inégale, tous les textes allégoriques pourraient être rangés dans cette catégorie ambiguë. Inversement, la narration peut s'amplifier en énoncé didactique, par un jeu où tour à tour l'événement et la sentence, l'objet et le sujet, le transitif et l'intransitif s'éclipsent

1. Merk, 1946; Delahaye, 1955; Jolles, 1968, p. 29-47; Freeman-Regalado, 1970, p. 259. — 2. Weinrich, 1970, p. 29-30.

puis reparaissent, engendrant des ruptures de rythme dont la seconde partie du *Roman de la Rose* offre un exemple extrême, mais dont peu de textes romanesques sont totalement dépourvus.

Le didactique proprement dit est représenté dans le corpus, dès le début du XII^e siècle, par des ouvrages versifiés tels que *Bestiaires* et *Lapidaires*, et des collections de proverbes ou aphorismes comme les *Disticha Catonis*. La plupart de ces textes sont des traductions ou adaptations du latin : je les ai déjà signalés à ce titre. L'indice poétique en est définissable à plusieurs niveaux : celui de la versification, celui des types particuliers à ces textes, celui de schèmes ou d'inventaires thématiques, et celui de procédés stylistiques enfin, souvent décalqués de l'*ornatus* latin. Dans la plupart des cas, on observe, au niveau de l'ensemble ou de parties assez considérables du texte, des procédés de structuration particuliers, tirés des ressources du discours lui-même. Ainsi, la « composition énumérative » définie par J. Batany [1] et qu'illustrent les nombreux ouvrages des XIII^e, XIV^e, XV^e siècles, énumérant les particularités d'une série d'éléments formant une liste close, distingués les uns des autres à la fois par leur rang et par leur nom : ainsi, les poèmes sur les Joies de Notre-Dame, les Péchés, les arts libéraux, les quatre éléments. Les *estats du monde*, dont il a été question, se rattachent à ce mode de composition. Un poème comme l'*Ave Maria* d'Huon le Roi, s'organise à partir des mots successifs de cette prière, dont chacun fonctionne comme un noyau textuel rayonnant en glose, parfois amorcée par un jeu syllabique : *Ave-Eva, en son nom Ève a, Gracia-grace y a.* La versification accuse ce genre d'effets, multipliant les rimes riches, équivoques, léonines. A un moindre degré d'artifice, le *Bestiaire* de Philippe de Thaon, l'un des plus anciens de nos textes didactiques, présente une structure linguistique homogène, reposant sur un schème d'équivalence très peu varié : nom + *est* + désignation descriptive + *ço est* (« c'est ») + désignation analogique, l'ensemble pouvant se contracter en *signifie*. Les amplifications qui, çà et là, distordent ou brisent ce schème, n'en sont que des transformations partielles. L'ensemble est maintenu dans sa rigueur par le vers hexasyllabique, hachant la phrase, qui s'étend rarement sur plus de vingt-quatre syllabes, et accentue l'effet de réalité de ces brèves affirmations posées comme des choses, indiscutables. Cet effet s'accroît dans la traduction des *Distiques de Caton* que rima Everard de Kirkham, au XII^e siècle, resserrant ses hexasyllabes en deux tristiques *aab/aab*.

1. Batany, 1970.

Distribution

Les distinctions ainsi dégagées remplissent une fonction méthodologique, en permettant de situer les faits concrets par rapport à des termes extrêmes. Comme on peut s'y attendre, les textes médians ou mixtes ne manquent pas. Certaines interférences proviennent des transformations spontanées de la phrase sous l'impact de la durée. Ainsi, une énonciation « lyrique », comportant un prédicat verbal intransitif et non perfectif (* *j'aime*, * *je chanterai*), s'oppose à une proposition « narrative », posant une action transitive et perfective (* *j'ai commencé à vous aimer dès le premier regard;* * *je chantais lorsque*...). Mais le « lyrique » tend à se déployer en « narratif » dès que, fût-ce simplement par la forme du verbe, s'y introduit l'indication d'une progressivité (* *je vous ai aimée*, implique cessation ultérieure de l'amour, mais souvenir). A ce niveau, l'opposition entre lyrique et narratif est souvent neutralisée. Elle n'en reste pas moins justifiée en principe.

Les formes fondamentales du discours se sont combinées en dosages divers; mais ceux-ci demeurent relativement constants, et porteurs de traits thématiques distincts. Il s'est constitué de cette manière des ensembles complexes, qui, sans cesse réutilisés, parfois amplifiés ou partiellement modifiés au cours du temps, engendrèrent des séries diachroniques, d'où proviennent ces « convenances » qui fondent alors le plaisir poétique en faisant adhérer l'auditeur à un univers mental et verbal dont le discours comme tel assure la communication. C'est à ce niveau que la poésie médiévale, en son ensemble, est jeu pur; c'est à ce titre qu'elle provoque un jugement de valeur : que se révèle le degré d'intégration de ses tendances, sa perfection ou son imperfection.

Par là même est rendue possible, et fortement valorisée, la pratique des contrastes sur laquelle j'ai insisté peut-être un peu trop naguère [1], mais qui n'en constitue pas moins un trait caractéristique de notre poésie du XIII^e siècle : elle repose sur l'alternance clairement tranchée, dans un même texte, de formes de discours différents ; ainsi, grâce à l'insertion de poèmes chantés dans le récit parlé ou l'énoncé didactique; grâce à la pluralité des voix dans le motet.

1. Zumthor, 1963 *a*, p. 172-174.

Sous ces diverses réserves, je suggérerais la classification suivante des éléments du corpus. Le tableau que je fournis ici a un caractère abstrait, du fait qu'il y manque une dernière ligne inférieure où figureraient des désignatifs particuliers tels que chanson de geste, fabliau, et d'autres. Pour les raisons exposées plus haut, je préfère les éviter. La seconde partie du livre suppléera à cette lacune. Voir page ci-contre (*ch* = chanté; *nch* = non chanté).

Ces choix ou exclusions successifs permettent de distinguer sommairement les sous-groupes suivants (de gauche à droite du tableau):

(1) et (2) Deux variétés de narration chantée : l'une où le récit est simplement porté par la voix du chanteur (exemple : les chansons de geste anciennes); l'autre où il est totalement assumé par le chant, dont les règles propres le déterminent (exemple : la pastourelle).

(3) et (4) Deux variétés de narration non-chantée, différenciée par la distribution de leurs éléments : en gros, ce que l'on pourrait qualifier de « nouvelle » d'une part, de « roman » de l'autre.

(5) La poésie « didactique » pure, fondée sur la description, et généralement non-chantée.

(6) Le « grand chant courtois » et diverses formes apparentées, certaines avec interférences narratives.

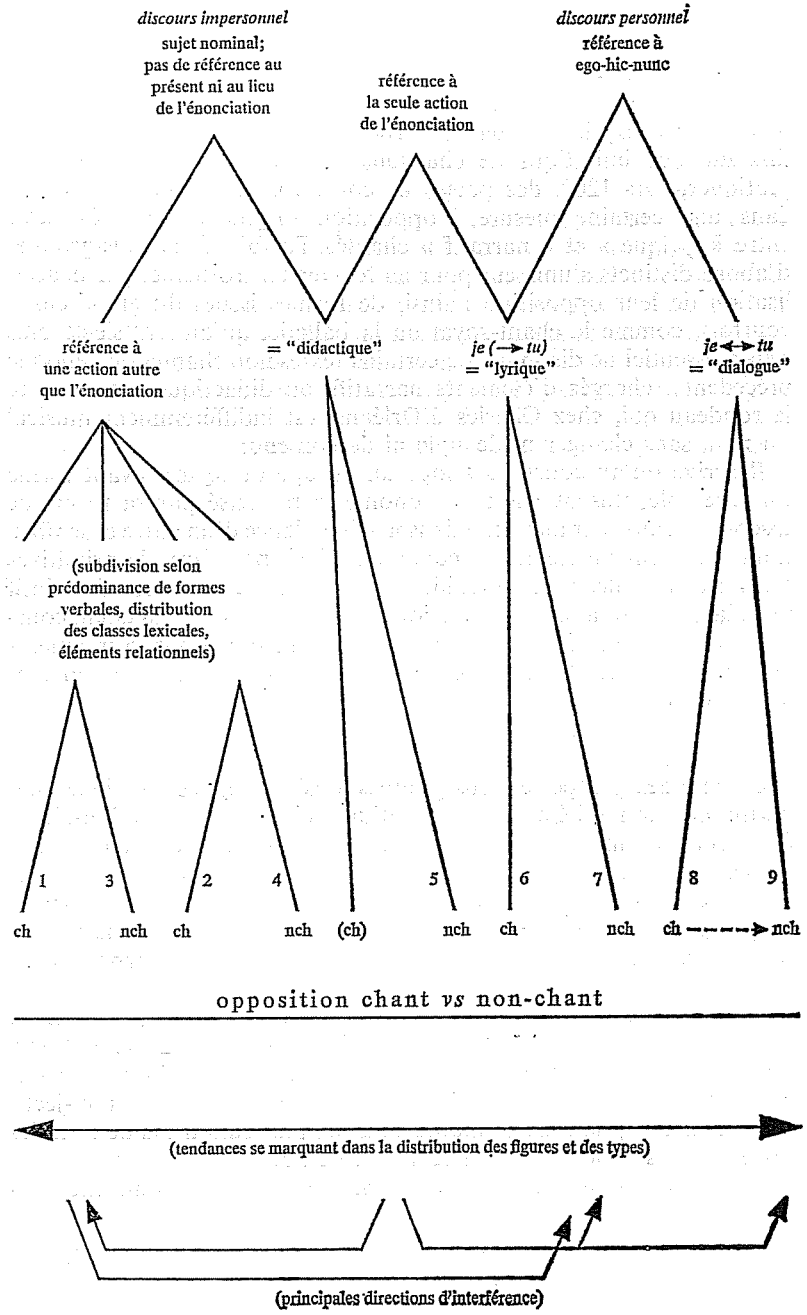
(7) Les nombreux textes non purement didactiques ni narratifs de la catégorie souvent nommés les *dits* (exemple: les divers « congés » ou « testaments »).

(8) La plupart des « jeux » liturgiques, d'une part; « tensons », « jeux-partis », « altercations », de l'autre.

(9) Les différentes formes du mime et du discours scénique (où le chant se mêle souvent au non-chanté).

Ces sous-groupes constituent « les différentes fonctions du système littéraire de l'époque [1]. » Leurs relations sont diachroniquement instables, quoique les éléments constituants, tels qu'ils ont été définis ci-dessus, ne varient guère. De nouvelles combinaisons peuvent surgir, sans influer sur l'économie du système : ainsi, le petit texte connu sous le titre de *Baillet*, composé en vingt-deux strophes apparemment destinées au chant (*5 abab 10 bccc*), et qui par là appartient aux groupes 1 et 2, mais qui, par tous ses autres caractères, se range indubitablement parmi les « fabliaux » (groupe 3). Ce texte reste isolé. D'autres innovations, en revanche, modifient à la longue l'équilibre général du corpus. Ainsi, la diffusion des contes celtiques, répandus sur le continent par les récitants gallois ou armoricains dès le début du XII[e] siècle, fournit une matière si riche et donna un tel essor

1. Jauss, 1970 *a*, p. 96.



à la poésie narrative non-chantée que les formes chantées s'étiolent, et finissent par se dénaturer au point de cesser, à un certain moment, d'être chantées; leur appareil verbal survit quelque temps, puis se dissout. Les imitations de chansons folkloriques que se mirent à pratiquer, vers 1200, des poètes de cour, contribuèrent à estomper, dans une certaine mesure, l'opposition originellement très nette entre « lyrique » et « narratif » chantés. Parfois, deux sous-groupes d'abord distincts s'unissent pour en former un troisième, par neutralisation de leur opposition : ainsi, de formes issues du grand chant courtois, comme le chant-royal ou la ballade, qu'au XV^e^ siècle plus rien d'essentiel ne distingue de certains textes non chantés de l'époque précédente, chargés d'éléments narratifs ou didactiques; ou encore le rondeau qui, chez Charles d'Orléans, est indifféremment musical ou non, sans changer ni de style ni de contenu.

Il arrive qu'au cours du temps un groupe de textes, ayant formé un ensemble plus ou moins autonome, caractérisé par sa forme de discours, tombe par inclusion dans la dépendance d'un autre ensemble, dont il devient un élément secondaire. Ainsi, peut-être, de primitives « chansons de fleurs et de feuilles », de caractère purement descriptif (« didactique »), assumées fonctionnellement par le grand chant courtois où elles constitueraient la base des introductions printanières et, transposées en discours, soit « lyrique » soit « narratif », dans les « reverdies ».

Chacun des groupes et sous-groupes ainsi distingués à la ligne inférieure de mon schéma pourrait, d'un point de vue sémiologique, être défini comme un code, si l'on consentait à prendre ce terme dans un sens large, embrassant une marge parfois considérable d'aléatoire. Ce code fonctionne comme un ensemble paradigmatique, dont la projection dans les textes doit être considérée simultanément comme une syntaxe et comme une combinaison indicielle incorporant au langage la tradition [1].

Au sein du groupe, les relations entre textes résultent de l'existence, en chacun d'entre eux, de traits semblables, plus ou moins nombreux aux différents niveaux. Ces relations se ramènent pour l'essentiel soit à ce que l'on pourrait appeler un isomorphisme, rapport bi-jectif de trait à trait, soit un homomorphisme, plusieurs traits de l'un des textes étant synthétisés en un seul trait de l'autre.

Le rapport unissant le texte au groupe est plus complexe. S'il

1. Cf. Lefebvre, 1966, p. 287-293.

reste théoriquement vrai que « toute œuvre modifie l'ensemble des possibles [1] », ces modifications sont, au moyen âge, très limitées. Certes, le texte ne peut être nommé le simple produit d'une combinatoire préexistante : pourtant, il a parfois l'apparence de l'être; il est transformation de la combinatoire, mais dans bien des cas, spécialement dans la poésie « lyrique », cette transformation se situe sur le seul plan de l'articulation phonique et syntaxique. Au niveau du groupe sont codifiées certaines équivalences primaires qui, dans le texte, en suscitent normalement d'autres, de plus en plus ténues [2]. Mais les textes ne sont pas rares, où l'énoncé entier se borne à poser une nouvelle fois quelques équivalences traditionnelles et ne leur ajoute que ce frémissement produit, à ras de phrases, par le seul fait qu'elles sont actualisées dans un discours.

Si l'on considère le texte sous son aspect de séquence grammaticale, l'existence du groupe auquel il appartient agit comme un facteur ordonnant et, en quelque manière, multipliant ces phrases en une unité supérieure : si T signifie « texte », et P « phrase », au lieu de T = P1 + P2... p*n*, on a une configuration telle que T = (P1 + p2... p*n*) G (G désignant le groupe). Le facteur se manifeste dans les connotateurs de groupe, signaux inhérents au message qu'est le texte. Les signes constituant, dans sa linéarité, le texte, sont perçus comme des parties d'une structure virtuelle, plus vaste, qui est un signe global fait de signes, comparable au *Super-zeichen* des théories allemandes de l'information [3]. On pourrait adapter, dans une certaine mesure, à ces faits, la distinction due à Saumjan entre le « phénotexte », qui serait le texte, et le « génotexte », qui serait le groupe comme virtualité [4]. Les transformations par lesquelles en dérive le texte se produisent, soit dans les structures profondes, soit et plus souvent, en surface seulement. Dans le premier cas, elles procèdent de règles plus ou moins analogues à celles qui régissent, en langue, les phrases complexes. Dans le second cas, elles procèdent d'options entre des possibles équivalents [5].

1. Todorov, 1970 *a*, p. 10-11; Jauss, 1970 *a*, p. 95.
2. Cf. Ruwet, 1968, p. 61.
3. Moles, 1968, p. 207.
4. Kristeva, 1969 *b*, p. 278, et 1970, p. 72.
5. Cf. Ohman, 1964.

2. Les modèles d'« écriture »

Nous avons vu, dans un chapitre antérieur, avec quelle cautèle métaphorique, valablement néanmoins, le médiéviste peut ou doit recourir à la notion d' « écriture » : entre guillemets.

Je voudrais, dans cette seconde partie, concentrer l'analyse sur les diverses variétés d' « écriture » : textes « lyriques » et « narratifs »; je ne toucherai au « didactique » que dans la mesure où il interfère avec ceux-ci, et me limiterai (pour des raisons théoriques autant que pratiques) à un examen rapide des formes dialoguées du discours poétique.

Mes critères de classement seront utilisés comme éléments de définition. Toutefois, l'extrême complexité des faits ne permet pas de leur attribuer en pratique une valeur uniforme. Trois d'entre eux se subordonnent les uns aux autres, en ordre hiérarchique de généralité décroissante : chant *vs* non-chant, référence à l'énonciation seule *vs* référence à une action autre que l'énonciation, et discours personnel *vs* discours impersonnel. Quatre autres critères de caractère oppositionnel moins net, recoupent horizontalement les secteurs définis par les premiers, sans qu'il soit possible de toujours les hiérarchiser : distribution des classes lexicales, utilisation plus ou moins systématique des modalités grammaticales, distribution des types et des figures. Cette deuxième série de critères servira à la description des particularités d'ensembles textuels préalablement identifiés et, le cas échéant, permettra de les subdiviser. Il va sans dire que la grille ainsi constituée comportera un certain nombre de cases vides : la poésie médiévale est loin d'avoir réalisé toutes les virtualités de son système.

5. Le grand chant courtois

Ce que, d'un terme heureux, Dragonetti a nommé le « grand chant courtois », se prête mieux que toute autre partie du corpus à l'application rigoureuse de ces critères : ceux-ci, en retour, permettent de justifier et de préciser sa définition. C'est pourquoi je le prends comme point de départ, commettant ainsi un anachronisme volontaire : lorsque, au milieu du XII^e^ siècle, cette forme de chant apparaît en langue française, plusieurs autres codes poétiques (que j'examinerai par la suite) possèdent déjà une tradition assurée.

Chant, référence à l'énonciation seule, discours personnel, caractère général clair et constant en ce qui concerne les autres critères : même compte tenu d'un très petit nombre de cas marginaux ou aberrants, nous avons là un ensemble poétique d'une homogénéité bien rare dans l'histoire des littératures. A une époque où cet art conservait encore un souvenir de sa vitalité première, Dante définit la *cantio* comme la réalisation parfaite de la poésie, fusion de tous les éléments de la musique et du langage *in unum et idem*, analogie profonde et pertinente (par *gravitas* et *discretio*) de l'ordre providentiel, émergeant de la parole humaine (par *sensus* et *constructio*) telle que seule une longue étude et une discipline morale lui permettent de se consommer [1].

Les poètes que le langage d'alors désigna du nom de *trouvères* nous ont donné la première poésie « lyrique » qui apparaisse à l'horizon de la langue française : mode de dire entièrement et exclusivement référé à un *je* qui, pour n'avoir souvent d'autre existence que grammaticale, n'en fixe pas moins le plan et les modalités du discours, hors de toute narration. Cet art atteint sa plénitude dans la « chanson », forme complexe, obéissant à des règles subtiles héritées des troubadours aquitains, mais comme épurée chez les Français par une imagination encore mieux contrôlée ou plus abstraite, une volonté d'ex-

1. Dragonetti, 1961, p. 52-75 et 79-92.

pression plus ascétique. La chanson, à son tour, la plus typique est celle que l'on pourrait, à premier examen, nommer la « chanson d'amour » : mettons, celle que marquent plusieurs indices formels constants, dont l'usage de ce mot même d'*amour*.

Les « chansons d'amour » (qui forment, et de beaucoup, la plus grande partie de ce corpus) présentent, d'occurrence en occurrence, des combinaisons innombrables à la surface, mais provenant d'une structure profonde presque immuable. Diverses méthodes sont utilisables, et ont été employées, pour tenter de définir cette structure : celle-ci, par là même qu'elle est « profonde », échappe à l'observation directe et ne peut être décrite qu'inductivement, non du reste sans risque d'ambiguïté. Le fait capital, en effet, mais aussi le moins saisissable, c'est le caractère musical de la chanson. Verbe et mélodie procèdent d'un élan unique, s'engendrent réciproquement en un rapport si étroit que toute analyse devrait porter simultanément sur l'un et l'autre [1]. Par malheur, trop peu de textes nous sont parvenus accompagnés de leur mélodie, et le déchiffrement de celle-ci pose des problèmes beaucoup plus ardus encore que l'établissement de ceux-là. Force nous est donc, sauf dans quelques cas exceptionnels, de concentrer nos observations sur la face linguistique de la chanson, dans l'espoir d'y repérer les traces en creux de ce qui fut un dessein initial dans son harmonie.

Le fait que le grand chant courtois fut destiné à un public restreint constitue un facteur favorable à son étude : en effet, ce que l'on pourrait nommer le « comportement textuel » des poètes et de leur auditoire nous apparaît sous une meilleure lumière que dans d'autres régions de la poésie médiévale. On peut raisonnablement tenter d'en tenir compte dans l'analyse et de l'intégrer à la définition du système.

La chanson, on le sait, fut créée en langue occitane, par les troubadours de la première moitié du XII^e siècle. Je laisse ici de côté les questions historiques relatives à sa manifestation première [2], ainsi que la dualité, de forme et surtout de contenu, qu'elle semble avoir présentée avant 1150-1170 [3] : il se pose sur ce point un problème génétique passionnant mais qui ne concerne pas vraiment les trouvères français. Ceux-ci reçurent la chanson parvenue à son point d'équilibre, dans son épanouissement classique, par-delà les remous et les conflits qu'avait

1. Dragonetti, 1960, p. 381-537; Bec, 1970, p. 72-77; cf. Wilkins, 1967.
2. Cf. Baehr, 1967; Fernandez-Pereiro, 1968, p. 151-185; Bec, 1969 *a*, p. 1310-1319.
3. Dimitrescu, 1968 et 1969; Roncaglia, 1969.

provoqués sa progressive formation. Ils la reçurent comme un ensemble dynamique de tendances mentales et expressives et de règles de structuration. Ils ne firent guère qu'en adapter à leur propre langue, très proche, il est vrai, de l'originale, la couverture lexicale. Le fonctionnement des termes français ainsi substitués aux occitans resta le même. On établirait aisément un lexique de ces équivalences. Seuls un très petit nombre d'éléments significatifs n'ont pas été retenus dans cette transposition; leur absence chez les trouvères contribue à enlever à la chanson certaines connotations sociales ou idéologiques typiquement méridionales : ainsi, le français dispose, pour désigner l'objet du chant, du seul mot (*ma*)*dame*, alors que l'occitan joue subtilement d'alternances entre *domna* et *midons* (mot masculin : « mon seigneur »!); le *senhal*, pseudonyme métaphorique ou métonymique est rare en français [1]. Pour l'occitan *joi*, masculin, *joia*, féminin, et *gaug* (du latin *gaudium*), le français n'a que *joie*, ce qui restreint l'éventail des nuances contextuelles et des sonorités. Un sondage opéré à partir de la chanson 1 du troubadour Peire Vidal [2] et portant sur trente expressions typiques, révèle que :

— un seul terme est étymologiquement et formellement identique dans les deux langues : l'adjectif *fin* dénotant une idée de perfection, terme clé central de la chanson, où il qualifie l'amour d'une part, la dame et les amants de l'autre;

— deux présentent une forme identique ou presque identique à l'occitan, et historiquement non-française; ils pourraient bien avoir été empruntés tels quels, ou refaits sur le modèle occitan : *amour* et *jaloux*;

— treize rendent le mot occitan par le français de même origine étymologique, sans que la transformation entraîne d'altération sémantique du second : ainsi, *chanter* pour *cantar*, *agréer* pour *agradar*, *plaire* et *plaisir* pour *plazer*;

— neuf appartiennent peut-être à la même catégorie mais ont apparemment subi une altération sémantique en pénétrant dans le système de la chanson : ainsi *courtois* pour *cortes*, *soulaz* pour *solatz*, *jouvent* pour *joven*, *penser* pour *pe(n)sar*, *pris* pour *pretz*, *losengier* pour *lauzengier*. Ces mots ont dénoté, dans la langue pratique et, apparemment, d'une manière générale, avant l'invention de la chanson, une notion sociologique (*courtois*; *losengier*; peut-être *jouvent*), psychologique (*soulas*; *penser*; peut-être le même *jouvent*), économique (*pris*);

— cinq n'ont aucun équivalent en français : ce sont *gaug*, *captener*, *jauzen* et *adreg*; les trois derniers ont des valeurs surtout contextuelles,

1. Dragonetti, 1960, p. 314. — 2. Avalle, 1960, I, p. 22-25.

et leur absence ne modifie pas le système; les deux premiers, en revanche, sont chez les troubadours des termes clés, constituant à eux seuls un motif, souvent central, de la chanson.

Quoique ces quelques lacunes modifient tant soit peu l'économie de la chanson, la nature et le fonctionnement des liens unissant les éléments lexicaux, syntaxiques et rythmiques demeurent dans l'ensemble inchangés; l'inventaire des motifs reste, pour l'essentiel, le même. Quant aux figures, la relative abondance des comparaisons et des métaphores prolongées, chez les troubadours les plus anciens, ne se retrouve, sauf exception, ni chez les plus récents ni chez les trouvères. La versification et, vraisemblablement, la qualité des mélodies, sont identiques de part et d'autre. La plus grande différence finalement tient à la dissemblance phonique des deux langues : l'occitan, plus fortement accentué, aux finales plus variées, au vocalisme plus net; le français, marquant mieux le rythme de la phrase que celui du mot, écrasant ou assourdissant les finales, éclatant incessamment en une riche gamme de diphtongues.

La chanson

L'aspect subjectif de la chanson (le sens du *je* qui la chante) n'a pour nous d'existence que grammaticale. Or, la grammaire ressortit à l'aspect objectif du poème. En d'autres termes, la chanson est interprétable, par le critique moderne, en sa seule qualité d'objet. La connaissance que nous en acquérons est donc nécessairement limitée : cette limitation fait partie de l'interprétation. Nous n'avons pas le choix : le meilleur espoir est de recueillir peut-être, à force d'attention, dans les miroitements de la forme, parmi les effets élémentaires de sens, quelques reflets dont on peut se demander s'ils ne sont pas ceux d'un sujet englouti.

Une distinction stricte des niveaux de sens et d'analyse, telle que je l'ai proposée plus haut, s'impose ici absolument : l'absence de figuration (sinon, çà et là, par allusion peu explicite), l'absence de tout élément de récit, interdit l'usage de la fiction critique en vertu de laquelle on demanderait d'abord : *de quoi* parle-t-il? Simplement, il parle. L'analyste n'a de recours que dans les critères linguistiques, assumés sur un plan spécifique : fonctionnalisés dans une intention particulière, qui sera pour nous le seul équivalent de l'intention créatrice du poète. Il est en effet inexact de parler de la forme *de* la chanson; ce *de* possessif est abusif : la chanson *est* forme et, sans doute, ne fut-elle que cela pour ceux qui la chantèrent et ceux qui l'entendirent. C'est pourquoi chacun de ces poèmes, thématiquement si semblables, est aussi particulièrement et solitairement motivé que (si j'ose employer une comparaison ici bien ambiguë) le dialogue en apparence banal d'un couple d'amants, dont les puissants motifs proviennent de la savoureuse et incommunicable habitude de leur passion.

Le message que transmet la chanson ne peut être perçu qu'en tant qu'unité complexe, aux parties convergentes et à finalité expressive propre. Le lieu de la convergence dans le grand chant courtois, est la strophe plutôt que la chanson comme telle. Cette tendance de la poésie médiévale chantée, à se constituer en série d'unités relativement autonomes, atteint ici sa perfection, et s'accentue plutôt qu'elle ne se relâche à mesure qu'on avance dans le temps : autre effet, me semble-t-il, de l'absence de narration. Rarement, l'ordre de succession des éléments est significatif comme tel [1] : les seules exceptions, discutables du reste, sont celles des chansons où une comparaison descriptive se poursuit au long de plusieurs strophes.

L'analyse du niveau phonique de la chanson doit tenir compte des incidences que peut avoir, sur la valorisation des sons (par le biais des accents et du rythme syntaxique) la nature du vers employé. Quand celui-ci mesure dix syllabes ou davantage, la césure offre une possibilité d'échos sonores dont les poètes font irrégulièrement usage. Il est impossible d'établir en cela des règles, et le principe même que je propose ici pourrait être contesté, car rien ne nous assure que rime et césure étaient dans tous les cas valorisées par la mélodie. Toujours est-il qu'à comparer ces syllabes on discerne une sorte de tendance à jouer d'oppositions binaires telles que grave-aigu et ouvert-fermé : quant au cadre rythmique où ces oppositions deviennent perceptibles, on constate que, dans les chansons composées de vers courts (jusqu'à sept ou huit syllabes), il s'élargit et s'étend soit à une partie de la strophe, l'un des *pedes*, ou le *frons* entier, ou la *cauda* [2], soit à celle-là tout entière. Enfin, il arrive que le son tonique marquant l'hémistiche ou la rime coïncide avec le retour d'une identité ou d'une opposition grammaticale ou sémantique, et figure ainsi à plusieurs niveaux de l'analyse. Les trouvères, du reste, semblent moins soucieux de tels effets que les troubadours, chez lesquels ils prennent parfois

1. Bisse, 1970, p. 5-6. — 2. Dragonetti, 1960, p. 381-385.

un aspect tellement systématique que l'on peut y voir émerger l'intention profonde du poème.

C'est au niveau syntaxique que le système de la chanson présente peut-être la plus grande homogénéité : extrême légèreté des liens de subordination, prédominance de la parataxe, rejet dans les associations contextuelles de presque toutes les relations logiques.

Je donne ici, pour illustrer ces remarques, un exemple dont j'analyserai les traits les plus saillants : la chanson III du châtelain de Couci selon l'édition A. Lerond [1].

I

La douce voiz du louseignol sauvage
Qu'oi nuit et jour cointoier et tentir
M'adoucist si le cuer et rassouage
Qu'or ai talent que chant pour esbaudir; (4)
Bien doi chanter puis qu'il vient a plaisir
Cele qui j'ai fait de cuer lige homage;
Si doi avoir grant joie en mon corage,
S'ele me veut a son oez retenir. (8)

II

Onques vers li n'eu faus cuer ne volage,
Si m'en devroit pour tant mieuz avenir,
Ainz l'aim et serf et aour par usage,
Maiz ne li os mon pensé descouvrir, (12)
Quar sa biautez me fait tant esbahir
Que je ne sai devant li nul language;
Nis reguarder n'os son simple visage,
Tant en redout mes ieuz a departir. (16)

III

Tant ai en li ferm assis mon corage
Qu'ailleurs ne pens, et Diex m'en lait joïr!
C'onques Tristanz, qui but le beverage,
Pluz loiaument n'ama sanz repentir; (20)
Quar g'i met tout, cuer et cors et desir,
Force et pooir, ne sai se faiz folage;
Encor me dout qu'en trestout mon eage
Ne puisse assez li et s'amour servir. (24)

1. Lerond, 1964, p. 68-70.

IV

Je ne di pas que je face folage,
Nis se pour li me devoie morir,
Qu'el mont ne truis tant bele ne si sage,
Ne nule rienz n'est tant a mon desir; (28)
Mout aim mes ieuz qui me firent choisir;
Lors que la vi, li laissai en hostage
Mon cuer, qui puiz i a fait lonc estage,
Ne ja nul jour ne l'en quier departir. (32)

V

Chançon, va t'en pour faire mon message
La u je n'os trestourner ne guenchir,
Quar tant redout la fole gent ombrage
Qui devinent, ainz qu'il puist avenir, (36)
Les bienz d'amours (Diex les puist maleïr!).
A maint amant ont fait ire et damage;
Maiz j'ai de ce mout cruel avantage
Qu'il les m'estuet seur mon pois obeïr. (40)

Des treize manuscrits qui nous ont transmis ce texte, onze donnent les strophes I à V dans l'ordre que je reproduis selon A. Lerond; un, ne donne que I et II; un, enfin, trois strophes, dans l'ordre I-V-II [1]. Il n'y a pas de conclusion particulière à tirer de ce fait, sinon que I fut senti universellement par les copistes comme introductif; et que, pour la majorité d'entre eux, le nombre et la succession des strophes adoptés ici apparaissaient comme les plus satisfaisants, et sans doute les plus expressifs.

Je traduis littéralement, en notant les ambiguïtés :

« La douce voix du rossignol des bois que j'entends nuit et jour gazouiller et retentir, m'adoucit et m'attendrit à tel point le cœur que le désir me prend, de chanter pour manifester ma gaieté. Il me faut en effet chanter puisque cela plaît à (*ou* : cela provoque la bienveillance de) celle à qui j'ai fait hommage lige de mon cœur (*ou* : sincèrement) : aussi, dois-je avoir grand'joie dans l'âme si elle veut bien (*ou* : désire) me retenir à son gré.

« Jamais je n'eus envers elle le cœur trompeur ni infidèle : un grand bien devrait être ma récompense (*ou* : devrait pourtant m'échoir). Mais je ne cesse de l'aimer, de la servir, de l'adorer, sans pourtant

1. Lerond, p. 68.

oser lui révéler mon souci amoureux (*ou* : ma méditation de cet amour), car sa beauté me bouleverse (*ou* : me stupéfie, me paralyse de joie) tellement que je perds en sa présence la parole (*ou* : ne trouve pas de mots suffisants); et je n'ose même contempler son seul visage (*ou* : son visage découvert), tant je redoute d'avoir à (= d'être obligé de) en détacher les yeux.

« J'ai fixé si fermement en elle mon cœur que je n'adresse nulle part ailleurs ma pensée amoureuse (puisse Dieu me laisser cette joie!), car jamais Tristan qui but le philtre, n'aima plus loyalement sans retour. Je place en effet tout en elle, cœur, corps, désir, force, pouvoir. J'ignore si c'est faire une folie. Je doute cependant (*ou* : encore) de pouvoir, dans ma vie entière, servir assez elle et son amour.

« Je ne dis pas (= ce serait un mensonge de dire) que je fasse une chose déraisonnable, pas même si, pour elle, il me fallait mourir, car je ne trouve personne au monde plus belle ni plus sensée; aucun objet n'est plus conforme à mon désir. J'aime mes yeux qui me la firent apercevoir (*et* : choisir). Quand je la vis, je lui laissai en otage mon cœur, qui depuis lors a fait chez elle un long séjour, mais je n'entends pas qu'il la quitte jamais.

« Chanson, va transmettre mon message là où je n'ose faire un détour (= revenir moi-même) tant je crains ces stupides fâcheux qui, avant même l'événement soupçonnent et devinent le bonheur d'amour (= les dons que s'accordent ceux qui s'aiment). Puisse Dieu les maudire! Ils ont causé tristesse et dommage à plus d'un amant. Mais je tire un cruel avantage (*ou* : profit amoureux) du fait que c'est contre mon gré que je dois leur obéir (= me soumettre à leur indiscrétion). »

a) *Sonorités.*

Le vers est un décasyllabe *a minori* (4 + 6), celui même qui, par ailleurs, est le plus fréquent dans l'épopée : seul le vers 6 fait exception, avec sa coupe 5 + 5 (ou 2 + 5 + 3); quant au v. 36, il comporte une césure dite « lyrique », intervenant après une muette, de sorte que l'accent médian la précède d'une syllabe : effet bien accordé avec la fonction grammaticale de *devinent*, en emploi absolu, ainsi qu'avec le sens général de la phrase, connotant quelque chose de louche, de boiteux. Les rimes sur lesquelles sont construites ces cinq strophes (20 fois *-age* et 20 fois *-ir*) opposent une tonalité ouverte, large, féminine, à une tonalité fermée, aiguë, masculine. Cet effet de contraste se retrouve, plus irrégulièrement distribué, aux césures, où l'on compte 13 fois les timbres *é*, *è* ou *in*, et 8 fois le timbre *i*.

On a donc le schéma phonique suivant :

	Césures	*Rimes*
aigus *i*	8	20
e	13	—
graves *a*	7	20
autres non aigus	12	—

Sans attacher trop d'importance à des observations de ce genre, on doit noter la présence diffuse de l'opposition grave-aigu dans le texte entier. Celui-ci comporte 400 syllabes, dont 51 « muettes » (*e* sourd non élidé) assez régulièrement réparties d'un bout à l'autre de la chanson : 9 dans la strophe I, 12 en II, 11 en III, 18 en IV et 11 en V. Des 349 syllabes restantes 208 se rangent, en groupes à peu près égaux, en

STROPHES	I	II	III	IV	V
a	11	13	10	10	13
an	3	5	7	3	7
an	3	5	7	3	7
au	2	2	1	—	—
i	11	10	10	14	9
ü	1	2	2	2	—
ui	2	—	1	2	2
e (*é*,*ė*)	6	7	9	6	9
ie	1	—	—	1	—
in, *ien*	1	1	—	1	1

Je laisse ici de côté les syllabes *ai* et *oi*, dont la prononciation, fin XII^e siècle, ne peut être tenue pour assurée.

La distribution de ces divers timbres varie relativement peu de strophe à strophe. On ne perçoit ni progression ni régression nette de l'une des séries : le total des *a* et des *i* oscille entre 20 et 24 : le nombre de 20 représente le quart des syllabes de chaque strophe. On peut douter que ces proportions soient fortuites.

On constate ainsi une tendance à la spécification phonique; cette tendance se manifeste à plusieurs niveaux, avec une précision accrue : nuance vague et flottante dans la matière du texte, elle se concentre plus clairement aux césures pour trouver enfin dans les rimes sa réalisation la plus nette.

b) *Articulations syntaxiques.*

Je n'insiste pas sur le caractère explicite de la syntaxe : caractère qui n'exclut ni certaines brachylogies intentionnelles (ainsi, v. 17-18), ni les interférences de plans (v. 35-38).

Chacune des strophes II-III et V constitue grammaticalement une sorte de période : du premier au dernier vers, toutes les unités syntaxiques (propositions) y sont liées, d'une manière quelconque, les unes aux autres. Les strophes I et IV se décomposent grammaticalement en deux périodes de longueur égale; mais un lien de nature lexicale (formel et sémantique en I; sémantique en IV) attache fermement celles-ci l'une à l'autre : *ai talent que chant* (v. 4)-*doi chanter* (v. 5); *ne truis* (v. 27)-*choisir* (v. 29).

A l'intérieur de ces périodes, le discours s'organise selon le schème Principale-Relative ou Complétive-Circonstancielle, dont les éléments sont toujours de structure simple, et dont la dimension n'excède que rarement celle d'un hémistiche (4 ou 6 syllabes). L'un des éléments peut manquer; la principale est toujours placée au commencement de la phrase, sauf aux v. 30-31. L'énoncé procède donc de façon progressive, à partir d'un « thème » auquel les lignes suivantes rapportent un ou plusieurs prédicats. Le rythme syntaxique coïncide généralement, mais non partout, avec celui du vers. Ainsi, la strophe I comporte trois phrases :

Principale (v. 1 + 3)-Relative incise (v. 2)-Consécutive + Complétive dépendant de la Consécutive (v. 4);

Principale-Causale (v. 5)-Relative dépendant de la Causale (v. 6) : la coupure syntaxique, dans *vient a plaisir celle qui*, comporte un apparent enjambement; mais le v. 6 en son entier possède une unité indissociable : il équivaut à un nom propre;

Principale-Complétive (infinitive) (v. 7)-Conditionnelle (v. 8).

Ces éléments se décomposent à leur tour en termes simples : Principale (v. 1 + 3) = Sujet (4 syllabes = premier hémistiche)-déterminant (6 syllabes = second hémistiche)-verbe transitif + intensificateur (*si*) (= 4 syllabes)-complément du verbe + réduplication rhétorique du verbe(= 6 syllabes). Le v. 3 pourrait être coupé 6 + 4 : verbe + intensificateur + complément (= 6 syllabes)-réduplication (= 4 syllabes). Seul un examen de la mélodie pourrait indiquer s'il s'agit là d'une équivocité voulue.

Les outils de subordination au sein de la phrase, ceux de coordination entre les phrases, sont d'une extrême légèreté. Compte tenu de l'élision de plusieurs *que*, une seule de ces conjonctions (mais en

ancien français c'en est à peine une) dépasse la longueur d'une syllabe (*lors que*, au v. 30). Quant à leurs valeurs, elles se regroupent dans un cercle sémantique très étroit. C'est là comme une compensation (due sans doute aux exigences du rythme et de la musicalité) de ce que l'organisation phrastique a par ailleurs de peu allusif. Les outils de coordination forment trois courtes séries marquant l'addition ou l'exclusion (*et, si; ne* à quoi je joins *nis* : au total 12 fois), l'opposition (*maiz* et *ainz* : 3 fois) et l'explication causale (*quar* et *que* : 5 fois). Les outils de subordination marquent le temps (*lors que, ainz que* : 2 fois), la cause (*puis que*, dont la valeur propre, du reste, est plutôt temporelle : 1 fois), la conséquence (*si... que, tant... que* : 3 fois) et la condition (*se* : 2 fois). Si l'on restitue, ce que le contexte n'interdit pas, à *puis que* sa signification primordiale, on constate que la subordination temporelle prend successivement, et comme par gradation, trois aspects : postériorité (strophe I), contemporanéité (strophe IV) et antériorité (strophe V) : retour aux sources d'une mémoire. Je donne ci-dessous un tableau indiquant la distribution de ces rapports : j'y joins les *que* complétifs (4 fois), un *se* interrogatif (v. 22) de valeur comparable, et les relatifs (6 fois *qui*, 1 fois *la u* « là où ») :

	STROPHES	I	II	III	IV	V
Coordination	addition/exclusion	3	4	1	3	1
	opposition		2			1
	explication		1	2	1	1
Subordination	temps				1	1
	cause	1				
	conséquence	1	1	1		
	condition	1			1	
Complétifs		1		1	1	1
Relatifs		2		1	2	2

Chaque strophe, on le voit en lecture verticale, possède sa propre configuration, qui ne diffère des autres que par de menus changements. L'unité de l'ensemble tient à ce qu'il n'y a là (à l'exception des deux *se* conditionnels) que des relations externes et descriptives, définissant le cadre d'une action plutôt que le procès interne d'une pensée.

Cette remarque s'applique aussi bien au système des prépositions. Seules *vers* (v. 9) et *devant* (v. 14), l'une et l'autre régissant *li* (« elle »), posent, de façon plus ou moins explicite, des relations univoques :

elles ont un caractère externe, locatif. *Par* (v. 11), *sanz* (v. 20) et *seur* (« sur », v. 40), font partie de locutions figées, de sens global. Ne restent que des prépositions très faiblement, voire aucunement, colorées, marquant, le plus souvent en vertu de servitudes grammaticales, un réseau de rapports qui importe comme tel plutôt que par les distinctions logiques qu'il permettrait : *a* (4 fois), *de* (4 fois), *en* (5 fois) et *pour* (3 fois). La légère prédominance de *en*, à dénotation primaire locative, n'est peut-être pas dépourvue de fonction.

c) *Vocabulaire.*

L'examen du vocabulaire révèle une assez grande dispersion. Formellement, on relève plusieurs répétitions, échos, alternances, nuancées par l'usage de suffixes et préfixes constituant des séries dérivationnelles : *cuer* (5 fois) et *corage* (2 fois); *amour* (2 fois), *amer* (3 fois) et *amant* (1 fois); *joie* et *joïr* (chacun 1 fois); *douter* (1 fois) et *redouter* (2 fois); *penser* et *pensé*; *douce* et *adoucit*; *bele* et *biautez* (chacun 1 fois); *chanter* (2 fois) et *chançon* (1 fois). Ces échos remplissent une double fonction : de strophe à strophe ils constituent, hors de toute succession nécessaire, des séries de rappels phoniques et sémantiques; de la sorte, ils contribuent à établir une redondance significative, à fixer l'isotopie du texte. Ainsi, *cuer* et *corage* sont régulièrement distribués sur les strophes de I à IV; *joie* et *joïr*, respectivement en I et III; *amour* et sa série, de II à V.

La quasi-totalité des mots sémantiquement lourds se regroupe en cinq champs d'importance quantitative inégale, mais liés un à un, sur le plan syntagmatique, à un moment quelconque de la chanson, de sorte qu'ils constituent respectivement des zones de transfert métaphorique de chacun des autres. Déjà, le v. 4 subordonne *chanter* à *talent*, mot qui possède une habituelle connotation érotique, et lui subordonne *esbaudir*, lié à *joïr* et *joie* : deux champs sémantiques se recoupent, et resteront associés dans la mémoire de l'auditeur durant toute la durée du poème. Le v. 6 associe de même, par voie métaphorique, le champ des termes affectifs ou érotiques à celui des relations sociales : le v. 30 le rappellera. Au v. 11, cette série associative incorpore *aourer* (« adorer »), qui par ailleurs se réfère à *Dieu*, deux fois nommé en figure exclamative; et au v. 18, ce *Dieu* lui-même régit un *joïr* accroché à *joie*, *cuer*, *amour*... Les v. 14 et 15 présentent négativement les actions humaines (formant ce que j'appellerais le « champ du sujet ») comme des conséquences d'*esbahir*, qui appartient au groupe des termes à dénotation affective. L'un des résultats de ce flot incessant d'échanges est d'enlever à la plus grande partie de ce vocabulaire tout caractère concret. On ne considérera pas comme concrets les mots *cors*

(« corps »), *mont* (« monde ») ou *rienz* (« chose »), parties de clichés à peu près incolores. Restent quatre autres termes désignant des objets d'aspect descriptible : *louseignol* (« rossignol ») à la strophe I, *visage* en II, *beverage* (« philtre ») en III, *hostage* en IV, et *chançon* en V. Là encore, la distribution est d'une remarquable régularité. Mais, à l'exception de *visage* (relatif à *celle qui*) et de *chançon*, qui renvoie au texte même, ces mots sont intégrés à des figures de comparaison ou de métaphore. *Cuer* et *ieuz* (« yeux »), personnages allégoriques, renvoient aux morceaux éclatés d'un moi universalisé, tendu vers la douceur et la joie innommées dont ils sont, les uns le canal (v. 16 et 29), l'autre le réceptacle (v. 7). Finalement, on pourrait considérer ainsi le vocabulaire entier de la chanson comme formant (sauf peut-être dans les comparaisons) un champ sémantique unique... que rien du reste, au point où nous en sommes, ne permet encore de définir. En particulier, à part *but*, relatif à Tristan, et quelques termes de perception (*voir*) ou des *verba dicendi*, dont *chanter*, le texte ne comporte, dans cette perspective, aucun verbe d'action.

Le nombre total des verbes et locutions verbales est de 79, dont 10 en fonction d'auxiliaires : restent 69; de 51 noms, 3 sont des noms propres (*Tristan*, *Dieu* 2 fois), 10 font partie de locutions verbales ou adverbiales : restent 38; de 14 adjectifs, 4 entrent dans des expressions figées où ils sont peu significatifs (ainsi *lige hommage*) : des 10 autres, 6 se présentent en figures d'accumulation à membre double ; on a donc, en fait, 8 qualifications adjectivales. En gros, la proportion est donc d'un adjectif pour 4 noms et 7 verbes. La distribution par strophe est constante en I-II et IV-V; III, par suite d'une accumulation aux v. 21-22, comporte un nombre relativement plus élevé de noms :

STROPHES	I	II	III	IV	V
Verbes	15	15	12	14	13
Noms	8	7	9	6	8
Adjectifs	2	2	1	1	2

Des 69 verbes, 40 portent la marque de la première personne, soit explicitement (*ai talent*, *face folage*), soit implicitement si, à l'infinitif, ils dépendent d'une forme-*je* (*descouvrir* dans *n'os descouvrir*); 2, la marque de la seconde personne impérative (v. 33); 27, la marque de la « troisième » (dont 3 au pluriel) : mais, de ce nombre, deux ne la portent qu'en vertu d'une métaphore allégorique (v. 29 et 31) dont le plan d'interprétation implique un *je*. Le texte compte par ailleurs 7 pronoms régimes *me*. On a donc là un monde à forte

dominante verbale, relaté à un *je* non substantival, omniprésent, tour à tour sujet ou objet d'actes successifs ou simultanés. Ce double trait confère au discours une coloration caractéristique, et y opère comme un tri préalable parmi les probabilités sémantiques. Les relevés opérés par Lavis-Dubois sur le texte de Blondel de Nesle fournissent un résultat comparable : 1703 occurrences de verbes (en 25 chansons) contre 954 de substantifs [1].

Les adverbes fonctionnent de façon convergente : seul *loiaument*, v. 20, en figure de comparaison, pose de manière explicite, de tout le poids de ses trois syllabes, une circonstance. Les autres, phoniquement légers, sémantiquement peu colorés ou équivoques, ne font que suggérer des nuances. Les plus nombreux (13) sont des intensificateurs, également répartis de I à V : *si* (v. 2 et 27), *bien* (v. 5) *tant* (v. 13, 16, 17, 27, 28 et 35), *plus* (v. 24), *assez* (v. 24) et *mout* (v. 29 et 39). Deux fois, un *si* presque vide comporte à la fois les idées d'addition, de conséquence et de manière (v. 7 et 10); *encor*, v. 23, de concession et de temps. Les seules valeurs nettes sont temporelles : *or* (v. 4), relatif au présent; *onques* (v. 19), au passé; *puis* (v. 31), à une projection dans l'avenir à partir d'un point de la durée écoulée. Reste le lieu : *i* (« ici »), v. 31, *en* (« de là »), v. 32, et *la u* (« là où »), v. 34, marquant le terme, présenté comme topographique, du désir, à quoi s'oppose *ailleurs*, v. 18. L'appareil adverbial, pour l'essentiel, contribue ainsi, avec la « première personne », à mettre en haut relief l'axe de référence de l'énonciation : *ego, hic, nunc*.

Les figures, peu nombreuses et sans grand relief, accentuent ces effets. Quatre métaphores dont deux au présent intemporel (v. 11), une au conditionnel (v. 26) et une au passé (v. 30), dessinent, hors de toute chronologie, l'histoire potentielle d'une relation entre le sujet et l'objet (toujours les mêmes) des verbes qu'elles contiennent. Quatre hyperboles (v. 14, 23, 27 et 28), toutes au présent, jalonnent ces étapes virtuelles : elles sont concentrées en II, III et IV, ainsi que la comparaison (v. 19), les deux accumulations (v. 11 et 21-22) et la personnification (v. 29) qui complètent l'*ornatus* rhétorique de l'énoncé ; ne reste que l'antithèse, sur laquelle il se termine (v. 39, explicitée au v. 40).

d) *Motifs.*

Cette partie de l'analyse ne peut être tout à fait rigoureuse : elle suppose en effet une réduction des parties successives du discours à un nombre limité de propositions assez générales pour être compa-

1. Lavis-Dubois, 1970, p. 165-169.

rables. Il se produit en cours d'opération une perte de sens qu'il importe de contrôler afin d'éviter un trop grande diminution de la tension sémantique. On est là dans le domaine de l'empirisme. La grammaire fournit du moins une sauvegarde : au lieu de simplement résumer les phrases de façon impressionniste, on peut, dans un premier temps, les nominaliser en les ramenant à des éléments substantifs (noms seuls, ou noms + déterminations) ; dans un second temps, regrouper un certain nombre de ces substantifs, en vertu de leurs sèmes communs, sous quelque archilexie.

C'est ainsi que la strophe I est constituée par une série d'assertions enchaînées et hiérarchisées par la syntaxe :
— les chants d'oiseaux causent la joie du cœur, qui cause le désir de chanter afin de confirmer cette joie (1re phrase);
— chanter est un devoir : en effet cela plaît à qui le cœur a été soumis (2e phrase);
— avoir joie est un devoir, à condition qu'Elle accepte cette soumission (3e phrase).

Ces propositions peuvent être nominalisées et regroupées de la manière suivante :

chant d'oiseaux-joie-désir du chant-nécessité du chant-affirmation de l'amour-permanence.

Si l'on procède de même avec les autres strophes, on recueille un nombre très limité de propositions sous-jacentes à la couverture lexicale, et dont les variations, parfois considérables, proviennent de trois facteurs : la manière dont la syntaxe les hiérarchise, les indices modaux dont elles sont pourvues, et la nature des procédés (comparaison, métaphore, accumulation de figures) servant à les amplifier.
— Strophe II : permanence-espoir-affirmation de l'amour-crainte (impossibilité de parler et de voir)-son visage;
— strophe III : permanence-(comparaison historique)-« cœur et corps »-amour/sagesse-permanence;
— strophe IV : amour-sagesse-amour de son mal-permanence-éloge (beauté-sagesse)-désir-affirmation de l'amour-vision de l'amour-permanence;
— strophe V : chant messager-crainte-horreur des fausses paroles (« losengiers »)-espoir-soumission-permanence.

Dix de ces « motifs » n'apparaissent qu'une fois; quatre autres se répètent, respectivement 2, 2, 3 et 6 fois; mais nulle part leur enchaînement n'est identique.

Par « indices modaux » j'entends, outre les formes verbales, les intensificateurs, comparateurs (*plus*, *moins*), déterminatifs, et certains traits qui, non toujours pertinents du point de vue de l'analyse linguis-

tique, se trouvent fonctionnalisés dans la chanson : ainsi, ceux qui résultent des oppositions affirmation *vs* interrogation. Tous ces indices constituent des sèmes de phrase intervenant au niveau des motifs, dans la production du sens. Leur fonction est d'autant moins négligeable que le vocabulaire est plus limité. Ainsi, une série telle que *ai joie, n'ai joie, eusse joie, aurai joie* nous fait passer de la joie à la tristesse, à la crainte et à l'espoir; le nombre des combinaisons possibles est théoriquement élevé : pour cet exemple, de l'ordre des deux douzaines.

J'ai relevé ci-dessus les intensificateurs. Les déterminatifs sont relativement nombreux : 26 noms sont précédés de l'article défini ou du possessif. L'absence complète d'articles indéfinis et de démonstratifs est notable : la grande majorité des noms du texte (26 sur 38) est donc déterminée, soit en vertu d'une identité propre, indiscutable, érigeant le sens en désignation quasi-concrète (marque : *le, la, les*), soit en vertu d'une possession par le sujet (*mon, ma, mes* : 10 fois) ou par *celle qui* (*son, sa* : 3 fois).

Les indices tirés de la morphologie verbale ont toutefois une importance poétique plus grande que les autres, car les mouvements internes qu'ils engendrent dans la chanson s'y substituent au temps réel, aboli.

Ici, l'expression se détache sur le fond d'un présent (permanence), par référence auquel se mesure un passé tantôt ponctuel, tantôt perfectif, tandis que l'avenir n'apparaît qu'au moyen d'allusions optatives ou conditionnelles... à la seule exception de l'impératif *va t'en*, ordre donné au texte lui-même. Je désigne par « potentiel » toutes les nuances de la réalité non complètement actualisée, que rendent en français le subjonctif, le conditionnel et certains imparfaits. Je distingue les formes affirmatives et négatives.

STROPHES	I		II		III		IV		V		
	aff.	*nég.*	*aff.*	*nég.*	*aff.*	*nég.*	*aff.*	*nég.*	*aff.*	*nég.*	Total
Présent	8		5	3	3	2	1	4	4	1	31
Passé perfectif	1				1		1		1		4
Passé ponctuel				1	1	1	3				6
Potentiel			1		1	1	2		2		7

On constate que le nombre total des négations est le même en II, III et IV : en IV, seul le présent est nié. Il faut interpréter le perfectif comme relevant, pour une part, du présent : ces perfectifs, dont trois sur quatre se rapportent à l'histoire du cœur (le quatrième

ayant presque perdu toute valeur temporelle) sont tous affirmatifs. Le passé ponctuel est concentré en II, III, IV; les potentiels ponctuent toutes les strophes sauf celle d'introduction : deux d'entre eux (v. 18 et 36) constituent les seules figures d'exclamation que contienne le texte. Il n'y a pas d'interrogation directe.

On le voit, l'énoncé se confond ici presque entièrement avec l'énonciation : *je, ici* et *maintenant* constituent l'axe auquel se mesure tout ce qui est dit, affirmation sans cesse reprise d'une absence dans la présence. Telle autre chanson du même poète, comme le nº 1 de l'édition Lerond, comporte un effet comparable mais en brisant l'axe de référence : *ici* et *maintenant* y sont les marques d'une séparation (topographique et temporelle), mais *je* dans le passé éprouvai *sa* présence. Les éléments dont se compose l'expression n'en sont pas moins, à tous les niveaux et pour l'essentiel, identiques.

Le chant qui vient du cœur

Je m'abstiens d'une comparaison explicite entre les chansons ainsi analysées ; le rapprochement de ces deux séries d'observations est assez éloquent par lui-même : même fermeture sur soi et même liberté intérieure; même toute-présence du passé dans un univers néantisé [1]. On pourrait citer ici l'analyse, par J.-C. Payen, de chansons de Guiot de Provins, du châtelain de Couci et de Jaufré Rudel [2], quoiqu'elle procède d'un point de vue différent du mien : par là même, elle pose la question de la composition, de l'architecture de la chanson. Les éléments d'une réponse me semblent impliqués dans mon analyse :

— la strophe constitue une unité organique formelle, donc thématique (pour sa définition formelle, spécialement rythmique, je renvoie à Dragonetti [3]);

— l'unité de la chanson comme telle est beaucoup plus lâche ou plus libre : le nombre et l'ordre des parties pouvant varier, leurs relations mutuelles sont, par nature, instables et se prêtent à d'incessantes modifications;

— les seules servitudes limitant cette liberté concernent l'exorde (première strophe) et la conclusion : à ces deux termes de la chanson sont attachés certains motifs spécialisés; le système n'est toutefois

1. Payen, 1970 *d*, p. 160-161. — 2. Payen, 1969. — 3. Dragonetti, 1960, p. 386-457 ; Roubaud 1971, p. 372-379,

pas parfaitement rigoureux : l'exorde peut manquer, et la conclusion comporter ou non un envoi [1];
— une chanson ne possède donc pas en propre *une* composition : elle en possède virtuellement autant que de variantes possibles.

Chacun des faits relevés à chacun des niveaux est un signe [2]. La chanson apparaît ainsi comme un ensemble extrêmement complexe dont tous les éléments possèdent la double qualité de signifiant et de signifié, ce qui implique une circulation interne du sens dans le discours, comme si le message, dans le temps même où il s'achève, remontait à son point de départ. Processus descendant et ascendant sont simultanés, et ce double mouvement ne cesse que lorsque le poète se tait. Le critique moderne se trouve dans la situation d'un auditeur, à cela près, et c'est une différence considérable, qu'il dispose d'un texte écrit, c'est-à-dire qu'il cesse d'être entièrement tributaire de la durée du chant. L'interprétation qu'il est dès lors plus libre de tenter consiste (en distinguant méthodologiquement des niveaux de connaissance) à extirper provisoirement l'œuvre de sa condition temporelle : dans ce vide artificiel résonnent plus clairement les correspondances, de sorte qu'on peut en parcourir en tous sens la gamme, par une fiction d'ubiquité. Reste ensuite à rejeter l'outil, et de nouveau, informé et sensibilisé par cette expérience, à écouter la pure harmonie des voix. Mais les « thèmes »? J'entends les articulations sémantiques les plus étendues, assumées par quelque organisation logique et se prêtant à la paraphrase ou à la traduction en langage clair?

Il convient d'en distinguer plusieurs couches, en vertu de leur degré différent de généralité et d'abstraction. Pour les raisons exposées dans un chapitre antérieur, je laisserai de côté les tendances culturelles les plus fortement marquées historiquement, qui, d'une manière nécessaire mais sans doute non suffisante, déterminent cette poésie [3]. De manière plus spécifique et plus proche de la littéralité du texte, se poserait la question de l'idéologie érotique : la *fine amour*, comme la désignent les textes, en quoi je serais porté à comprendre *fine* en vertu de quelque connotation alchimique — affinée, raffinée, apurée de tout ce qui n'est pas elle, ramenée à sa quintessence. La littérature sur ce sujet est surabondante et concerne du reste davantage les troubadours que les trouvères [4]. L. Pollmann distingue, non sans raison, dans ce que désigne cette expression, trois réalités différentes : une entité conceptuelle liée à divers mouvements de la sensibilité collective au XII[e] siècle; une éthique sociale; enfin, une structure de comportements et de paroles. Il n'est que trop évident que le substrat idéologique fait formellement corps avec le code, qu'il constitue la connotation finale de la totalité des connotations contextuelles [1]. Il n'en reste pas moins que, transposées en témoignages anecdotiques, les manifestations poétiques de la *fine amour* comportent (contrairement à ce que l'on tient parfois pour assuré) une gamme presque illimitée de nuances et de variétés [2]: seule l'étude du fonctionnement du code permet d'en percevoir l'unité. A ce niveau-là, en effet, la *fine amour* se dessine, dans la trame du discours, comme un système d'oppositions, dont certaines du reste sont depuis longtemps répertoriées, ainsi *courtois-vilain*, *sens-folage*, ou *faux-fin* [3], et toutes celles que suscite le contraste syntaxique entre affirmation et négation de termes en eux-mêmes neutres, comme *aimer*, *joie*, *merci*, *pitié*, *talent*. Ainsi, encore, l'opposition (lexicalement moins fixée) véracité-mensonge, et celles qui résultent des ruptures de modalité, passé-présent, présent-futur, réalité-potentialité, antinomies que ne dépasse aucun mouvement dialectique, mais qui impriment au discours la marque contradictoire d'une présence dans l'absence, ou l'inverse : d'un obstacle, parfois tu, et parfois fictivement figuré. Le système, aux unités peu nombreuses, est polarisé, dans son fonctionnement textuel, par une double opposition fondamentale, embrassant les autres et dont nous avons constaté déjà les effets : la toute-présence d'un *je* sans variante (et souvent intégré à la forme du verbe), qui domine et colore entièrement l'expression, constitue le point de départ et l'unité du discours, et que nous ne pouvons définir que sur le plan de celui-ci. C'est *je* qui régit le présentateur universel *voir*, miroir tendu par son sujet innommé et où se reflète, par ses yeux mêmes, une beauté dont la perception directe, même fictive, nous est interdite. *Mon* regard, en même temps que la parole que *j*'énonce, donne ainsi l'existence et sa seule réalité à *vous*... alors que jamais *je* ne se dilate en *nous*. « Je ne sais », autre présentateur, trahissant l'impossibilité, le conflit tenant à l'étroitesse d'un sujet évidé de tout autre contenu que son *vouloir* [4]. *Vous*, surgi d'une tentative de dialogue sans réponse, parfois alterne avec *elle*, voire avec le nom commun de *ma dame*, dissolvant pour un instant ce lien fragile, suggérant un passage de la présence fugitive à l'absence, de l'espoir du dialogue au monologue

1. Dragonetti, p. 140-193 et 304-312. — 2. Cf. Dufrenne, 1963, p. 22-25. — 3. Cf. Aston, 1959, p. 145-146; Venturini, 1968. — 4. Davenson, 1964, p. 96-108; Lazar, 1964; Pollmann, 1966 *a*; Imbs, 1969 ; Bec, 1970, p. 15-60 ; cf. Nelli, 1963.

1. Margoni, 1965; Chenu, 1969, p. 70-73; Ninni, 1969; cf. Eco, 1968, p. 95-99.
2. Badel, 1969, p. 83-88.
3. Roncaglia, 1969, p. 30-21; Burgess, 1970, p. 20-43.
4. Köhler, 1964 *b*, p. 349.

refermé, à une rechute dans la solitude : jamais *vous* n'alterne avec un nom propre; jamais avec une figure désignative. La seule exception, à ma connaissance, parmi les centaines de chansons qui nous sont parvenues, tient dans deux strophes (III et V), peut-être ajoutées à l'original par un remanieur tardif, d'une chanson de Jacques d'Autun :

Mout fist Amors a mon talent
Quant de moi fist vostre mari,
Mais joie m'eüst fait plus grant
S'ele m'eüst fait vostre ami...

et

Dame, je n'ai confortement
Que en un sol petit enfant
Qu'en voz biaus costez engendré [1].

(« Amour a bien comblé mon désir quand il fit de moi votre époux; mais il m'eût fait joie plus grande s'il eût fait de moi votre amant »... « Madame, je n'ai de réconfort que dans le petit enfant que j'engendrai dans vos beaux flancs. »)

Dame n'apparaît qu'en apostrophe, c'est-à-dire sans autre détermination que lui-même, sans autre fonction qu'allocutive, ni sujet ni objet; ou bien, précédé du possessif *ma*, qui, en le rapportant à *moi*, l'intègre à la source même d'énergie d'où rayonne le poème. Cependant, autour de ce jeu intime, surgissent des *ils*, que l'emploi exclusif de la « troisième personne » réifie : les Autres, seuls actants mobiles du poème, et par contraste avec lesquels *je* et *vous* ont une histoire, c'est-à-dire sortent d'un éternel présent sans distance. C'est là, manifestement, ce qu'implique le mot clé, par ailleurs assez obscur, de *losengiers*, ou ses équivalents, tels que la *fole gent ombrage* du châtelain de Couci. Grâce à eux, l'énoncé se tourne vers un futur, qu'ils *devinent*, le tuant ainsi en image et en conscience : par eux la « joie » de la *fine amour* s'abolit dans le moment qu'elle se dit. On voit à quel point il serait dérisoire de ramener à quelque « triangle » anecdotique cette trinité constante, qui émane des sources profondes du langage et du chant.

Il ne saurait être question de construire un modèle proprement dit, apte à rendre compte avec rigueur du mode d'existence du micro-univers sémantique manifesté dans la chanson. Tout au plus, peut-on

1. Jodogne, 1964 *b*, p. 101.

tenter de déterminer un angle de vision, le point à partir duquel un tel modèle aurait chance de se constituer...

La chanson intègre normalement à son texte une référence à elle-même. Il arrive que cette référence s'explicite (chez les troubadours, du reste, plus souvent que chez les trouvères) en un jugement de valeur : ainsi, par le motif du chant nouveau, auquel il a été fait allusion dans un chapitre antérieur. La chanson peut se dire belle, véridique, inouïe, conforme à. Parfois, on a une qualification négative (pas à la mode, pas en patois picard) ou simplement catégorielle, le poème se définissant comme chanson, descort, etc. Mais de tels développements importent moins que la référence elle-même.

Dans la chanson analysée ci-dessus, nous avons constaté le mode d'énonciation particulier du terme renvoyant au poème : l'apostrophe à *chançon* ; c'est là une manifestation particulière d'un phénomène universel dans le grand chant courtois.

Soit le début de la chanson VIII du même châtelain de Couci [1] :

Bele dame me prie de chanter
Si est bien droiz que je face chançon;
Je ne m'en sai ne ne puis destorner,
Car n'ai pouvoir de moi se par li non.

(« Belle Dame me demande de chanter. Il est donc juste que je fasse (une) chanson : je n'ai pas le moyen de me dérober, n'ayant sur moi de pouvoir qu'au moyen d'elle. »)

Le v. 3 n'est pas identique dans tous les manuscrits; mais ce fait n'entraîne pas ici de conséquence.

Le dernier vers comporte une ambiguïté remarquable, car *li* (« elle ») se rapporte grammaticalement aussi bien à *dame* qu'à *chançon*.

Début de la strophe II :

Preuz et sage, je ne vous os conter
La grant dolor que j'ai, s'en chantant non;
Et sachiez bien ja n'en orrez parler.

(« Discrète et avisée, je n'ose vous dire, sinon en chantant, la grande douleur que je ressens, et soyez certaine que jamais vous n'en entendrez parler. »)

Parler s'oppose ici clairement à *chanter*, lequel est le terme clé de ces deux premières strophes. Celui de la troisième est *fine amor*; de la quatrième, *joie*; de la cinquième et dernière, *cuer*. On constate ainsi, au

1. Lerond, 1964, p. 95.

sein d'un champ sémantique homogène, comme un insensible glissement le long d'une courbe presque fermée : du chant au cœur.

Cet enchaînement thématique n'est pas rare. La chanson III de même est construite sur une série close de leit motive (de forme alternativement verbale et substantive, sauf dans la conclusion, tout entière substantivale) : strophe I, *chant, chanter*; II, *cœur, aimer, voir*; III, *cœur, aimer, désir*; IV, *aimer, voir cœur*; V, *chanson, amour*. Nous sommes en présence d'une forme de discours marquée par l'usage que l'on y fait du verbe *chanter* et des mots qui formellement ou sémantiquement s'y rattachent, au point que l'ensemble du texte en apparaît comme l'expansion, au reste strictement contenue.

Au premier examen des textes, *chanter* paraît un terme dynamique, dont le noyau sémique, extrêmement dense, s'entoure d'une vaste zone de disponibilité où ne cessent de jouer des connotations mouvantes.

Un sondage opéré sur les 100 chansons différentes (soit environ 4 000 vers), de trouvères nommément connus, contenues dans les anthologies de Cluzel-Pressouyre-Mouzat, C. Cremonesi, A. Henry et Groult-Edmond, et chronologiquement datables du siècle qui s'étend entre 1160 et 1260, donne les résultats suivants. Compte n'a pas été tenu des variantes.

Fréquence absolue des termes retenus comme mots clés : *chanter* 87, *chanson* 42 (dont 2 fois la variante *chansonnette*), *chant* 15.

DISTRIBUTION	en strophe initiale	*chanter*	40 fois
		chanson	12 —
		chant	10 —
	en strophe finale ou envoi	*chanter*	10 fois
		chanson	22 —
		chant	3 —
	ailleurs	*chanter*	37 fois
		chanson	8 —
	(distribution aléatoire)	*chant*	2 —

La tendance « topographique » est assez nette. Les termes en question se localisent de préférence dans les parties du poème comportant un emplacement fonctionnel. On peut donc présumer que la localisation de *chant* (désignant l'action de chanter) et de *chanson* (son résultat), dans une moindre mesure celle de *chanter* lui-même, comporte un effet de sens particulier. L'examen des micro-contextes renforce cette présomption.

Chanter, en strophe initiale, relève, soit d'un discours narratif soit

d'un discours allocutif. Discours narratif : le verbe est référé à un sujet nommément désigné et appartenant (sauf exceptions rares) à la classe des oiseaux : type *le rossignol chante, j'entends les oiseaux chanter* (formules théoriques, à pourvoir d'un astérisque, à la manière des étymologies reconstituées). Le plus souvent *chanter* réapparaît alors dans la strophe, mais en fonction « allocutive », c'est-à-dire qu'à la manière d'un vocatif ou d'un impératif le verbe ouvre le discours sur l'attente d'une réponse (celle-ci sera la chanson même), il crée la possibilité, d'un contact... entre le chanteur et ceux qui l'entendront, non moins, à un niveau plus profond, qu'entre le son et le sens à progressivement dévoiler. Ce *chanter* allocutif a la forme d'une annonce, avec ou sans exposition causale : soit simplement *je chante* ou *je chanterai* ; soit *ma dame* (ou *l'amour*, etc.) *me fait chanter* ou *le désir me prend de chanter*, avec l'indication d'une cause finale, *je chante pour me consoler*. Il n'y a que très peu d'autres combinaisons.

De même, *chant* en strophe initiale est toujours, soit le chant des oiseaux, soit *je veux (re)commencer mon chant* : à noter que *vouloir* est, chez les trouvères, l'un des termes exprimant très clairement, en d'autres contextes, le désir érotique. *Chanson* n'apparaît guère, en strophe initiale, que dans le syntagme *chanson faire*, où l'indétermination du substantif pourrait être interprétée comme un glissement vers la valeur verbale (*faire chanson = chanter*); en revanche, en strophe finale, on a deux issues principales : soit *chanson finir*, symétrique à *chanson faire*; soit, plus souvent, en discours allocutif, *chanson* apostrophée et suivie d'un impératif indiquant une parole ou même un mouvement de marche (*Chanson, dis à, va auprès de...*), le mot remplissant alors la fonction qu'assume à la même place, dans d'autres poèmes, le mot *messager* (ou, parfois, le nom propre d'un jongleur) : le v. 33 du châtelain de Couci n° III est caractéristique à cet égard.

L'éventail des choix apparaît ainsi au lecteur moderne peu ouvert, en dépit des jeux de variation que permet la combinaison des éléments. Mais le mot de choix est, à ce propos, impropre : il implique en effet quelque renoncement volontaire à autre chose, à une liberté par ailleurs entière. Or, il s'agit plutôt d'un acte dépourvu de toute négativité, devenu habituel par tradition, mais pourtant concerté, de mise en place, et comme de définition positive, de fixation d'un certain plan de discours.

Le fait que des éléments verbaux de ce groupe lexical (*chanter, chanson faire, mon chant commencer*) soient présentés le plus souvent au mode infinitif accuse cet effet : le « thème » ainsi posé, et dont le poème constituera, à plusieurs niveaux, le développement, l'est de façon quasi substantive, comme s'il constituait la « substance » même

de la chanson. A défaut de l'infinitif, on a toujours un présent extra-temporel ou plus rarement le futur (englobant la durée du chant, et anticipant en quelque manière sur elle).

En strophe initiale, *chanter* s'associe le plus souvent à deux autres éléments, l'un cliché et qui, sauf exception, ne réapparaît pas dans le texte de la chanson (les oiseaux, la verdure : « motif printanier[1] ») ; et un autre, constituant la première intonation de n'importe lequel des motifs relatifs à la requête amoureuse, motif qui sera repris et amplifié dans une strophe ultérieure. *Chanter* est, par là, dans l'exorde, doublement marqué : comme unique élément, d'une part prévisible, d'autre part récurrent.

Les strophes seconde et suivantes de la chanson ne « cadrent » pas avec autant de rigueur *chanter*, *chant*, ni *chanson*. L'analyse des contextes permet néanmoins de dégager la structure sémique de ces mots dans leurs diverses occurrences. On obtient par là une curieuse image prismatique, où les dénotations se diluent dans un faisceau de connotations à la fois stables, peu nombreuses et réciproquement impliquées.

Sommairement, on dessinerait ainsi le spectre sémantique de *chanter* :

1) « produire une heureuse harmonie sonore, évocatrice de joie et d'amour » : exemple *quand j'entends le rossignol chanter...* (8 fois : je ne relève pas les variantes de *chanter* propres à ce motif, *cointoier*, etc.) ;

2) « exécuter la chanson » : *dire... en chantant, chanter ceci ou cela* (qui est un fragment du texte) (8 fois) ;

3) « manifester une émotion exaltante » : *chanter pour esbaudir, chanter à cause du temps nouveau* (8 fois) ;

4) « dire la fine amour » : *Amour* (ou *Ma dame*) *me fait chanter, je dis mon mal en chantant* (53 fois) ;

5) « aimer (transitivement ou absolument) » dans diverses figures de cumul, parallélisme ou antithèse, faisant de *chanter* et *amer* des termes interchangeables ou équivalents : *or chant, or l'aim* ; *si elle est aimée, elle est chantée*, etc. (10 fois) [2].

On constate de 1 à 5 un déplacement sémique continu : de la matérialité à l'idéalité, d'une action corporelle aux affections du cœur. La forte prédominance de 4 s'explique par le sème « dire » qu'il comporte et qui le rattache au métalangage fondamental intégré au poème. La fréquence des autres nuances n'est cependant pas négligeable. Le dynamisme sémantique de *chanter* tend, comme à sa finalité propre, à une identification du chant et de l'amour : synonymie sur laquelle le

1. Cf. Picarel, 1970. — 2. Cluzel, 1969, p. 33, 115, 124, 147; Lerond, 1964, p. 89.

discours se fonde et grâce à laquelle il se définit, en vertu du dessein qu'il intègre ainsi.

Constatations analogues en ce qui concerne *chant* et *chanson*. Spectre de *chant* :

1) « harmonie produite par la voix des oiseaux » ;

2) « le fait d'exécuter la chanson » ;

3) « le fait de dire l'amour » ;

4) « ce que l'on dit dans la chanson, le message (avec connotation érotique) ». Cette dernière nuance apparaît, dans certains cas-limites, où le *chant* est donné comme une propriété de la *chanson*, relativement à la Dame ; ainsi Richard de Semilli :

> Chanson, par amors trouvée,
> Salue moi le vaillant,
> Et si ton chant ne li grée [1]...

(« Chanson qui est chantée par Amour (*ou* : en vertu de la puissance d'Amour), salue de ma part la Vertueuse, et si ce-que-tu-lui-dis (= ton message) ne lui agrée pas... »)

Le spectre de *chanson* est beaucoup plus resserré... comme si, dans le groupe lexical en question, le terme substantif disposait de moins de liberté que les termes verbaux (*chanter*, et le déverbal *chant*) ; comme si la disponibilité du chanteur provenait de la gratuité d'une action (l'action de la voix) plus que de la permanence d'un objet. *Chanson* en effet n'apparaît qu'en trois sortes de contextes :

1) en figure d'apostrophe (fonction allocutive) (20 fois) ;

2) dans des groupes tels que *faire* (*finir*, etc.) *chanson* (17 fois) ;

3) avec une détermination possessive renvoyant au sujet innommé, *ma chanson*, grammaticalement liée à un verbe dénotant l'idée de faire connaître, de manifester, *apprendre ma chanson, ma chanson est ouïe*, etc. (5 fois).

Du point de vue de l'analyse sémique, on peut catégoriser ainsi ces contextes :

1) Le poème, en tant que résultat de l'action de *chanter* (*faire chanson*) : spécialement, sous forme auto-déterminée, promouvant à l'état de chose vivante la subjectivité engagée dans et par cette action (apostrophe).

2) Le poème, en tant qu'émanation d'un sujet (*ma chanson*).

Le mot possède une forte homogénéité signifiante, en même temps qu'une certaine obscurité qui s'explique par la structure même du noyau

1. Cluzel, 1969, p. 124.

sémique : celui-ci renvoyant au couple *chanter-chant*, lequel inversement renvoie à *chanson*.

Absence donc de référent externe. Lors même que, dans le déroulement du poème, *chanter-chant-chanson* surgissent en phrases apparemment très explicites et proches du langage pratique, ils demeurent sémantiquement colorés par leurs emplois typiques et ne peuvent se dépouiller des valeurs ambiguës que (dans le sens de la durée mélodique) ils ont reçues ou recevront à leurs emplacements privilégiés et prévisibles : l'exorde et la conclusion. Ce groupe lexical constitue ainsi un absolu « diffusif de soi » (selon l'expression scholastique relative au Bien), c'est-à-dire producteur de son propre sens, qu'il rayonne dans tout le poème au point que celui-ci, loin de l'éclairer, d'en désigner le référent, est éclairé par lui et s'y réfère.

Les interprétations habituelles de cette poésie prennent un autre point de départ : l'ensemble thématique dont, sur le plan de l'expression, l'élément fondamental est le couple lexical *amour-aimer*. Or, une analyse sémique de ces termes donne le résultat global suivant :

le contenu d'*aimer* (total : 220 occurrences) comporte une bisémie essentielle, selon que l'action désignée par ce verbe a pour sujet *je* et pour objet *vous, ma dame*, s'il est transitif, ou l'inverse (153 occurrences); ou qu'il a un autre objet (aimer une tierce personne ou une chose quelconque) ou, plus rarement, un autre sujet (*ces gens ne m'aiment pas*) (67 occurrences). Dans le second cas, le sens est obvie, et pour ainsi dire naïf. Dans le premier cas, en revanche, l'examen des contextes amène à classifier, ici encore, les nuances d'un spectre sémantique.

On rencontre en effet :

1) des contextes où une expression du type *aimer* (*la dame*) interfère, à peu de distance textuelle, avec *chanter* (en emploi neutre ou transitif) (90 fois);

2) des phrases topiques où *aimer* et *chanter* apparaissent, d'une chanson à l'autre, permutables (*telle chose m'ordonne d'aimer, il me faut aimer*) (8 fois);

3) des phrases où un rapprochement est explicitement ou implicitement opéré entre *aimer* et *chanter* (*j'aime, je chante*, ou *aimer ma chanson*) (10 fois);

4) des emplois absolus d'*aimer*, sans détermination formelle ni sémantique (45 fois), désignant par conséquent une action dégagée de toutes circonstances particulières, dénuée d'objet.

De quelque manière que l'on envisage cette situation, il me semble

évident que les ensembles connotatifs représentés par *chanter* d'une part, *aimer* de l'autre, comportent une vaste zone d'intersection. On pourrait se demander si, en fait, le sémantisme de *aimer I* (référé au sujet de la chanson) n'est pas simplement inclus dans celui de *chanter*.

L'analyse d'*amour* pose des problèmes formels plus délicats, par suite du grand nombre d'occurrences (340), et du fait que la majorité de celles-ci comporte une ambiguïté de nature théorique, le mot (normalement dépourvu d'article en ancien français) pouvant être interprété comme une figure de personnification [1]. Presque toujours *amour* flotte ainsi dans son contexte, en une sorte de jeu d'ombres mouvantes, coïncidant, le temps d'un syntagme, tantôt avec l'un, tantôt avec l'autre des noms les plus régulièrement personnalisés par l'apostrophe, *dame* et *chanson*. L'absence de tout déterminatif, dans 235 occurrences, accroît cette ambiguïté jusqu'à faire d'*amour* un terme nucléaire, concentrant une énergie signifiante indifférenciée, provenant des sources même du chant. Les seuls déterminatifs adjectivaux qualifiant fréquemment *Amour* (*fine, bone, loial*, et par opposition *fausse* : total de 40 occurrences) désignent moins les attributs de cette substance qu'ils ne confirment son identité. Un petit nombre d'exemples (une quinzaine) nous offre peut-être une clé : il s'agit de formules telles que *bonne chanson* alternant avec *bonne amour*, et surtout d'annonces ou d'expressions conclusives telles que *commencer* (ou *finir*) *amour*. Le moins que l'on puisse dire est qu'*amour* a un double comportement contextuel. N'oublions pas que le traité où des troubadours toulousains du XIVe siècle consignèrent leurs règles de versification s'intitule les *Leys d'amors*, les « lois de l'amour »...

Si *aimer* (admettons-le par hypothèse) est inclus dans *chanter*, ce deuxième ensemble significatif, plus étendu que le premier, en intersecte un autre par ailleurs : celui de *trouver* (75 occurrences). Je n'insiste pas sur ce point, mais tiens à le signaler, ne serait-ce que parce qu'il justifie l'appellation de *trouvère*. Ici encore, on peut parler de spectre sémique :

1) « découvrir, constater (dans la situation créée par le chant) » (18 occurrences);

2) « obtenir grâce au chant » dans des formules telles que *trouver merci* (23 occurrences);

3) « exercer une action transitive dont la dame est l'objet », dans des phrases très ambiguës où les sèmes « dire », « obtenir » ou même « voir », se recouvrent indiscernablement (type : *je ne trouve au monde plus belle*) (22 occurrences).

1. Imbs, 1969.

La distribution de ces trois constellations sémiques est remarquablement égale.

Il en résulte qu'un vers comme *chanson par amors trouvée* doit être considéré comme tautologique, chacun des termes en impliquant les deux autres en une chaîne close dont *chanson* forme le cadenas. *Chanson*, transfert substantival de *chant*, désigne la zone de sens univoque où se recoupent tous les champs sémantiques déployés au cours du poème; le cœur de celui-ci, dissimulé sous la puissante musculature rhétorique et l'épiderme lissé de la mélodie; le noyau énergétique d'où provient la force de la voix et de l'efficacité du message, je veux dire son organisation et son équivocité voulue. La volonté de créer dans le discours une ambiguïté de surface me paraît l'un des caractères de la chanson. D'où, sans doute, la surprenante pauvreté de cette poésie, en langue française du moins, en descriptions et comparaisons.

Ces équivalences marquent le discours entier. Elles lui enlèvent toute transitivité véritable. Des transitivités provisoires surgissent, en apparence, dans la succession des phrases. Mais ces transitivités sont récupérées à la fin, attachées à la trame dont elles semblaient pendre; elles cessent d'exister hors du texte. Le monde de la chanson est un monde austère, la voix y sert une *pensée* qui se réfléchit elle-même. Cette pensée, certes, aspire à un aboutissement, à une sorte de repos final après la tension extrême du chant. Cet aboutissement, on le nomme sans cesse, presque toujours en phrases négatives, conditionnelles, optatives, ou bien projetées par le verbe dans le futur, rarement dans le passé. C'est *joie*, terme dont l'abondance contradictoire des commentaires qu'il provoqua suffirait à montrer le caractère indéfinissable [1]... à moins qu'on ne l'identifie avec une sorte d'exaltation vitale, issue du fond de l'être, comme en vertu d'une attraction du verbe *jouir*, au sens le plus lourd de ce terme. *Chanter*, qui est *aimer* (et vice versa), action sans objet, en se déployant, c'est-à-dire en perpétuant son procès pendant la durée d'un certain nombre de strophes, engendre sa propre substantification, la *chanson* qui est l'*amour* (et vice versa). *Joie* se réfère à la fois à cette action et à ses substances : elle est l'action, la substance, en tant que ressenties et réfléchies sur le sujet, consciemment et dangereusement vécues par lui. Le monde entier s'y résorbe, nature, cœur et même la souffrance [2].

Quelque valeur que, dans le concret des textes, assume *chanter*,

1. Lazar, 1964, p. 107-113; Camproux, 1965. — 2. Bisse, 1970, p. 15 et 19.

on ne peut négliger le sème « dire, proférer » qu'il comporte, de même que le sème « affectif » dans *aimer* : ces permanences mêmes entrent dans le jeu et, en interférant, y produisent la délectation équivoque de la *joie*. De ce point de vue, *chanter* se rangerait dans la catégorie des présentateurs, *voir*, *ouïr*, *dire*. *Dire* est un substitut approximatif et très affaibli de *chanter*; *ouïr* en est l'inverse; *voir* feint de décrire diverses circonstances. *Chanter* domine et polarise ce groupe, l'englobe dans son propre rayonnement. Il constitue, en cette fonction, une clause de verbalisation, plaçant le discours entier dans la perspective de l'allocution, comme un procès interpersonnel, antérieur ou postérieur à toute communication proprement dite, un pur vocatif en expansion. Certes, ce discours se prolonge, mesuré par le temps de trois, cinq, six strophes; il se déroule en une série de volutes où tout n'est pas que répétition : la voix s'enfle, crée son propre espace, qu'il faut emplir. Mais ce qui l'emplit, et y trouve son volume, ce n'est pas un objet, un « complément » où transiterait le chant comme *je dis* ou *je sais* transite en *que le temps passe*... Ce sont des circonstances, qu'attache au chant le lien anecdotique d'une apparente causalité, d'un fictif accompagnement, d'une antériorité ou d'une postériorité interchangeables : relations d'ordre grammatical plutôt que réel, estompées par l'extrême pauvreté des outils conjonctionnels qui les rendent. Au reste, la relation de finalité fait presque entièrement défaut. La circonstance se dégrade à l'état de prétexte futile, en principe quelconque (quoique la tradition en fixe assez étroitement le choix), soutenant la réalité de la voix, et justifiant, sur le plan formel, la perpétuation d'un dessein. Perpétuation jusqu'au repliement et à la clôture que constitue le dernier vers de l'envoi : repliement provisoire, furtif retour sur soi de la *pensée*; clôture formelle, alors que subsiste le contenu intentionnel [1]. La chanson cesse; mais elle n'a pas de fin, dans aucun des sens de ce mot. C'est pourquoi il y a toujours d'autres chansons (qui nous paraissent aujourd'hui, superficiellement et à tort, si semblables!) et un discours des poètes sur leur propre chant.

Si l'on tenait à réduire à une définition rhétorique l'usage que font de *chanter-chant-chanson* nos trouvères, c'est moins de métaphore qu'il faudrait parler que de catachrèse. *Chanter-aimer* constitue moins un couple comparant-comparé, que *chanter* ne possède globalement deux signifiés indiscernablement confondus, innommables d'une autre manière. Il en va de même, par ailleurs, de la plupart des « métaphores » de cette poésie. La voix proférée est pure succession d'harmonies sonores : temporalité essentielle. La chanson érige en valeur

1. Fernandez-Pereiro, 1968, p. 110-113 et 120-121.

absolue un fragment de durée, en une pure « fête de l'intellect », selon le mot de Valéry, un jeu solennel et si bien réglé qu'il rend compréhensible l'identité des choses que le langage d'ordinaire sépare. Mais ce n'est pas tant un idéal que promeut son effort en l'opposant à quelque réel : c'est à une contemplation qu'il invite, à une réflexion sur une idée qui est le meilleur de *soi*. L'art n'instaure pas un contraste avec la vie : c'est comme d'un élément de la vie qu'on en jouit ; sa source est l'ivresse d'un vœu, qu'expriment de strophe en strophe ces mots intraduisibles de *vouloir*, *talent* et *désir* [1]. La dame n'est pas davantage l'objet du discours que le *je* n'en est le sujet : ni plus ni moins que sur le plan syntaxique. La chanson intègre la dame, celle-ci en est une composante formelle et sémantique à un niveau élémentaire (celui où l'on pourrait, par aberration, prendre la chanson pour une leçon de choses), non vraiment thématique. Il arrive, certes, que tel détail descriptif inséré dans une strophe, une allusion dans l'envoi, semblent renvoyer à un individu déterminé. Le cas est plutôt rare, mais on ne peut le nier. Il se ramène à quelque utilisation sociale du système en vue de fins particulières, étrangères à la poésie : la chanson s'ouvre alors sur la narration romanesque. Le système n'en est pas atteint.

La chanson est ainsi son propre sujet, sans prédicat. Il n'est pas douteux (si l'on en juge aux déclarations, parfois polémiques, qui lui sont de temps à autre intégrées) que les auditeurs, au temps où cette poésie fut la plus vivante, la comprirent ainsi. Le poème est miroir de soi. Il s'écoule et, s'il se perd en un terme, c'est en lui-même, « de la même manière que se perdit le beau Narcisse dans la fontaine », chante Bernart de Ventadorn [2], dont les chansons plus que d'autres fournirent aux trouvères les procédés de leur art. Mais ce n'est pas dans une eau vive que se perd le chanteur : c'est dans le miroir de Ses yeux, lesquels sont l'Amour, qui est le chant, toi faite chant, universalisé comme la voix qui te chante.

Si, de l'examen de termes clés, on passait à celui des motifs, on isolerait sans peine l'un des plus fréquents et, me semble-t-il, le plus central, affirmation tenace, nouée à la trame du discours : « le chant vient du cœur ». Parfois ce motif s'inscrit simplement dans la syntaxe textuelle, où il lui arrive de s'inverser, comme en vertu de l'*ordo artificialis* des rhétoriciens; nous l'avons vu dans la chanson III du Châtelain de Couci : le chant s'y résorbe dans le cœur, en un mouvement de retour.

Le cœur : le siège et l'émetteur des mouvements affectifs? Sur un

1. Poirion, 1965, p. 60 et 66-69; cf. Guiette, 1960, p. 9-23; Dragonetti, 1960 p. 539-582. — 2. Lazar, 1966, p. 180.

certain plan, sans doute. Mais plutôt (la syntaxe même, qui présente généralement le mot sans détermination ni qualificatif, incline à le penser) le cœur archétypique, lieu de la lumière initiale et des processions de vie, réceptacle des énergies dont le sentiment et l'action ne sont jamais qu'une implication superficielle, accessoire et contingente. Aussi, dans le même ordre de figures, les *yeux* (et eux seuls) s'associent-ils au *cœur* : l'un et les autres ayant pour fonction et seul pouvoir de recevoir et de manifester une clarté. Antithétiquement, au cœur s'oppose le corps : l'opacité et l'inertie, au jaillissement rayonnant, à la limpidité solaire; à l'occasion et au moment de l'action, sa cause immanente. Le chant s'élève du cœur à nous, chargé d'une signification qui est le chant même, et nous inclut dans la circularité de cet échange in-dicible.

Les signes de cohérence

Les convergences constatées entre les séries *chanter-chanson* et *aimer-amour* permettent de percevoir, dans son origine, le dynamisme de cette poésie. Elles ne suffisent pas à rendre compte de tous ses aspects. Une comparaison entre les textes d'un corpus tant soit peu étendu met en relief un jeu subtil de constantes et de variables, à examiner de plus près. Dans ce qui suit, j'utilise les mêmes cent chansons qui m'ont servi ci-dessus.

Ce qui frappe d'abord, c'est le grand nombre d'éléments communs à tous ces textes. Leur densité diffère d'une chanson à l'autre; mais, dans la majorité des cas, ils constituent l'essentiel du discours. Ce sont des éléments lexicaux et rhétoriques, des images; mais aussi des similitudes structurelles qui semblent provenir d'une unité intentionnelle profonde et que leur récurrence même semble promouvoir au rang de « style-markers », pour reprendre l'expression d'Enquist [1]. Cette impression s'accroît à mesure que l'on progresse dans l'analyse : impression d'une sorte d'identité formelle. Il convient de voir là un caractère positif du grand chant courtois, que l'on ne peut interpréter à partir de ses manifestations superficielles car il doit être l'effet de règles sous-jacentes, de nature si particulière que leur description exige l'emploi de concepts opérationnels spéciaux.

Parmi les faits récurrents, on pourrait distinguer théoriquement deux sous-classes : les faits répétés seulement au sein d'une même chanson; et ceux qui se répètent dans plusieurs chansons. Il y a là une cer-

1. Enquist, 1967, p. 28; cf. Riffaterre, 1959, p. 155.

taine ambiguïté, qui n'est pas sans analogie avec celle que l'on rencontre dans l'usage de la notion de « style ». Mais, en fait, ces deux sous-classes coïncident le plus souvent. Les éléments récurrents sont, par là même, comparables aux *loci communes* de la rhétorique, dont Dante louait l'usage comme l'une des activités les plus hautes de la poésie, à laquelle ils confèrent sa cohérence propre [1].

Je parle à dessein de cohérence. C'est là en effet un terme qui, dans une stylistique des littératures modernes, pourrait être rejeté de la théorie générale, comme ne se rapportant qu'à la description des œuvres individuelles. Sur ce point, la poésie des XII^e^-XIII^e^ siècles présente un aspect irréductible aux critères modernes : la cohérence, en effet, très forte, que l'on observe dans l'œuvre individuelle, existe hors de celle-ci, il faut le répéter, à un niveau hiérarchiquement différent : celui même où s'établit la récurrence. A ce niveau, la cohérence constitue l'une des qualités propres d'un discours poétique traditionnel auquel le texte, en se réalisant, participe. Or, dans le grand chant courtois, la tradition, telle que je l'ai définie dans un chapitre antérieur, possède une stabilité et une extension particulièrement grande. Sa nature n'est pas différente de ce qu'elle est dans d'autres secteurs de la poésie médiévale; mais la vigueur, la constance et le nombre de ses manifestations y constituent comme un cas-limite : à la densité remarquable de types spécialisés, à la diversité de leurs composantes, s'ajoutent des contraintes propres à la forme-chanson et définissables à plusieurs niveaux. J'entends, du reste, ici une cohérence poétique proprement dite, perceptible à ras de texte : ma terminologie ne concerne pas l'architecture comme telle des ensembles.

Quelques données concrètes : je relève ci-dessous, niveau par niveau, les faits les plus saillants de récurrence observés.

a) *Sonorités.*

C'est au niveau de la substance sonore que la comparaison est la plus difficile à opérer. L'identification des phonèmes est rendue parfois problématique par suite des incertitudes de la graphie; celle-ci a souvent maintenu ses habitudes archaïques en dépit de l'évolution de la prononciation, et cette dernière échappe à toute chronologie certaine : il est probable, quoique (par suite même de la force des traditions dans cet art) non absolument assuré, qu'une chanson du châtelain

1. Dragonetti, 1961, p. 57; cf. Riffaterre, 1964.

de Couci chantée au temps d'Adam de la Halle n'avait plus tout à fait la même harmonie sonore qu'au moment de sa composition. Ces difficultés concernent surtout les diphtongues, soit descendantes soit ascendantes, nombreuses dans la langue du XII^e^ siècle, mais dont la nature et le nombre se sont modifiés dans celle du XIII^e^ alors que les monophtongaisons sont rarement enregistrées par les copistes. Il est notable que l'examen du matériel n'a révélé aucune constante dans la distribution des consonnes : ce fait est, sans doute, lié au chant. En ce qui concerne le rythme, l'usage est régi par les règles de la versification, à propos desquelles je renvoie à Dragonetti [1].

Je me suis donc limité à un sondage qui, sans être tout à fait arbitraire aboutit à des résultats de valeur trop inégale pour être extrapolés. Ils me semblent toutefois présenter quelque intérêt. J'ai relevé le timbre vocalique de la dernière syllabe tonique de tous les vers, dans les 216 strophes que représentent les 40 chansons proprement dites données par Cluzel-Pressouyre-Mouzat. Il s'agit donc de rimes, mais sans distinction de qualité féminine ou masculine. Par « combinaison », j'entends les 2 ou 3 timbres différents constituant les rimes de chaque strophe; les chiffres indiquent le nombre de strophes où se rencontre telle combinaison. Je ne distingue pas *e* et *o* ouverts ou fermés; je range les voyelles nasales avec les orales correspondantes; je joins *o* et *ou*. Je précise enfin que 34 ou 35 de ces 40 chansons sont dues à des trouvères du XII^e^ siècle : elles représentent donc de façon assez homogène la couche la plus ancienne de cette poésie... encore que la mouvance des textes et la date des manuscrits interdisent d'attacher trop d'importance à cette chronologie.

Combinaisons avec *i* :

i seul	: 1
i + *ie*	: 1
i + *ui*	: 6
i + *e*	: 37
i + *e* + *a*	: 2
i + *a*	: 9
i + *an*	: 24
i + *ai*	: 9
i + *ain*	: 3
i + *o*	: 1
i + *on*	: 4
i + *oi*	: 6
i + *ou*	: 3
ie + *oi*	: 2

1. Dragonetti, 1960, p. 458-538.

Combinaisons avec *a* (différentes de celles qui sont mentionnées ci-dessus) :

an + *a*	: 6
an + *ai*	: 1
an + *ain*	: 2
an seul	: 1
a + *ie*	: 2
an + *ie*	: 5
an + *ien*	: 3
an + *ui*	: 1
a + *e*	: 4
an + *e*	: 8
ain + *e*	: 5
an + *o*	: 2
an + *oi*	: 10

On notera la tendance du timbre *a* à se réaliser comme nasale.

Combinaisons avec *e* (non encore mentionnées) :

e + *ie*	: 1
e + *ü*	: 2
e + *ui*	: 2
e seul	: 16
e + *o*	: 1
e + *on*	: 6
e + *oi*	: 10

Combinaisons avec *o* (même remarque) :

o + *on*	: 2
oi + *on*	: 1
oi + *on* + *ü*	: 5

Combinaisons entre diphtongues :

ie + *oi*	: 2
ai + *au*	: 1
oi + *ou*	: 4
oi seul	: 1

On pourrait apporter à ce tableau deux corrections. La première, phonologique, consisterait, compte tenu du caractère ascendant de la diphtongue, à considérer *ie* comme une variante du timbre *e*, et (de façon plus hypothétique) *ui* comme une variante de *i*. Le corpus com-

portant 359 occurrences de ces diverses combinaisons, on aurait ainsi, en pourcentages arrondis, la distribution suivante :

rimes de timbre { *i* : 27 % ; *ü* : 1 % ; *e* : 24 % ; *a* : 20 % ; *o* : 8 % }

Je laisse à part *ai* : 4,5 % et *oi* : 5,5 %.

J'ai par sondage confronté ces données avec celles que fournissent environ 4 000 vers choisis dans divers textes étrangers au grand chant courtois :

— les 79 premières laisses (1 016 vers du manuscrit d'Oxford) du *Roland*;

— les vers 1-1000 de l'*Yvain* de Chrétien de Troyes (éd. M. Roques);

— les lais d'*Equitan*, *Fresne* et *Laüstic* de Marie de France, soit 990 vers (éd. Rychner);

— les « poésies de l'infortune » de Rutebeuf (éd. Faral-Bastin, I, p. 517 s.), soit 990 vers.

Le résultat est le suivant :

TIMBRES (en %)	*i*	*ü*	*e*	*a*	*o*	*ai*	*oi*	(*eu*)
Roland	18	4	(+ *ei*) 35	25	15	(*avec a*)	—	—
Yvain	16,6	6,2	27,2	18,6	14,6	4,4	10	0,8
Marie	15	7	(+ *ei*) 45,7	25	9	4,2	—	0,2
Rutebeuf	15	4	30	20	11	8	11	0,3

Le grand nombre des *e* dans le *Roland* et chez Marie de France provient de ce que la graphie *oi* ne s'y présente jamais à l'assonance ou à la rime, mais bien toujours *ei*, que j'ai ici joint à *e*, et qui constitue 5 % des assonances dans le *Roland*, 9,5 % des rimes chez Marie : les pourcentages peuvent donc être comparativement réduits à *Roland*, 30 % et Marie 36,2 %.

On constate une opposition relativement nette entre l'ensemble de ces quatre textes et le grand chant courtois : le nombre des divers timbres est sensiblement le même partout... sauf sous *i*. Les chansons

montrent ainsi une tendance à accroître dans les rimes la proportion « naturelle » du timbre le plus aigu dont dispose la langue, accroissement qui paraît s'opérer au détriment de *ü* et de *e*. Je ne voudrais pas insister davantage. Le fait que, dans les 40 chansons étudiées, les rimes se concentrent sur les timbres *i-e-a*, me semble néanmoins, *a priori*, assez remarquable pour trahir quelque tendance profonde du grand chant courtois...

Il n'est peut-être pas indifférent de noter à ce propos la distribution des formules strophiques dans ces 40 chansons :

— 15 d'entre elles sont en strophes homogènes de décasyllabes;
— 9 en strophes d'octosyllabes;
— 6 en strophes d'heptasyllabes;
— 1 en strophe d'hexasyllabes;
— 9 en strophes mêlant l'une de ces variétés de vers avec l'une des autres ou avec un vers plus court (5,4 ou 3 syllabes), selon les formules suivantes :

décasyllabes + hexasyllabes : 4 chansons
décasyllabes + octosyllabes + hexasyllabes : 1 chanson
octosyllabes + heptasyllabes + hexasyllabes : 1 chanson
octosyllabes + hexasyllabes : 1 chanson
heptasyllabes + hexasyllabes + vers de 5 + vers de 4 : 1 chanson
heptasyllabes + vers de 3 : 1 chanson.

Nombre total de vers de diverses variétés :

décasyllabes	748
octosyllabes	460
heptasyllabes	311
hexasyllabes	168
5 syllabes	14
4 syllabes	12
3 syllabes	8
Total	1 721

La tendance dont témoigne ce tableau ne tient pas à quelque hasard ayant présidé à l'établissement de l'anthologie Cluzel-Pressouyre. Elle est, en gros, confirmée par tous les autres sondages. Elle peut provenir de plusieurs causes, tenant à la nature de la langue (longueur moyenne des mots, structure syntagmatique) ou à des habitudes musicales. Trop discutable pour être intégrée à la définition d'un système, elle ne peut toutefois être entièrement laissée hors de considération.

b) *Articulations syntaxiques.*

Plusieurs constantes apparaissent au niveau de l'articulation des phrases : il en résulte un effet de sens d'une netteté remarquable que je considère comme une fonction registrale. Certaines relations sont très fréquentes; d'autres, extrêmement rares, de sorte que tous les discours répartis dans les textes du corpus sont comme polarisés de la même manière. Le relevé ci-dessous appelle trois remarques : d'une part, la temporalité est souvent mal distincte de la causalité; la conjonction *quant* est presque toujours équivoque; la répartition entre temporelles et causales est donc approximative ; d'autre part, la condition, toujours exprimée par *se*, ne fait souvent que marquer une nuance particulière et comme désidérale, de causalité («cela se produira parce qu'elle le désire et puisse-t-elle le désirer...! »); il me semble que l'on ne peut ici non plus tracer de ligne-frontière; enfin, l'expression consécutive est liée à l'emploi des intensificateurs, la langue des chansons ne comportant pas de conjonctions spécialisées, comme notre *de sorte que*, qui marque expressément la conséquence; mais il arrive souvent aussi que celle-ci soit implicite, rejetée ou diluée dans le contexte; il est donc impossible de fournir sur ce point une indication chiffrée; le nombre total des intensificateurs, *tant*, *tel* et *si* est de près de 300; j'estime que presque la moitié d'entre eux introduit une conséquence : ordre d'importance comparable à celui de la causalité.

	RAPPORTS		CONJONCTIONS	
zone d'ambiguïté	Temporels	189	*ainz que*	12
			puis que	42
			quant	135
	Causals	297	*que* causal	150
			quar —	147
	Conditionnels	207	*se*	207
	Oppositifs	210	*mais*	170
			ainz	40
	Concessifs	17		
	Finals	17		
	Total	937		

On le voit, la finalité, la concession et la postériorité dans le temps

sont presque exclues du système : les relations fondamentales ont un certain caractère d'extériorité, tenant davantage de la contiguïté que de la subordination; elles impliquent plutôt constatation que déduction; continuité de surface plutôt que procession émanant des profondeurs. Tout cela n'est que nuance. Mais sans doute ce trait est-il étroitement lié, à la fois comme une cause et comme un effet, à la structure de la chanson. On le retrouve, plus ou moins net, à tous les niveaux.

c) *Vocabulaire.*

Il n'est pas question de fournir ici une élaboration statistique, dont je n'ai pas les moyens et dont l'utilité du reste serait discutable. Je me limite à un petit nombre de remarques sur la composition lexicale de mes cent chansons. Mon propos est de suggérer une possibilité d'interprétation plutôt que de décrire exhaustivement les faits.

Mon corpus comporte environ 1 500 mots différents. Ce n'est là qu'un ordre de grandeur. Il est difficile en pratique (et, je pense, néfaste en théorie) d'identifier certains mots par rapport à d'autres : l'infinitif substantivé ou le participe adjectivé par rapport au verbe (compte tenu des habitudes syntaxiques de l'ancien français); un simple par rapport à un dérivé qui se substitue constamment à lui, de phrase à phrase ou de texte à variante (ainsi, *amentevoir* et *ramentevoir*); peut-on considérer comme des mots différents des termes tels que *folie*, *folage*, *folour*, étant donné l'extrême mobilité de la suffixation ancienne?

Le nombre brut d'occurrences n'a donc jamais qu'une valeur d'indice très approximatif. Il ne me paraît significatif qu'au-delà d'un certain seuil. Il arrive qu'un mot relevé quatre, cinq, six fois ne figure en réalité que dans une seule chanson, du fait des répétitions, reprises de motifs, échos : la belle chanson de Gace Brulé, *Sans atente de guerredon*, en offre un exemple extrême; à l'intérieur de chaque couple de strophes, les mots-rimes sont les mêmes, ce qui entraîne d'autres parallélismes : on a là un texte dont presque tous les éléments sont une ou deux fois réitérés [1]. Des cas de ce genre ne sont toutefois pas très nombreux et ils n'influent que très faiblement sur les chiffres d'occurrences les plus élevés.

J'ai choisi arbitrairement la limite de 50 occurrences. Ci-après, la liste des noms, verbes et adjectifs relevés au-dessus de cette limite. Quelques adverbes en *-ment* ont été comptés avec l'adjectif dont ils

1. Cluzel, 1969, p. 72-74.

proviennent. Je note en graphie moderne, lorsqu'il est possible, les mots cités : toutes les variantes graphiques et phonétiques sont ainsi regroupées sous un seul lemme.

amour	: 340	occurrences
faire	: 267	—
beauté	: 244	—
pouvoir (verbe)	: 226	—
aimer	: 220	—
cœur	: 211	—
dame	: 178	—
savoir (verbe)	: 176	—
Dieu	: 139	—
dire	: 117	—
devoir (verbe)	: 114	—
grand	: 114	—
jour	: 109	—
vouloir (verbe)	: 109	—
voir	: 107	—
doux	: 100	—
joie	: 100	—
beau	: 97	—
chanter	: 87	—
prier	: 87	—
mourir	: 84	—
merci	: 82	—
ami(e)	: 80	—
mal (nom et adj.)	: 80	—
fin (adj.)	: 77	—
trouver	: 75	—
quérir	: 69	—
servir	: 69	—
rien	: 67	—
bon	: 65	—
donner	: 65	—
prendre	: 65	—
loyal	: 61	—
temps	: 60	—
tenir	: 60	—
venir	: 59	—
partir	: 52	—
faillir	: 51	—
laisser	: 51	—
mettre	: 50	—
semblant (nom) (« apparence »)	: 50	—

Ces 40 mots sont, à l'exception de divers mots-outils, les plus fréquents de mon corpus. Les résultats du traitement mécanographique des 25 chansons de Blondel de Nesle par Lavis et Dubois confirment la valeur de ce sondage [1]. Les mots les plus fréquents correspondant aux critères que j'ai proposés ci-dessus y sont en effet : *amour* (103 occurrences), *faire* (80), *aimer* (80), *pouvoir* (69), *cœur* (57), *devoir* (47), *savoir* (41), *dame* (37), *doux* (32), *joie* (31), *Dieu* (30), *vouloir* (30), *dire* (27), *douleur* (27), *chanter* (25), *donner* (25), *grand* (25), *servir* (22), *prier* (21), *beau* (18), *mourir* (17), *prendre* (17), *jour* (16), *rien* (16) et *ami* (15).

Ma liste comporte vingt-deux verbes, sémantiquement classables en cinq séries selon qu'ils connotent :

— le dynamisme d'une action (verbes modaux) : *pouvoir-savoir-vouloir-devoir-faire*, ce dernier s'opposant à *laisser* et *faillir*;

— la spécification de cette action, qui, à partir du couple *chanter-aimer*, se développe parallèlement sur le plan de *dire* et *prier* et sur celui de *quérir* et *servir*;

— le résultat : *trouver* ou *mourir*;

— les aspects fondamentaux d' « avoir » : *prendre* vs *donner*, *tenir* vs *mettre*;

— les mouvements inverses *venir* vs *partir*.

Le présentateur *voir* reste en dehors de ce micro-système, sur le fond duquel chatoient les nuances produites par le jeu des modalités.

Si l'on met à part le nom de *Dieu*, qui figure surtout dans les formules d'imprécation, on a 11 substantifs, organisés en un champ sémantique unique, très homogène, autour d'*Amour* : d'une part son lieu, le *cœur* et le don qu'il octroie, *merci* ; d'autre part, la double série de ses effets : ce qu'on *voit* de lui (on récupère ici le présentateur), *beauté* et *semblant*, et ce qu'il provoque, *joie* ou *mal*. Cet ensemble comporte référence à un double sujet-objet, *dame* et *ami(e)*. Restent *temps* et *jour* qui, avec les diverses nuances qu'ils peuvent revêtir, dénotent la durée de ce qui est dit dans la chanson. C'est ainsi que *jour* apparaît 37 fois dans l'expression *tous les jours* et 45 fois dans une locution négative signifiant l'absence de durée. Il est relativement rare que ces mots aient une valeur spécifique : *temps* pour « saison », *jour* pour « journée » (chacun 22 fois).

Environ 700 mots n'apparaissent qu'une fois dans le corpus; environ 250 apparaissent 2 fois; environ 200, de 3 à 5 fois; environ 120, de 6 à

1. Lavis-Dubois, 1970, p. 157-161.

10 fois; quelque 70, de 11 à 19 fois. Ces proportions sont sensiblement les mêmes que chez Lavis-Dubois.

Ces chiffres comportent de nombreuses anomalies apparentes. Ainsi, *losengier* est numériquement un mot plutôt rare (15 occurrences), car il possède toute une gamme d'équivalents : de *traïtour* (8 fois), à des expressions descriptives comme *fole gent*. Il faudrait regrouper, de façon souple, les mots en champs lexicaux, en vertu de leurs éléments communs, sémiques et phoniques. C'est par rapport à ces ensembles que les chiffres prennent leur valeur. *Losengier* entrerait dans un ensemble comportant quelques éléments fixes : *traïtour*, *trahir*, *trahison*, *trichier*, *trichour*, *tricherie*, totalisant 89 occurrences; et un nombre flottant de syntagmes *gent* + adjectif dépréciatif, généralement pris dans la série des termes contrastant avec *courtois*, *fin*, *verai*. L'ensemble *chanter-chant-chanson* (144 occurrences) est lié, par le sème « dire », à un ensemble plus vaste où l'on relèvera, à la suite de *dire* (117), la série *parler* (28)-*parole* (10), les termes spécifiques *raconter* (7) ou *répondre* (3), des substantifs comme *voix* (3), *mot* (10), des qualifications morales, *malparlier* (5) vs *verai* (15); on pourrait y joindre *oïr* (40) et *écouter* (3). On a ici un ensemble sémantique dont les éléments totalisent près de 400 occurrences, et que polarisent les deux verbes d'action *dire* et *chanter*, dont le rapport sémique évoque le rapport réel liant le chant du trouvère au discours commun et l'en distinguant à la fois.

On délimiterait, de manière analogue, un champ de la vision, autour de *voir*, *regarder*, *choisir*, *remirer* dont le lien avec *chanter-aimer* s'établit au niveau des *Yeux* et du *Cœur*. La très grande majorité des unités lexicales relevées pourrait être ainsi regroupée selon les séries :

— catégorielles (noms-verbes-adjectifs) : *désir*, *désirer*; *penser* verbe, *penser* nom, *pensée*, *pensif*;

— grammaticales : *bon* et *meilleur*, auxquels associer *bien* et *mieux*;

— dérivationnelles : *prendre*, *éprendre*, *sousprendre*, *reprendre*; *espérer*, *espérance*, *espoir*; *partir*, *départir*;

— synonymiques et antonymiques : *fausser-faus-mentir-mensonge* ; *mourir-occire-mort*; *pouvoir* verbe, *pouvoir* nom-*puissance*; *bien-mal*; *douloir-esbaudir*;

— paronymiques : *joie-jouir-réjouir*.

Ainsi se dégagent des lignes dessinant un petit nombre de réseaux associatifs. C'est à l'aide d'une méthode de ce genre que P. Bec a étudié le champ de la douleur chez Bernart de Ventadorn [1]. Certains

1. Bec, 1968-1969 *a*.

champs comportent des éléments de structure syntaxique : des termes comme *merci*, *pitié* ou *joie* sont plus souvent sujets ou objets de telle classe de verbes, associés avec telle classe d'adjectifs. Ils possèdent ainsi une sorte de « virtuème » qui les connote fortement, et restreint leur liberté de combinaison. Un travail considérable de dépouillement et de classement reste à faire : il exigerait la plus grande souplesse, car il s'agit ici, par définition, de virtualités plus que de lois. Du moins me semble-t-il indéniable que le « champ », l'ensemble lexical, quelque difficile qu'il soit à définir et à borner, constitue l'unité registrale : c'est au sein de lui, entre les éléments qui le composent ou peuvent à tout instant s'y agréger, que s'applique une règle de probabilité.

L'inventaire de ces champs coïnciderait en grande partie avec celui des « motifs ». Le motif en effet, au niveau registral, s'identifie avec ce qui fait l'unité sémique de tel ou tel champ lexical. Parler du motif du chant, ou du désir du chant, c'est se référer au noyau signifiant du groupe *chanter-aimer* : *je chante*, en expansion causale ou finale, en principe quelconque, en fait canalisée vers les champs voisins. *Je chante* la *fine amor*, la *joie* au futur, la négation d'un passé : la succession de ces assertions se produit comme si elle était déterminée par les diverses associations préalablement constatées dans le registre. La détermination, du reste, ne peut être que réciproque. On pourrait considérer le motif registral comme une forme virtuelle, constituée soit uniquement de sèmes, soit d'éléments sémiques liés à un certain appareil lexical, syntaxique ou même rhétorique [1]. Que les motifs aient formé, dans le registre, une série presque fermée et peu nombreuse, on n'en saurait douter. Telle chanson du troubadour Peire Vidal est entièrement faite, comme par jeu, d'une accumulation programmatique des motifs que se doit d'exposer le poète [2]. L'improbabilité des motifs tient donc moins à leur choix (à peu près constant) qu'à leur mode de réalisation. Plusieurs d'entre eux ne sont que des formes de contenu, à chacune desquelles sont attachées plusieurs formes d'expression, aux chances d'actualisation plus ou moins grandes. On a ainsi des séries synonymiques *ami-amant*, *douter-redouter-craindre*, *pitié-merci-gré*, entre les éléments desquelles on observe toutes sortes de substitutions, parfois d'une version à l'autre d'une même chanson. D'autre part, la distribution des modalités permet de pratiquer dans la diction toute espèce de tranformations significatives.

1. Dragonetti, 1960, p. 59-139. — 2. Avalle, 1960, I, p. 20-25.

Les modalités verbales signifient en vertu d'oppositions textuelles, qui, en dehors de la chanson, relèvent simplement de la grammaire. En revanche, il semble que l'usage des négations et des intensificateurs obéisse à des tendances registrales. Cent chansons ne contiennent pas moins de 1 215 mots fonctionnellement négatifs : 1 108 *ne*, 85 *sans*, et 22 *néant*; *ne* se combine, d'autre part, avec divers termes qui, par eux-mêmes, introduisent dans le discours une nuance de doute ou de rejet dans l'indéfinition : *nul* (139 occurrences), *autre* (58), souvent cumulés en (*ne*) *nul autre*; *onc* (84), *ja...mais* (42). Sans même compter les verbes sémantiquement négatifs comme *nier* ou, souvent, *laisser* (« ne pas faire »), on rencontre en moyenne, par chanson, 14 à 15 outils de négation. Ce fait ne peut être fortuit : il ressortit au modèle virtuel de la chanson.

Il en va de même des intensificateurs : 5 à 6 par chanson, soit au total : *tant* 152 fois, *bien* 105, *si* 82, *moult* 75, *tel* 68 et *trop* 37. Enfin, j'attribuerais le même caractère tendanciel fondamental à l'étonnante disproportion constatée dans les comparatifs : 95 comparatifs de supériorité, pour 20 d'égalité et 11 d'infériorité. Tous ces faits se cumulent pour engendrer dans le discours une nuance globale et constante de tension-vers et de privation.

Fonctionnement et signifiance

La « cohérence » ainsi constatée, si on la comprend en elle-même et de manière abstraite, n'est autre que la « convenance » que Dante attribuait à la *canzone*; la *discretio* dont parlent, sans bien la définir, certains rhétoriciens, cette concordance entre la « gravité du sens, la noblesse du chant, la subtilité de l'harmonie et l'excellence des vocables » qu'évoque le *De vulgari eloquentia* [1]. Mais une telle notion est insuffisante en pratique, faute d'englober les éléments concrets qui la réalisent dans les textes. Une « cohérence » n'est en effet jamais réelle: elle se définit plutôt comme le lieu de convergence théorique de courbes dont une partie seulement du tracé, observable dans les textes, nous est connue. C'est pour suppléer à cette imperfection que j'ai proposé, il y a plusieurs années, l'emploi du mot de « registre » ou « registre expressif [2] ». Mon point de vue a été parfois mal compris, car l'exposition que j'en faisais n'était sans doute ni assez explicite, ni assez nuancée. J'entends moins ici la corriger ou la compléter qu'en reprendre les termes, à partir des observations ci-dessus. Je définirais ainsi le regis-

1. Dragonetti, 1960, p. 16-17. — 2. Zumthor, 1963 *a*, p. 141-152.

tre : un réseau de relations pré-établies entre éléments relevant des divers niveaux de formalisation, ainsi qu'entre ces niveaux; ce réseau constitue une préfigure globale de la chanson, et élimine de celle-ci la pure impressivité. J'appelle, puisqu'il s'agit d'un passage du virtuel au réel, « niveaux de formalisation » ce qu'ailleurs j'ai nommé niveau de sens.

Replacé dans le contexte entier de la poésie médiévale, le registre apparaît comme un phénomène de la plus grande importance, mais particulier. Il constitue, nous l'avons vu, un cas extrême de formalisation de la tradition. On peut y voir un archaïsme, si l'on prend ce mot dans un sens relatif : je reviendrai sur ce point, sans doute capital. Le registre relève d'un état de poésie fermée, « romane », si l'on veut conserver cette métonymie, par opposition à « gothique » : en quoi il constitue peut-être un fait de civilisation plutôt que la loi d'un genre poétique. Par ailleurs, la notion est moins rentable, nous le verrons, dans l'analyse des textes narratifs non-chantés; à peine utilisable, quand il s'agit de vastes récits de caractère historico-allégorique.

La chanson se rapporte au registre en vertu (il faut reprendre ce terme) d'une participation. Le lien ainsi manifesté remplit une fonction majeure : il constitue, à l'exclusion de tout autre, le signal de la poésie; il est la marque intégrée au langage de la chanson, qui oppose celle-ci, de façon pertinente, à tout autre discours. Mais c'est un signal global, diffus, qui ne s'actualise pas dans tel ou tel de ses constituants (syntaxiques, lexicaux, thématiques) : sa fonction signalisatrice provient de sa « convenance ». Il en résulte du reste que le signal registral n'est pas toujours d'une parfaite évidence externe. Il n'est immédiatement perceptible que pour des initiés, disons un public restreint de connaisseurs, celui, justement, des « cours » où prit forme cet art.

Au sein du registre, réservoir de fonctions poétiques, chacun des signes dont est constituée la chanson s'intègre à un projet thématique immanent, en vertu duquel il signifie. D'où le caractère presque toujours allusif, elliptique, du grand chant courtois. D'où, aussi, la ténuité, du moins à nos yeux, des différences individuelles. L'élément individuel, dans la mise en forme de la chanson, se ramène, pour l'essentiel, à la distribution, entre des limites du reste étroites, de faits particuliers dont l'espèce et le genre appartiennent au registre. Celui-ci, d'autre part, permet à l'auditeur de sans cesse contrôler la compatibilité (de ressentir l'harmonie) des éléments du message.

Ce fait devrait pouvoir s'exprimer en termes de probabilité. Je me contente de fournir ici très sommairement, à titre d'exemple, les nombres d'occurrences relatifs aux motifs constituant l'éloge de la dame,

motifs dont Dragonetti a fourni naguère une interprétation rhétorique [1].

Quoique le corpus comporte 100 chansons, ce nombre est plusieurs fois dépassé, du fait des récurrences internes.

a) *Constituants.*

L'ensemble du matériel recueilli permet de distinguer trois aspects de l'éloge : l'éloge des qualités physiques, celui des qualités morales, et un type qui résume le tout.

Ce type, « la dame, merveille du monde », apparaît 66 fois, dans 59 chansons. Il introduit 31 fois l'éloge, et le conclut 18 fois. Il se réalise au niveau lexical soit par la formule *la plus belle au monde* (ou : *qui soit vue*) (14 fois), soit par diverses variations (52 fois) comportant presque toujours *belle* (24 fois) ou *bonne* (14 fois). Une formule de sens un peu différent, *je ne puis rien en dire* est attestée 36 fois.

Qualités physiques (dans 77 chansons) *localisées* dans :
— *corps* : 14 fois,
— gorge, *pis* (« poitrine »), *mamelle* : 21 fois,
— tête : 52 fois; en ordre décroissant de fréquence : visage, yeux, bouche, chevelure, dents, sourire,
— les adjectifs qualifiant ces organes sont *bel* ou *gent* (souvent cumulés) : 65 fois.

Qualités non localisées :
— beauté : 168 fois en 84 chansons : *beauté* 84 fois, *belle* 84 fois,
— grâce : 38 fois en 35 chansons (rendue uniquement par *gent* ou *gent cors*),
— fraîcheur de peau : 38 fois en 35 chansons, 7 fois avec comparaison florale.

Qualités morales (dans 77 chansons) : elles sont exprimées principalement par des séries adjectivales :
— *courtois* (et *courtoisie*) : 59 fois,
— *valeur* : 52 fois,
— *bonne, débonnaire* : 50 fois,
— *douce* ou un synonyme : 49 fois,
— *franche, loyale, sans vilenie* : 21 fois,
— *bien* (substantif) : 18 fois,
— *beau semblant, bel accueil* : 14 fois,
— *prix* : 12 fois,
— langage agréable : 12 fois,
— *fine* : 4 fois.

1. Dragonetti, 1960, p. 245-277.

b) *Distribution* des constituants.

— Dans 3 chansons l'éloge est concentré en une seule strophe, qu'il emplit entièrement;
— plus généralement (122 fois en 91 chansons), il est associé avec le motif de la tristesse ou de l'affirmation de l'amour, soit en vertu d'un rapport prédicatif (49 fois), soit par subordination causale ou consécutive (73 fois);
— de plus, des éléments, surtout adjectivaux, peuvent être disséminés dans les diverses strophes où ils constituent de simples allusions élogieuses fugitives : cela se produit dans 66 chansons; 6 d'entre elles ne contiennent pas d'autre forme d'éloge.

Il est notable que, dans 35 chansons, l'énoncé de l'éloge est introduit par le verbe *je vois* ou *je vis*. 59 fois l'énoncé lui-même est fait d'une simple série cumulative d'adjectifs ou de noms.

Compte tenu du fait que toutes les chansons comportent quelque éloge, les interférences que l'on constate entre les éléments de ce microsystème révèlent à quel point la liberté de choix est limitée, mais les possibilités de variation abondantes, et combien la puissance associative de chaque terme s'en trouve accrue.

A l'intérieur de chaque chanson les éléments récurrents prédominent en général. Quoi qu'il en soit, leur rapport avec les éléments non-récurrents est rarement de simple juxtaposition; il est engendré par une pratique qui n'est pas sans analogie avec l'*amplificatio* que définissaient les rhétoriciens. On ne saurait pourtant réduire les éléments non-récurrents à un statut purement ornementaire : ils relèvent plutôt de la variation; en vertu de relations d'opposition ou de similarité, voire d'effets de gradation, leur présence dans la chanson remplit une fonction que j'appellerais modale. Les éléments non-récurrents en effet s'organisent, soit en brèves séquences intercalaires, soit dans des combinaisons mixtes constituant de libres modulations sur une mélodie fondamentale.

On peut presque toujours rendre immédiatement perceptible ce mode de composition, à l'aide d'un artifice typographique. Ainsi, on imprimerait de la manière suivante la première strophe d'une chanson du comte Thibaut de Champagne, empruntée à mon corpus expérimental [1] :

1. Henry, 1967, p. 223-225.

a) éléments typiques (registraux)

vers 1: *Chançon ferai, que talenz m'en est pris,*
vers 2: *de la meillor qui soit en tot le mont.*
vers 3:
vers 4: *joie me doint*
vers 5: *de moi li just aucune pitiez prise,*
vers 6: *qui sui toz siens et sui a sa devise.*
vers 7:
vers 8: *... sa biauté? Dame, cui merci proi,*

(suit le refrain, où s'achève la phrase, et que je ne considère pas ici car il pose un problème différent).
(« Je chanterai, car le désir m'en a saisi, à propos de la meilleure qui soit au monde.
« ... joie me donne! elle aurait conçu quelque pitié (*ou* : bonté, bienveillance) pour moi qui suis entièrement sien, livré à sa discrétion.
« ... sa beauté? Madame, dont j'implore la merci. »)

b) éléments a-typiques (variations)

vers 1:
vers 2:
vers 3: De la meillor? je cuit que j'ai mespris.
vers 4: S'ele fust teus, se Deus
vers 5:
vers 6:
vers 7: Pitiez de cuer, Deus! que ne s'est assise
vers 8: en

(« de la meilleure? je crois m'être trompé (suppléer : en chantant ces mots).
« Si elle l'était vraiment (que Dieu...)
« Ah! Dieu! pourquoi la pitié du cœur (*ou* : la tendresse) ne siège-t-elle pas dans...? »)

La nature des liens apparaît ainsi avec évidence : du v. 2 au v. 3, question rhétorique, reprenant v. 3 un élément du type exposé v. 2, puis réponse niant dubitativement cet élément; v. 4, amplification de la nuance hypothétique contenue dans v. 3, et se finissant en formule typique rapportée à Dieu, et non, comme on l'attendrait, à la dame ou à l'amour, d'où une forte association allusive; v. 7, répétition négative-interrogative (nuance de doute) d'un élément typique du v. 5, se terminant v. 8 par le mot clé *beauté*. La fin du v. 8, typique, s'articule sur *merci*, étroitement lié à *pitié* dans le registre, et présenté comme l'objet d'une demande (désir d'un bien absent).

On remarque la parfaite régularité de ces alternances. Les variations sont unies aux éléments typiques, en amont par la rime et par un procédé rhétorique (stylistique), en aval par la syntaxe ou par un effet stylistique.

La première strophe de la chanson est, d'une manière générale, la plus fortement structurée. Souvent, elle ne contient aucune variation. Ce double caractère tient, de toute évidence, à sa fonction introductive : elle fixe une certaine qualité de discours, apporte une information primordiale dont il importe qu'elle soit très claire (j'entends, formellement rigoureuse) afin qu'elle puisse se développer librement au cours des strophes suivantes.

J'imprime de cette manière, en m'abstenant de commentaire, une chanson entière de Gace Brulé [1]. J'y introduis une distinction, parmi les éléments typiques, entre ceux (en italiques) dont l'aspect formel est hautement probable par suite du petit nombre des termes registraux disponibles, et ceux dont il l'est moins ou beaucoup moins.

Je traduis préalablement : « Quand je vois le temps (*ou* : la saison) beau et clair, avant que ne reviennent neige et gel, je chante pour me réconforter, car j'ai bien perdu la joie! Je m'étonne de continuer à vivre quand ne cesse de souhaiter mon malheur (*ou* : de désirer me faire mal) la mieux aimée au monde.

« Elle sait bien que je ne puis me détourner d'elle : aussi ai-je peur qu'elle ne me haïsse. Mais je ne mérite en cela aucun blâme car tel est mon destin : je fus créé pour l'aimer. Puisse Dieu ne jamais me laisser la trahir (*ou* : ne pas permettre que je lui mente; *ou* : que je lui sois infidèle), pas même si elle a juré de me faire mourir.

« Mon grand plaisir est de contempler le pays et la contrée où je n'ose me rendre souvent, à cause des gens mal intentionnés (*suppléer* : qui s'y trouvent auprès d'elle). Mais ils ne pourront empêcher, si elle veut bien (*ou* : désire) me donner la joie, qu'elle ne leur soit enlevée.

« Lorsque j'entends chacun d'eux se mettre à disserter de ce qu'il désire et débiter ses mensonges, dans l'assemblée qu'ils forment à cette intention, ma tristesse en redouble : ils me font pousser de pénibles soupirs lorsque chacun d'eux nie ses tricheries (*ou* : sa fausseté; *ou* : ses actions perfides).

« Amour, vous devez bien vous souvenir de ce qu'est le malheur de qui désire. Plus je crois trouver merci, plus ma tristesse augmente. La cause de ma méditation amère (*ou* : de mon souci) est de n'oser jamais lui parler de rien si cela ne lui plaît (= si elle me manifeste son accord et son plaisir).

1. Cluzel, 1969, p. 68-69.

« Elle aurait bien pu compenser ma souffrance (*ou* : me faire du bien) sans être gênée (*ou* : en souffrir). Mais, par Dieu! je veux (*ou* : j'ai bien envie de) lui demander (*ou* : faire savoir), puisque je n'ai pas en elle trouvé merci, de fermer l'oreille à tout autre que moi; ce serait en effet pour elle bien désagréable d'être tournée en dérision (*ou* : ridiculisée) par de faux amants (= le contraire de *fins amants*).

« Je veux mettre fin à ma chanson. Gui, je ne puis vous oublier : pour vous j'ai blâmé la mort (= le malheur d'aimer). »

a) Éléments typiques (registraux) :

strophe I (entière)

Quant voi le tans bel et cler,
Ainz que soit *nois ne gelée,*
Chant pour moi reconforter
Car trop ai *joie* oubliée.
Merveill moi com puis *durer*
Qu'ades bee a moi grever
Du monde la mieux amee.

(le v. 2 constitue une amplification du v. 1 par répétition *in contrario* d'éléments registraux).

strophe II
v. 1 : Bien set *ne m'en puis torner*
v. 2 :
v. 3 : Mais n'en faiz mie a *blasmer*
v. 4 : Car teus est ma *destinée* :
v. 5 : Ja fui faiz *pour li amer*;
v. 6 : Ja... ... *fausser,*
v. 7 : nis... *ma mort...*

strophe III
v. 1 : *Mout me plaist* a *reguarder*
v. 2 :
v. 3 : *U je n'os* sovent aler
v. 4 : Pour *la gent mal* apensée;
v. 5 :
v. 6 : S'el me *veut joie doner*
v. 7 :

strophe IV
v. 1 : Quant *oi...*
v. 2 : ...désirrée
v. 3 : ... lor mençonge ...
v. 4 :
v. 5 : ... m'*ire* doubler
v. 6 : ... grief *souspirer*
v. 7 : ... son trichier...

strophe V
v. 1 : *Amours,*
v. 2 : ... qui bée.
v. 3 : Quant pluz *cuit merci trover*
v. 4 : Et plus est m'*ire* doublée.
v. 5 : ... mout *trespenser*
v. 6 : Que *n'os maiz a li parler*
v. 7 : ... s'il ne li *agrée.*

strophe VI
v. 1 :
v. 2 : ... en fust grevée.
v. 3 : Maiz, *pour Dieu,* li vueill mander,
v. 4 : *Quant n'i ai merci trovée,*
v. 5 : Qu'autre ne veuille *escouter,*
v. 6 :
v. 7 : ... de faus amanz...

envoi
v. 1 : *Ma chançon vueil definer :*
v. 2 : ... oublier
v. 3 : ai la mort *blasmée.*

A noter que les éléments registraux suivants forment un exemple clos, syntaxiquement complet, et qui pourrait se passer de tout complément : strophe I — strophe II, v. 1, et 3 à 5 — strophe III, v. 1, 3 et 4 — strophe V, v. 3-4 et 6-7 — envoi, v. 1 et 3.

Seule la strophe IV est, à ce titre, incomplète : il manquerait un verbe à la phrase que formeraient ler v. 1, 3, 5 et 6.

b) Variations :

strophe I (rien)

strophe II
v. 2 : pour ce criem que ne me hée;
v. 6 : Dex ne m'i doint
v. 7 : s'ele a ... jurée.

strophe III
v. 2 : le païs et la contrée
v. 5 : maiz si ne savront guarder,
v. 7 : que bien ne leur soir emblée.

strophe IV
v. 1 : ... en parole entrer
v. 2 : chascun de sa...
v. 3 : et... aconter,
v. 4 : dont il font tel asemblée
v. 5 : ce me fait...
v. 6 : si me font...
v. 7 : Quant chascun... née.

strophe V
v. 1 : bien vous doit membrer
v. 2 : s'il est a aise
v. 5 : ce me fait...
v. 7 : de rienz...

strophe VI
v. 1 : Bien me peüst amender
v. 2 : sanz ce qu'ele...
v. 6 : car mout li devroit peser
v. 7 : s'ert... gabée.

envoi
v. 2 : Gui, ne vous puis...
v. 3 : Pour vous...

On le voit, les éléments de variation dans cette chanson, comme dans celle de Thibaut de Champagne, restent sémantiquement très proches des éléments registraux : ils relèvent presque toujours des mêmes champs notionnels, fût-ce en vertu d'un rapport de contradiction. Ce fait est assez général. Il n'y a guère que les amplifications comparatives ou descriptives qui introduisent dans le tissu verbal des unités parfois marquées d'une nette différence sémantique : ainsi, parfois, de telle allusion « historique » (Tristan dans la chanson III du châtelain de Couci) ou, rarement du reste avant le XIVe siècle, mythologique (exemple, Mary, I, 374-377).

Le registre est donc un ensemble de conventions communicatives dont on est obligé de postuler l'existence pour expliquer la transmission d'une espèce très particulière de messages. En cela, on pourrait le dénommer code. Mais il remplit aussi d'autres fonctions, qui l'apparentent à la rhétorique : il tend à la fois à convaincre l'auditeur, d'une manière « nouvelle », inattendue, de quelque chose que, en un certain sens, il ignorait; et à manifester les conclusions inéluctables de quelque chose qu'en un autre sens il savait déjà. D'où une oscillation incessante entre information et redondance [1].

Répertoire d'affinités sélectives, d'oppositions et de similarités aspirant à se lier dans la contiguïté d'un texte, le registre remplit donc, dans la constitution de celui-ci, la fonction de règles combinatoires. Parfois, ces relations sont si rigides qu'elles déterminent les choix lexicaux eux-mêmes. Ailleurs, la réalisation lexicale s'opère, parmi un nombre plus ou moins limité de possibilités, en vertu d'une sorte d'appel contextuel (rimes, et toutes autres exigences phoniques) ou rhétorique (répétition ou disjonction, antithèse, et le reste). C'est uniquement au niveau de ces derniers effets que l'on pourrait parler du « style » de telle chanson.

Sémantiquement, le registre joue le rôle d'un contexte créateur de valeurs; en tant que producteur de sens, le poème ne fait que spécifier

1. Cf. Eco, 1968, p. 49 et 87-90.

formellement celles-ci [1]. C'est au niveau du registre que s'établissent les classèmes entrant dans la constitution des signes. En tant que message, la chanson peut, théoriquement, être envisagée, d'une part comme performance du poète, d'autre part comme offerte à l'interprétation des auditeurs. Or, l'idée de registre fait coïncider ces deux points de vue : l'interprétation est impliquée dans le registre, lequel sous-tend, rend possible et justifie la performance. Les signes qu'utilise celle-ci trouvent ainsi dans le registre une motivation réciproque et commune.

Complexe de motivations, de probabilités lexicales, rhétoriques, syntaxiques même, système d'équivalences, le registre constitue le fondement de la parole poétique du trouvère, en fonction de besoins prévisibles de l'expression offerte à cette volonté formalisante qui s'épanouira dans l'accomplissement du chant. C'est pourquoi la *mouvance* même de l'œuvre, de texte en texte, de variante en variante, ne modifie jamais ce qu'a d'essentiel le poème. Elle déplace, retranche ou ajoute, mais ne peut atteindre ce qui fait exister ce chant et lui confère son sens.

Je reprends comme exemple la chanson III du Châtelain de Couci, selon l'apparat critique de l'édition Lerond. On y relève un certain nombre de différences autres que purement graphiques ou provenant d'une évidente bévue du copiste. Les unes portent sur la structure syntaxique : ainsi, au v. 3 *m'adoucist si le cuer... qu'or ai talent*, correspond dans deux manuscrits (A et *a*) *me radoucist le cuer... lors ai talent*, ce qui transforme la relation consécutive en simultanéité. D'autres comportent des nuances menues, dans le choix d'éléments lexicaux registralement interchangeables : v. 8, *me veut a son oez*, deux manuscrits (F et O) substituent *degne* (« daigne ») à *veut*, et F remplace *a son oez* par *a son vues* (« à sa volonté »); v. 15, *regarder n'os son simple visage* devient, dans F, *regarder n'os son douch* (« doux ») *visage*. La transformation est ailleurs plus profonde : le v. 4 est, dans le manuscrit V, *que ne me puis de chanter plus tenir*, alors que tous les autres donnent *or ai talent que chant pour esbaudir* : mouvance entre une affirmation et une négation, entre l'idée de désir et de joie et celle de volonté et de pouvoir. La variante supprime ainsi l'une des trois notations joyeuses que contient l'autre version, et y ajoute une touche qui annonce le *doi* du vers suivant. La coloration de la strophe est modifiée, mais non sa signification. Les manuscrits *Ch1* et *Ch2* fournissent un texte complètement différent des autres aux v. 1-4 de la strophe IV :

1. Halliday, 1961, p. 244-245; Zumthor, 1968 *b*, p. 363.

Je le doi bien servir a heritage
Et sour toutes et amer et cremir,
C'ades m'est vis que je voie s'ymage
Si ne m'en puis saouler dou veïr.

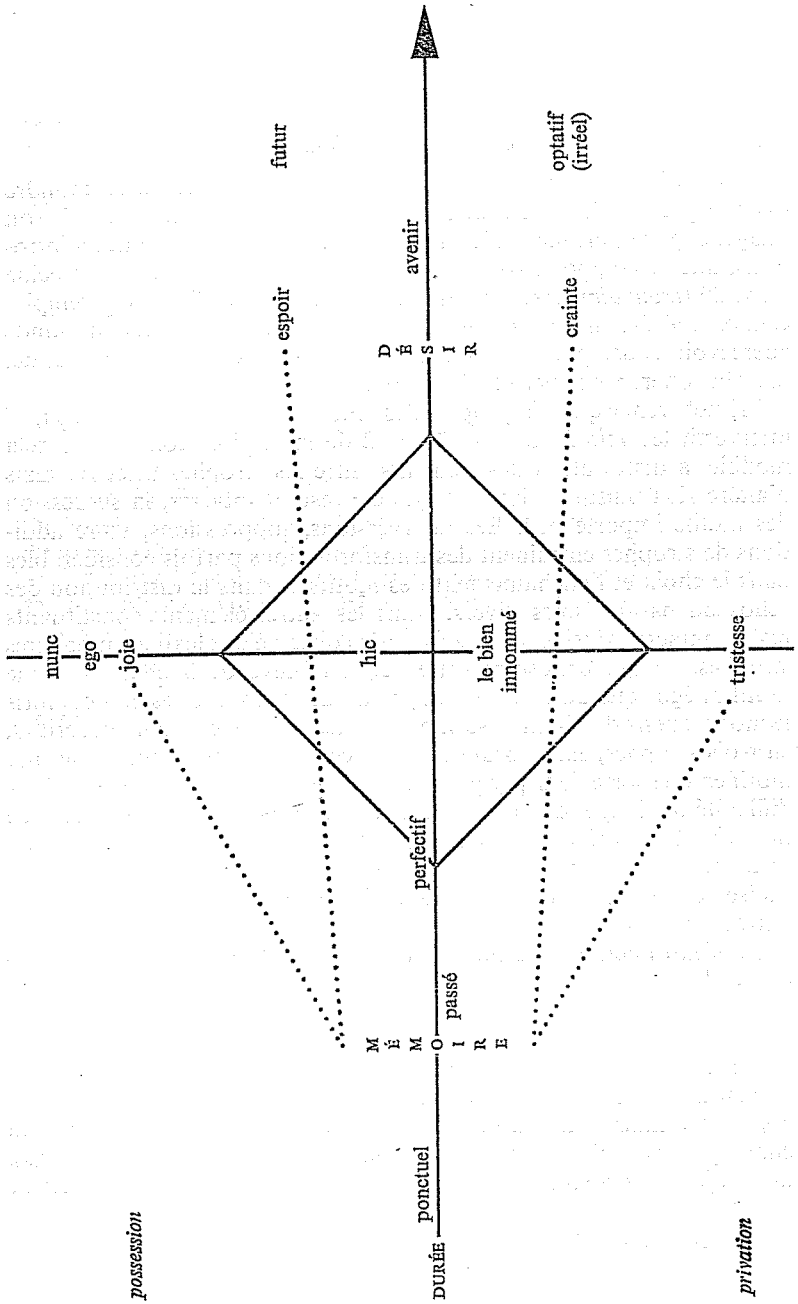
(« Je dois bien la servir pendant longtemps, et l'aimer et la craindre (*ou* : respecter) plus que toutes, car il me semble ne cesser de voir son image, et je ne puis me soûler de cette vue. ») Des motifs sont ici introduits, que ne comporte pas l'autre version, ou qu'elle esquisse à peine au v. 29 (*mout aim mes ieuz*, vers absent de *Ch1* et *Ch2* qui le remplacent par *qu'el mont ne puis si bielle riens coisir* « car je ne puis au monde apercevoir chose plus belle »). La divergence textuelle est ici grande, mais la cohérence registrale demeure intacte.

Mêmes remarques à propos des interversions de vers : ainsi, F intervertit les vers 21 à 24 et 29 à 32 de la version commune ; cela modifie la distribution des éléments entre les strophes III et IV, mais n'altère rien puisque, rimes et syntaxe restant intactes, la succession des motifs importe peu. Les interversions, suppressions, voire additions de strophes entraînent des transformations parfois considérables dans le choix et l'enchaînement des motifs et dans la distribution des échos ou parallélismes divers. Mais les autres éléments constituants restent intacts. Ainsi le manuscrit P n'a conservé que les deux premières strophes, ce qui concentre cette version brève de la chanson sur le motif allégorique du cœur et des yeux, auquel tout le reste, y compris le motif « désir du chant », se subordonne. La version du manuscrit O, en trois strophes, dans l'ordre I, V, II, accentue en revanche ce dernier motif en une sorte de triptyque : volonté de chanter (à cause de *moi*) — difficulté ou danger du chant (à cause d'*eux*) — impossibilité même de parler et de voir (à cause d'*elle*). Une telle version, d'un grand intérêt, reste non seulement intégrée au registre, mais les éléments qu'elle utilise sont textuellement identiques à des éléments figurant dans les autres versions.

On s'exprimerait en termes semblables à propos des variantes mélodiques [1].

On serait tenté de dire que le registre constitue l'espace où se déploie le chant. Ce serait là une métaphore sans doute trop forcée, ou trop restrictive, mais non pas infondée. Nous l'avons vu, l'objet fictif du chant peut être alternativement nommé comme une personne (*vous*), un « objet » (*dame*) ou un lieu (*là*). Les troubadours utilisaient un terme

1. Lerond, 1964, p. 33-34.



clé, *aizimen*, parfois *aizi*, relatif, de façon du reste obscure, à quelque lieu central de la *fine amour*, impossible à nommer autrement et par rapport auquel se situent le poète et les phases successives de son discours [1]. Les trouvères n'ont pas conservé ce motif comme tel; mais sans doute l'ont-ils confondu avec le précédent : c'est ce que semble indiquer une expression comme *de haut lieu provient mon chant* que l'on rencontre parfois.

Espace multidimensionnel et clos, *hortus conclusus* du chant, c'est-à-dire du langage spécifié par l'harmonie dite *amour*, dont l'oiseau et la fleur sont l'emblème. On en représenterait graphiquement la configuration, de la manière proposée à la page ci-contre.

L'axe (vertical) de référence est celui de l'énonciation, *ego* et *nunc*, par rapport auxquels se définissent les divers moments du chant. Cependant, le point focal qui détermine les perspectives est un *hic*, commutable avec le bien innommé dont procède la joie s'il est possédé, l'espoir s'il doit l'être dans l'avenir, la tristesse si on ne l'a pas, et la crainte si l'avenir semble devoir le refuser.

L'axe horizontal donne la durée. Il s'agit là, d'une part, du temps grammatical, non d'un temps historique; d'autre part, de la durée propre du chant. Plus profondément, cet axe désigne la chanson elle-même, engendrée par une mémoire et se déployant dans le sens d'un désir.

1. Dragonetti, 1964.

6. Les échos de la chanson

Le grand chant courtois éclaire à nos yeux tout ce qui subsiste de la poésie « lyrique » médiévale chantée : effet de perspective, peut-être trompeur, dû aux hasards de la fabrication et de la conservation des manuscrits, non moins qu'au caractère oral de la transmission. Nous ne percevons que la pointe émergée de l'iceberg; et sans doute est-ce dans la seule mesure où ils s'apparentaient au chant courtois que d'autres poèmes « lyriques » furent recueillis par les compilateurs de « chansonniers », ou par les romanciers qui en ornèrent leurs récits : ce sont là, on le sait, les sources presque uniques de notre documentation. Je m'abstiens de faire ici l'histoire d'une « influence » qu'en tout état de cause doit précéder une classification des textes.

Du moins ne peut-on nier le rayonnement intense et durable exercé par la poétique impliquée dans la chanson et, de façon plus rigoureusement formelle, par le registre d'expression qu'elle manifestait : ce rayonnement affecta, selon toute apparence, quelques traditions poétiques anciennes, antérieures à la première émergence du chant courtois (ainsi, probablement, la chanson d'aube), mais aussi des traditions constituées sous l'impact d'événements du XII^e siècle (ainsi, les chansons de croisade). Simultanément et, peut-être, en partie, par contrecoup, la poétique courtoise se modifia lentement et son registre original se désagrégea. On est ainsi placé devant deux espèces de faits, qui ne sont peut-être pas du même ordre, mais difficiles à dissocier tout à fait : ce qui nous apparaît comme une expansion (externe), et ce que nous pouvons désigner comme une évolution (interne).

En ce qui concerne le rayonnement de cet art, on discerne mal à quel niveau il s'est produit : directement de texte à texte (on pourrait parler en ce cas d'imitation, adaptation d'un système réalisé); ou par l'intermédiaire du registre (il s'agirait d'une intégration à un ensemble typique particulièrement cohérent et efficace); ou, enfin, à un niveau plus élevé et mal définissable, en vertu d'un phénomène de mode [1].

1. Faye, 1969 *b*.

Sans doute ces trois processus se sont-ils simultanément déroulés. C'est par le biais du registre qu'ils sont le plus généralement perceptibles; mais on ne saurait rejeter l'idée de pratiques ressemblant (au sein des transmissions orales) à ce que nous appelons imitation, ni de l'existence, au XIII^e siècle puis au XIV^e siècle, d'une mode poétique « courtoisante »...

Oppositions et interférences registrales

L'homogénéité registrale de la chanson d'amour n'est guère rompue, chez les trouvères les plus anciens, que par certaines amplifications descriptives ou comparatives développant, soulignant, voire parodiant un motif registral. La chanson *Quant voi la flor boutoner* de Gace Brulé (III de l'éd. Petersen-Dygve), s'achève par une strophe esquissant l'image d'un songe :

> En un lit u m'endormi
> Est ma dame venue
> Bien met pitié en oubli
> Qui tel dormir remue

(« Dans un lit où je m'endormis, ma dame est venue. Il oublie bien (*ou* : néglige) ce qu'est la merci (*ou* : le prix des bienveillances de la dame), celui qui trouble un tel sommeil! ») Certaines comparaisons, comme celles que les poètes tirent de l'histoire de Tristan et Iseut, sont si fréquentes en revanche qu'elles ne déchirent pas vraiment le tissu registral. A une époque ultérieure, ces ruptures deviennent à la fois plus nombreuses et plus nettes : souvent, une ligne de démarcation, perceptible dans les formes du vers ou de la strophe, isole la partie du discours étrangère au registre de la chanson. Ainsi, chez Gautier d'Épinal, trouvère du milieu du XIII^e siècle, la dernière strophe de la chanson *Quand je voi par la contree* [1], qui contraste globalement avec les précédentes, de plusieurs manières, à deux niveaux de sens : vocabulaire et motifs. A une seule exception près, tout le vocabulaire est concret, et tous les termes positifs, déterminés par un possessif, portent une valeur descriptive à forte connotation érotique. Les plus précis d'entre eux, *bouche* et l'adjectif *nue*, sont affectés d'un diminutif hypocoristique qui, nous le verrons, constitue un indice stylistique. Les verbes *tenir* et *faire* se réfèrent à une action physique; peut-être faut-il entendre *faire* dans un sens très précisément

1. Cluzel, 1969, p. 157.

sexuel, fréquent en d'autres contextes poétiques. La syntaxe même, resserrée sur le vers et sans cascades de subordination, diffère de celle de la strophe immédiatement précédente, où une même phrase complexe s'étend sur quatre vers. En revanche, l'indice modal, rejetant tout cet exposé dans l'optatif, s'accorde bien au reste de la chanson, et en rétablit l'unité.

Des effets de cette nature sont souvent produits grâce à l'insertion d'un refrain entre les strophes. Les premiers exemples de cette pratique apparaissent dès la seconde génération de trouvères, ainsi chez Gace Brulé (III et XXIII de l'édition Petersen-Drygve); elle tendit à se généraliser au XIII^e siècle et, dans une grande mesure, peut être considérée comme propre au goût des poètes de la région entre Loire et Rhin, aussi bien en latin, du reste, qu'en langue vulgaire. Les refrains sont rares, en revanche, chez les troubadours. L'identification, la classification et le fonctionnement des refrains posent des problèmes philologiques et musicaux complexes, à propos desquels je renvoie à l'étude de N. van den Boogaard et à sa bibliographie [1]. Le terme de « refrain » en effet, fréquent dans l'usage médiéval, s'y réfère à la récurrence d'une coupure (*frangere*) plus qu'à la répétition de mots, comme nous l'entendons aujourd'hui; par extension, *refrain* peut désigner, de façon plus ou moins plaisante, toute chanson, comme notre mot *ritournelle*. En fait, on en distingue deux espèces, selon que le ou les vers insérés entre les strophes sont identiques ou différents après chacune d'entre elles. On parle habituellement de *chansons à refrains* dans le premier cas; de *chansons avec des refrains* dans le second : distinction importante, car un changement textuel du refrain peut impliquer un changement de mélodie; la structure entière de la chanson est ainsi concernée. De plus, de nombreux refrains (surtout parmi ceux qui figurent dans des *chansons avec*) se retrouvent soit dans plusieurs chansons, soit dans des rondeaux, ballades, motets et autres formes de chant. On les nomme parfois « refrains-citations », expression qui renvoie à cette tendance générale déjà signalée : poésie dans la poésie, entée sur elle et y puisant le dynamisme de son discours. Je laisse ici de côté la question, jadis posée par Jeanroy, de l'ancienneté des refrains-citations : certains d'entre eux représenteraient les débris d'une poésie archaïque ou folklorique, valorisée, en vertu d'une mode plus ou moins popularisante, par les poètes de cour. Peut-être cela fut-il vrai au début; par la suite, on aura fabriqué ces refrains en dehors de tout contexte pré-existant. Quoi qu'il en soit, le nombre total des refrains est considérable. La liste de Van den Boo-

1. Boogaard, 1969, p. 9-10 et 14-18.

gaard, la plus complète à ce jour, comporte 1 933 numéros, pour le seul XIII^e siècle : c'est là une masse textuelle, partiellement autonome et mobile, adjacente au système de la chanson et interférant avec lui.

De toute manière, l'usage du refrain brise ainsi le déroulement de la chanson et y introduit un facteur supplémentaire de rythme [1]. Rupture mélodique. Rupture syntaxique souvent, par suite de la structure particulière du refrain, plus spécialement marquée encore lorsqu'elle est exclamative ou interrogative. Rupture lexicale, quand le refrain se limite à un syntagme isolé, un mot, voire une onomatopée. Rupture « stylistique », plus rarement, si le refrain reproduit ou imite un adage, un proverbe.

Enfin, il peut s'ajouter, à l'un ou l'autre, voire à l'ensemble de ces facteurs, une rupture de registre. Ainsi, la chanson XI de Jocelin de Dijon, édition Nissen, comporte quatre strophes dans le registre du grand chant courtois, et les quatre refrains suivants :

à strophe I
J'ai j'ai
amoretes
au cuer qui me tiennent gai,

à strophe II
A la plus savoreusete
Du mont ai mon cuer doné.

(« A la plus savoureuse du monde j'ai donné mon cœur. »)

à strophe III
Amoretes
Ai
Jolivetes :
S'amerai

(« J'ai des amours légères (= plaisantes et sans souci) : j'aimerai donc. »)

à strophe IV
Tout le cuer me rit de joie
Quant la voi.

Ce dernier refrain, qui clôt la chanson, ne contient aucun élément étranger au registre des couplets : il ferme la boucle. Tous les autres, en revanche, sont marqués, de la même manière que la strophe ci-dessus mentionnée de Gautier d'Épinal : morphème *-ette*, éléments lexicaux (*gai* et, de façon plus caractéristique, *savoureuse* et *jolive*), structure syntaxique (sans doute ici exclamative), et rythmique

1. Zumthor, 1963 *a*, p. 124-125 et 174-176.

avec les monosyllabes ou bissyllabes des refrains des strophes I et III. De plus, chaque strophe, de II à IV, commence par une répétition du dernier mot du refrain :

strophe II — Gai, jolis toute ma vie...
strophe III — Doné li ai...
strophe IV — S'amerai sans tricherie...

C'est là une extension d'un procédé relativement fréquent dans les chansons : toute strophe, à partir de la seconde, reprenant pour premier mot le dernier de celle qui précède. Ici, il en résulte un effet secondaire : *gai*, au début de II, très rare dans le grand chant courtois, connote une attitude physique autant que morale; comme pour accentuer cette étrangeté voulue, le poète amplifie *gai* en *joli*, tout à fait étranger au registre, et qui sera repris dans le troisième refrain. Enfin, *j'ai j'ai*, après la strophe I, constitue presque une onomatopée : c'est là une sorte d'ambiguïté qui n'est pas rare dans les refrains affectés des mêmes marques que ceux-ci.

La chanson nº I de Thibaut de Champagne, dans l'édition Wallensköld, requête amoureuse où dominent les sèmes négatifs (*pesance, penitance, prison, raençon, esmai, dotance, mescheance*) a pour refrain un *é lé lé!* qui, en tant qu'onomatopéique, s'oppose aussi fortement au registre des couplets qu'il le fait aux sonorités sombres de ceux-ci.

L'opposition est parfois moins nette. Dans une chanson comme le nº XXIII de Thibaut de Champagne, les six refrains, pris isolément de tout contexte, ne contiennent aucun élément que l'on puisse considérer comme étranger au registre, ainsi :

strophe I — Je sens les maus d'amer por vos.
Sentez les vos por moi?

strophe II — Li douz mal dont j'atent joie
M'ont si grevé
Morz sui, s'ele m'i delaie.

(« Je ressens pour vous les maux d'amour. Les ressentez-vous pour moi? Les doux maux dont j'espère la joie m'accablent tant que je vais mourir si elle me fait attendre encore. »)

Néanmoins, il s'agit là de refrains-citations que l'on rencontre, avec ou sans variantes, en divers contextes sans rapport avec le grand chant courtois. De manière très subtile, le poète souligne cette discordance, en intervertissant les formes de discours : quand la strophe parle de la dame à la « troisième personne », le refrain emploie le *vous* (I et III), ou l'inverse (II, IV, V); dans l'envoi, le contraste est abandonné.

Cette extension (et, relativement, cette ouverture) de la chanson se situe dans une perspective plus générale : la vogue de toutes les formes de chant à refrain, caractéristique du XIIIe siècle et qui se prolongera jusqu'au XVe. Les poètes d'alors lancent ou, peut-être, remettent en honneur, des variétés poétiques plus ou moins liées originellement à la danse, sinon à quelque alternance entre soliste et chœur, et dont la structure propre comporte une opposition, de rythme très rapide, entre couplet variable et refrain récurrent. La principale de ces variétés est le rondeau : la composition fondamentale en repose sur la formule ABaAabAB, infiniment variable dans la pratique, quant au nombre et à la longueur des vers et des couplets et du refrain. Le virelai, la ballette ou « ballade » (à distinguer d'une autre ballade, issue au XIVe siècle de la chanson) s'apparentent si étroitement au rondeau qu'il n'est pas toujours possible de distinguer entre eux [1].

Souvent, ces « formes à refrain » comportent un bref élément narratif : à ce titre, nous les retrouverons au chapitre suivant. Du moins, je fournis ici une première illustration du système qu'elles impliquent. J'ai choisi, dans l'édition Gennrich des *Rondeaux, Virelais und Balladen*, cent pièces, distribuables en trois couches chronologiques : les nos 1 à 12 et 14 à 18, empruntés aux parties lyriques du roman de *Guillaume de Dôle* (vers 1228); nos 66 à 81, d'Adam de la Halle (troisième quart du XIIIe siècle); et 114-146, 148-150, 153-165, 167-184 de la collection du manuscrit Douce 308 (début XIVe siècle) : les numéros manquants, dans ces trois séries, sont ceux qui figurent chez Bartsch, *Romanzen und Pastourellen*, que j'examinerai ultérieurement. Le texte des rondeaux proprement dits a été corrigé selon l'édition Van den Boogaard.

I) Pièces à couplet non narratif et de sujet *je* (« lyrique ») : *a*) (*Guillaume de Dôle*) 1 pièce; *b*) (Adam de la Halle) 13 pièces; *c*) (manuscrit Douce) 63 pièces; total 77 (exemple, nº 67; Boogaard 71) :

Li dous regars de ma dame
Me fait esperer merchi.
Diex gart son gent cors de blame!
Li dous regars de ma dame
Je ne vi onques par m'ame
Dame plus plaisant de li.
Li dous regars de ma dame
Me fait esperer merchi.

(« Le doux regard de ma dame me fait espérer sa bienveillance (*ou* : la récompense). Que Dieu garde son noble (*ou* : charmant) corps de

1. Le Gentil, 1954, p. 181-184; Boogaard, 1969, p. 12.

blâme! Le doux... Par mon âme, jamais je n'ai vu dame plus plaisante qu'elle. Le doux... »)

2) Pièces à couplet non narratif de sujet *il* (descriptif) : *a*) 4; *b*) 0; *c*) 3; total 7 (exemple, nº 1, Boogaard 1) :

La jus desoz la raime.
Einsi doit aler qui aime.
Clere i sourt la fontaine.
Y a!
Einsi doit aler qui bele amie a.

(« Là-bas sous la ramée. Ainsi doit aller qui aime. Claire y jaillit la source. Y a! Ainsi doit aller qui belle amie a. »)

3) Pièces à couplet narratif : *a*) 12; *b*) 0; *c*) 3; total 15.

Le nº 182 comporte cinq couplets, dont le dernier seul est narratif.

Parmi les pièces de la catégorie 3, huit, toutes dans *Guillaume de Dôle*, ont un refrain non narratif.

Le corpus expérimental choisi comporte, on le voit, une forte prédominance des éléments « lyriques », ce qui, quant aux formes du discours, l'apparente étroitement au grand chant courtois. En ce qui concerne le registre, on peut proposer le classement suivant, parfois du reste approximatif vu la brièveté de ces textes.

1) Pièces dont couplets et refrains empruntent le registre de la chanson de trouvère : *a*) 0; *b*) 8; *c*) 39; total 47.

2) Pièces comportant, soit dans les couplets soit dans le refrain, soit dans les deux, une marque stylistique étrangère au registre courtois : *a*) 0; *b*) 3; *c*) 11. La marque en question est soit le suffixe *-ette* (6 fois), soit l'adjectif *joli* (6 fois), soit l'exclamation *haro!* (2 fois) — (exemples, nºs 136 et 157).

On a, dans ces pièces, un effet de contraste allusif, une suggestion conforme à leur extrême légèreté verbale. Cinq des pièces de *Guillaume de Dôle* pourraient être interprétées comme opposant un refrain registral courtois à un couplet qui manifestement ne l'est pas (exemple, nº 5).

C'est là un mode de composition raffiné dont on trouve peu d'exemples.

3) Pièces tout entières étrangères au registre du grand chant courtois : *a*) 12; *b*) 5; *c*) 17; total 34 (exemple, nº 140, Boogaard 142).

Les observations qui précèdent n'ont la valeur que d'un sondage. Elles semblent néanmoins révéler certaines tendances, mouvantes

selon l'auteur, ou l'époque, et peut-être l'évolution du goût. Du moins, ce qui frappe est la relative pureté des deux discours : les poètes peuvent jouer de l'opposition ainsi donnée par la tradition [1]; mais, manifestement, ils évitent de le faire sans dessein expressif particulier.

Je corrige sur ce point ce qui m'apparaît, dans mon livre de 1963, comme un excès de subtilité [2]. Au sein de la poésie chantée lyrique, tout discours qui ne ressortit pas au registre du grand chant courtois peut être rangé dans l'une ou l'autre de deux classes : l'une, moins abondante et plus disparate, regroupe des textes divers dont le seul caractère commun est de fonctionner au moyen d'un quelconque système de types (ainsi, les chansons dites satiriques); l'autre, en revanche, présente, à tous les niveaux textuels, une cohérence, certes beaucoup moins forte que celle du registre courtois, pourtant beaucoup plus que celle de tous les autres systèmes poétiques attestés dans la tradition médiévale.

Je serais ainsi porté à admettre l'existence de deux registres, inégalement cohérents, modèles d'expression qui dominent la quasi-totalité de la poésie chantée, lyrique et, partiellement (nous le verrons), narrative : le registre de la *requête d'amour*, spécifique du grand chant courtois; et ce que l'on pourrait nommer le registre de la *bonne vie*. P. Bec a récemment suggéré, d'un point de vue historique, une telle bi-partition [3]. Formellement on peut tenter de préciser les divers traits qui définissent le registre de la bonne vie :

a) Au niveau phonique, aucune particularité ne semble distinguer les deux registres; quant au rythme, celui de la « bonne vie » est marqué par un nombre élevé d'exclamations et d'interrogations : celles-ci comportent, dans le langage parlé, une prosodie propre, mais qu'en restait-il dans le chant? Il est difficile d'en juger. Les exclamations onomatopéiques, mieux discernables, sont fréquentes, alors qu'on en rencontre à peine dans le grand chant courtois.

b) Articulations syntaxiques : la juxtaposition parataxique l'emporte de beaucoup sur la subordination; souvent, la phrase reste suspensive.

c) Le vocabulaire contient des indices, déjà signalés : l'emploi constant du diminutif *-et, -ette*, ajouté à des substantifs ou adjectifs et dont l'effet sémique est de neutraliser les connotations de respect ou de distance (la substitution, fréquente, d'*amourette* à *amour*, est caractéristique); l'emploi de qualificatifs, parfois substantivés, comme *joli* (féminin *jolive*), dénotant une double idée de grâce et de légèreté, opposable à la série *sage-preu-courtois*, termes avec lesquels *joli* se

1. Cf. Zumthor, 1963 *a*, p. 134-138. — 2. *Ibid.*, p. 154-160. — 3. Bec, 1969, p. 1327-1328.

cumule néanmoins parfois. La désignation de la personne objet (grammatical) du chant s'opère à l'aide de mots spécifiques : très rarement *dame*; mais, en discours direct, *ami, amie, amiet, amiette*, ou *compaigne, -on, -ette*; en discours descriptif, *demoiselle, pucelle*, ou, spécifiquement, *pastour, -elle, touse, -ette*. Souvent, ces désignatifs sont remplacés par un prénom, choisi dans une liste très peu ouverte. Un sondage opéré dans les pastourelles de Bartsch et chez Colin Muset fournit les indications suivantes : sur 146 sujets désignés de verbes dénotant l'action de chanter, jouer ou danser, on relève 73 noms propres, soit 50 % (en ordre de fréquence : Robin, Marion, Gui, Gautier, Aélis, Perrenelle ou Perrette, Perrin, Houssi, Huart, Baudon, Isabeau, et onze autres qui n'apparaissent qu'une seule fois), 58 désignatifs impersonnels (*pastour(e)* et ses diminutifs des deux genres, 38 fois; puis *touse, -ette, pucelle, -ette, donzel(le), ami(e), berger(ère)*, et *demoiselle*) et 15 termes divers, tels qu'adjectifs substantivés (*la doucette*).

L'ensemble de ce vocabulaire a un caractère concret : il se réfère à des objets plus qu'à des qualités. Les éléments descriptifs, par là même, abondent. Ils se rangent parfois, sur le plan registral, en ensembles à peu près fixes : ainsi, la description du vêtement, avec des termes tels que *chainse* (« corsage »), *gonelle* (« jupe ») et *ceinture, -ette*; ensemble parfois transposé dans le mode merveilleux ou allégorique (exemple, Mary, I, 292-295). On peut se reporter, à ce propos, aux listes dressées par Schossig [1].

Les verbes prédominent moins nettement que dans le grand chant courtois. Le même sondage pratiqué chez Bartsch et dans quelques chansons de Colin Muset fournit un nombre sensiblement égal de verbes et de noms. Le nombre des adverbes de manière est en revanche notable : le quart du nombre des noms. Plus du tiers des verbes présentent une telle clarté sémique qu'ils n'ont pas besoin de complément. D'une manière générale, on remarque le grand nombre de ceux qui dénotent un mouvement dans l'espace, ainsi que l'usage très fréquent du verbe *avoir* au sens de « posséder », qui paraît spécifique de ce registre. Le présentatif *voir* régit presque toujours un terme concret, de sorte qu'il connote sans ambiguïté un désir sexuel.

En ce qui concerne, enfin, les figures, il faut signaler l'absence presque complète de métaphores.

d) Les motifs s'enchaînent en séries plus ou moins complètes, selon le modèle général suivant :

— le motif central est la joie de vivre, que rend souvent la formule (*mener*) *bonne vie*;

1. Schossig, 1957, p. 67-113, 187-189, 196-225.

— ce motif peut s'amplifier de trois manières différentes, parfois combinées; même s'il n'est pas exprimé, il reste sous-jacent à ces manifestations : jeu et danse, ou repas champêtre et, très généralement, l'expression de l'amour.

Cette expression est complexe, et l'on peut y distinguer, d'une part l'affirmation et ses effets, d'autre part le cadre où elle se situe. Le motif fondamental est ici la possession heureuse de l'amour, comportant diverses variantes : malheur à qui n'aime pas; la douce tristesse (formule *le doux mal*), souvent en phrase dubitative, interrogative, négative; inversement, le refus d'amour, généralement exprimé par un mot plaisant ou cru (une série de pièces évoquent le cocuage, d'autres énoncent des injures). Cette affirmation, qu'elle soit positive ou négative, conduit au jeu amoureux (*accoler, baiser*), parfois à la possession *hic et nunc, gésir, faire* (*la folie, mon talent*), d'où résulte, çà et là, le motif amplificateur de la grossesse indue. Le cadre, s'il n'est pas simplement le bal ou le pique-nique, est le printemps, désigné par les termes mêmes que nous rencontrons dans les introductions printanières du grand chant courtois, auxquels s'ajoutent un petit nombre d'autres : beau temps (*doux, nouveau, pascour*, « de Pâques » ; ou *été*, ou *avril, mai*); verdure (*pré, buisson* et toute une série de noms d'arbres ou d'arbustes); oiseaux; eau, enfin (*fontaine, fontenelle, rive, rivage*, et, plus rarement, une formule telle que le « rivage de la mer »). A cet ensemble s'intègre parfois un élément différent qui, dans quelques textes isolés, apparaît seul : l'évocation rapide d'une réalité campagnarde telle qu'un animal (chien, loup, moutons, cheval au pacage) ou un instrument agricole (exemples, Mary, I, 266-269, 332-335; II, 42-45).

Bien des poèmes à forme brève sont, de ce fait même, mal classables. Mais sans doute l'auteur et ses auditeurs en jugeaient-ils mieux que nous. Ainsi, Boogaard nº 79, d'Adam de la Halle :

Hé, Diex! Quant verrai
Cheli que j'aim?
Certes je ne sai.
Hé, Diex! Quant verrai.
De vir son corps gai
Muir tout de faim.
Hé, Diex! Quant verrai
Cheli que j'aim?

(« Ah Dieu! Quand verrai-je celle que j'aime? Je ne le sais vraiment pas (*ou* : je n'en suis pas certain). Ah Dieu!... Je meurs de la faim que j'ai de voir son joli corps. Ah Dieu!... »)

Peut-être a-t-on là un mélange voulu d'allusions registrales dif-

férentes : l'amplification concrète (*de faim*) de la métaphore courtoise de la mort d'amour (*muir*) pourrait le faire penser. Parfois, il semble que l'on soit en présence moins d'une recherche particulière d'expressivité que d'un fait plus général : le registre de la bonne vie, à l'époque dont proviennent nos textes, avait sans doute assimilé un certain nombre d'éléments du registre de la requête. Ce fait est particulièrement sensible dans l'œuvre du poète Colin Muset [1].

Cette distribution registrale suggère plusieurs observations. La cohérence du registre ne dépend pas des formes de discours réalisées dans le chant. Cela est particulièrement vrai du registre de la bonne vie, auquel s'intègrent beaucoup de chansons narratives, comme nous le verrons par la suite. Le fait est moins évident en ce qui concerne le registre de la requête, dans la mesure même où, mieux formalisé, il renvoie, par chacun de ses éléments, à l'unité globale du grand chant courtois.

La comparaison entre les deux registres fait ressortir plusieurs autres traits, pertinents pour l'analyse des textes. Le registre de la bonne vie apparaît en état plus ou moins accentué de dégradation, imprégné d'éléments hétérogènes, ou porté par des tendances expressives contradictoires. A qui projette en diachronie cette impression de lecture, il semble qu'un modèle figé se survive, après avoir perdu son intentionnalité et son dynamisme primitifs propres, de sorte qu'aucune de ses réalisations n'est plus parfaitement pure. Souvent, c'est moins comme une cohérence expressive que nous percevons ce registre, que comme un ensemble complexe de débris. Ces derniers n'en sont pas moins identifiables comme tels et justifient, dans l'analyse, l'emploi de la notion de registre.

On peut opposer, d'autre part, de façon synchronique, l'ensemble de la poésie « lyrique » chantée des XII^e^-XIII^e^ siècles à tout ce qui, dans la poésie du même temps, est soit non lyrique, soit non chanté, soit ni l'un ni l'autre. Il en résulte deux constatations, en apparence contradictoires et de valeur sans doute très inégale : la cohérence registrale semble d'autant plus forte que le public auquel s'adresse le chanteur (dans la mesure du reste problématique où l'on peut en juger) est plus restreint; mais aussi, l'existence de registres bien définissables semble un phénomène relativement archaïque, dont les formes « modernes » créées à partir de la seconde moitié du XII^e^ siècle se sont affranchies... encore qu'elles en aient subi, de plusieurs manières, l'influence.

Dans cette double perspective se pose une question historique : le registre de la requête n'aurait-il pas été le plus récent de ces registres

1. Cf. Banitt, 1966.

archaïques? ne se serait-il pas, dans le goût et la pratique des poètes de cour, substitué d'abord à de plus anciens, dont il aurait ensuite récupéré certains éléments dissociés, pour finalement les reconstituer de manière artificielle? Cette hypothèse, qu'il convient de prendre comme partiellement paradoxale, semble confirmée par plusieurs faits : le mode même de confection et de transmission des manuscrits, qui implique l'intention dominante de diffuser et de maintenir la pratique du grand chant courtois; de plus, la chanson même, dans sa structure, porte une marque : la fréquence des phrases d'introduction printanière, dont on ne saurait guère douter qu'elles n'intègrent au chant, de manière fonctionnelle, un fragment registral emprunté tel quel à une autre forme poétique ; on a parlé à ce propos de « chansons de fleurs et de feuilles » ou de « cans d'auzels », dont aucun exemple autonome, du reste, ne nous a été conservé [1]. On a parfois, sur ce point, exagérément systématisé l'hypothèse. Néanmoins, il ne manque pas d'études nuancées et prudentes, comme celle de Fourquet sur les Minnesänger et le troubadour Guillaume IX [2], pour en fonder valablement, fût-ce de façon indirecte, le principe.

Le fait qui nous importe vraiment ici est le maintien, durant tout le XIII^e^ siècle, d'une double identité registrale. Certains poètes en tirent des effets de contraste frappants, que l'on pourrait difficilement attribuer au hasard.

La variété du dire

Les oppositions registrales ne suffisent pas, en dépit de leur importance, à fournir un critère de classement. D'autres considérations doivent intervenir, pour nous permettre de tracer les lignes de clivage au sein du vaste ensemble des textes chantés non narratifs. Les secteurs ainsi délimités seront du reste de dimensions inégales et chronologiquement mouvantes : le discours lyrique chanté, au sens où je l'ai défini, est relativement rare au XIII^e^ siècle en dehors du grand chant courtois; il devient plus fréquent au XIV^e^ siècle. On pourrait ainsi distinguer trois groupes de textes, selon qu'ils comportent :

1) la forme de la chanson, mais le registre de la bonne vie; ainsi, chez Colin Muset, la pièce *Ancontre le tens novel* (Mary, I, 332-335);

2) une forme différente de la chanson, mais le registre de la requête

1. Dragonetti, 1960, p. 169-183 et 186; Zumthor, 1963 *a*, p. 142 et 158.
2. Fourquet, 1964, p. 161-164.

d'amour : ainsi des nombreux rondeaux ou virelais dont il a été question ci-dessus;

3) la forme de la chanson, mais un contenu non registral (quoique, généralement, typique) quelconque : ainsi des chansons bachiques, qui sont souvent des contrafactures de chansons d'amour. Ce groupe est le plus facile à rassembler, par suite de son unité formelle. Le classement interne s'opérera en vertu de l'argument développé par les motifs successifs au cours du chant.

Les chansons de croisade, déjà signalées, comportent des motifs typiques amplifiés ou non par des allusions géographiques ou historiques. Souvent, ces motifs se combinent avec des éléments de la requête courtoise; ainsi, la chanson IV de Conon de Béthune, édition Wallensköld. Il arrive qu'à l'inverse, l'un ou l'autre des motifs de la croisade s'intègre à la requête et donne forme à l'idée confuse d'un obstacle entre le sujet et l'objet du chant, sous-jacente à la plupart des chansons. Ainsi, dans la chanson I du châtelain de Couci, édition Lerond, strophe VI :

> Je m'en voiz, dame! A Dieu le createur
> Conmant vo cors, en quel lieu que je soie;
> Ne sai se ja verroiz mais mon retour :
> Aventure est que jamaiz vous revoie...

(« Je m'en vais, madame. A Dieu le créateur je vous recommande, où que je me trouve. J'ignore si vous me reverrez jamais revenir : qui sait si jamais je vous reverrai... »)

Parfois, une concentration de l'effet se produit : il semble qu'une chanson de croisade, réduite à une strophe unique, soit « entée » sur une chanson d'amour.

Quelques-unes des chansons de croisade présentent cette particularité que le *je* chantant y désigne un sujet féminin. Les motifs y changent, pour ainsi dire, de genre, mais non de nature : ainsi chez Gautier d'Épinal, p. 278 de la collection de Bédier-Aubry :

> Biauz dous amis, con porroiz endurer
> La grant painne por moi en mer salee,
> Quant rienz qui soit ne porroit deviser
> La grant dolor qui m'est el cuer entree?
> Quant me membre del douz viaire cler
> Que soloie baisier et acoler,
> Granz merveille est que je ne suis dervee.

(« Beau doux ami, comment pourrez-vous supporter la grande peine que, sur la mer salée, vous ressentez pour moi, alors que personne au monde ne saurait dire la grande douleur qui m'est entrée au cœur?

Quand je me rappelle le doux visage clair que je couvrais de baisers, c'est miracle que je ne devienne pas folle. »)

Les chansons d'argument religieux, dont Järström et Langfors publièrent jadis une collection, sont le plus souvent des contrafactures dont ces éditeurs ont pu identifier le modèle profane. Les chansons mariales, qui en constituent la sous-classe principale, reposent thématiquement sur une combinaison de motifs empruntés à l'hymnologie latine, et (spécialement dans la strophe initiale) de fragments du registre de la requête, dont seul un effet contextuel assure la transposition. Gautier de Coincy, qui semble en avoir créé le modèle, dans le premier tiers du XIIIe siècle, en plaça une série en tête du recueil de ses *Miracles de Notre Dame* (p. 24-49 de l'édition F. Koenig, I), après avoir explicitement annoncé dans le Prologue (v. 56-71) qu'il opérait ainsi une simple substitution de matière. Je cite la première strophe de la chanson nº 9 :

> Pour conforter mon cuer et mon coraige,
> Un son dirai de la virge honoree
> Qui en ciel est et en terre aouree,
> Qui tous nous a délivrés de servage.
> A li amer soit chascuns ententilz,
> Car tant par est debonaire et gentilz,
> Tous ses amans met ou ciel et marie.
> Mout se fait bon marïer a Marie.

(« Pour réconforter mon cœur, je vais faire une chanson au sujet de la Vierge honorée que l'on adore au ciel et sur terre et qui tous nous a libérés d'esclavage. Que chacun s'applique à l'aimer : elle est si noble et généreuse qu'elle place au ciel et marie tous ses amants. Il fait si bon se marier à Marie! »)

Les éléments registraux constituent, de phrase en phrase, le point de départ de l'expression, le *thème*. On pourrait les classer en trois groupes en vertu de leurs valeurs contextuelles :

— ceux qui reproduisent sans altération sémique des expressions typiques de la chanson d'amour : v. 1, v. 2 (*un son dirai*), v. 5-6;

— ceux qui comportent une ambiguïté, provenant d'une inversion du rapport métaphorique : v. 3 (*aouree* retrouve son sens littéral), 7 (*amans* devient une figure);

— ceux qui impliquent une distorsion sémantique, ce qui est positif dans la chanson d'amour devenant ici négatif : v. 4 (*servage*).

Le groupe, assez vaste et thématiquement peu cohérent, des chansons dites satiriques, ou d'actualité, remonte historiquement aux pre-

miers troubadours. Peut-être ceux-ci n'ont-ils fait qu'imposer le moule formel de la chanson à une tradition plus ancienne. L'exaltation du grand chant courtois tendait, en vertu d'équivalences profondes, à se répandre simultanément en érotisme et en agressivité. Au niveau des métaphores, ces interférences sont manifestes : la blessure et la mort d'amour, la conquête... Le premier troubadour, Guillaume d'Aquitaine, évoque « ce matin où nous mîmes fin à notre guerre »; dans la plus ancienne peut-être des chansons de trouvère, Chrétien de Troyes (nº 1 de l'édition Foerster) entonne son chant en termes de combat :

Amor tançon et bataille
Vers son champion a prise...

(« Amour a déclenché querelle et bataille contre son propre champion... »)

Un double développement thématique illustre chez les troubadours le dessein combatif du chant : ou bien, de façon plutôt morale, mais généralement très acerbe, une polémique intérieure aux motifs de la *fine amour*; ou bien, la guerre et le service du seigneur. L'une des formes ainsi créées, le *planh* (lamentation), pourvu d'une double série de motifs typiques selon qu'il s'agit de pleurer la mort ou de venger la mémoire d'un maître ou d'une dame, a été étudiée par S. C. Aston [1]. E. Köhler a soutenu qu'à l'origine ces deux aspects du grand chant courtois furent indissociés [2]. Ils se séparèrent par la suite. En français, les chansons de cette espèce sont moins nombreuses. On pourrait y distinguer deux styles : dans la plupart d'entre elles, le poète prend pour point de départ un certain nombre de motifs propres à la requête d'amour, et les distord, les fourre d'éléments amplificateurs descriptifs empruntés à une donnée existentielle : tel personnage nommément désigné, tel événement; le registre se dissocie mais, par un effet inverse, l'événement se « typifie », s'intemporalise plus ou moins, s'embrume. Ce caractère est fortement accusé lorsque la chanson « satirique », comme il arrive souvent, est une contrafacture. J'en ai cité un exemple dans un chapitre antérieur; voir aussi Mary, II, 22-25 (du trouvère Jacques de Cysoing) et 159-160 (ballade de Froissart), 257-260 (ballades de Jean Meschinot). On pourrait ainsi, de façon assez artificielle, mesurer, dans chacun des textes en question, le degré d'imprégnation du chant courtois par des éléments « satiriques » ou « historiques », ces derniers relevant d'une typologie précise, identifiable dans la

1. Aston, 1968 et 1969. — 2. Köhler, 1969; Jauss, 1970 *a*, p. 89.

tradition, ou bien présentant un caractère allusif, vague ou incomplet, qui leur confère quelque similitude externe avec des types.

Le degré minimum de ces interférences se rencontre dans des chansons d'amour comme le nº IV de Gautier d'Épinal, édition Lindelöf-Wallensköld, où l'allusion sert à amplifier, en passant, un motif de la requête :

S'ele un petit se fut amesurée,
Que ne m'eüst si menés a belloi,
Autresi bien eüst trestot en moi
Com li cuens a Loheraigne trovée.

(« Si elle avait tant soit peu pratiqué la mesure (= la vertu de modération, la sagesse) de sorte qu'elle ne m'eût pas trompé, elle aurait possédé en moi un bien comparable à celui que possède le comte qui a trouvé (= conquis, obtenu?) la Lorraine. »)

Ailleurs, comme dans la chanson III de Conon de Béthune, édition Wallensköld, l'élément « satirique » constitue, à partir d'un motif introductif, une digression étendue sur une strophe et demie. Strophe I : Amour m'ordonne de chanter, mais je n'ai pas le cœur à le faire (v. 1-3), et voici pourquoi (v. 4 : transition): les Parisiens trouvent mon langage provincial et s'en moquent en public (v. 5-7). Strophe II : la reine et le roi m'en ont fait un reproche discourtois, pourtant on peut bien me comprendre, et si j'emploie çà et là un mot picard, je n'y peux rien : je n'ai pas été élevé à Pontoise. La strophe III reprend l'exposé de la requête :

Dieus! Ke ferai? Dirai li mon coraige?

(« Dieu, que faire? Lui dirai-je ce que j'ai dans le cœur? »)

A l'autre extrémité de cette gamme de nuances, il ne subsiste plus de la chanson que son cadre strophique et mélodique, comme dans la chanson de prison du roi Richard Cœur de Lion (Mary, I, 232-233), exemple exceptionnel en ce qu'il est a-typique, et aussi en ce que le discours y aspire sans cesse à se déployer en récit : aspiration refrénée par le poète, néanmoins sensible aux « effets de réel » qu'il provoque.

Les chansons « satiriques » publiées par Jeanroy-Langfors, lorsqu'elles sont dépourvues de motifs registraux, exposent et amplifient les types traditionnels des « estats du monde » ou du *contemptus mundi*... parfois référés à une valeur allusivement désignée en termes de *fine amour*. Quelques chansons, en particulier R 476 et R 1298, attribuées à Colin Muset par l'édition Bédier, développent le thème de la requête d'argent, en inversant librement, au milieu d'allusions plus ou moins

explicites à un personnage avare, les motifs de la bonne vie, rejetés dans un discours négatif, ou optatif, ou dans le futur d'un rêve : cf. Mary, I, 334-337. De manière analogue, la dernière strophe de la chanson VII du châtelain de Couci clôt l'exposé de la requête par une série de proverbes ou d'assertions aphoristiques, non registraux.

A cet ensemble de textes que l'on peut considérer comme des variations du grand chant courtois, il faut joindre les « sottes-chansons » publiées par Langfors, retournement parodique du registre de la requête : cette forme de poésie, qui pousse à l'extrême burlesque les motifs des palinodies amoureuses (exemple, Mary, I, 220-223 et II, 6-11), connut une certaine vogue dans le nord de la France à la fin du XIII^e^ et au XIV^e^ siècle. Je cite la strophe V du n° IV de Langfors :

Dame vaillans, vermeille con serisse,
Saige en dormant, sans mavais vent geter,
Noire en son vis, brune soz la chemise,
Vos ne daigniés les traïson porter.
Cant eürs me vuelt doner
La desirouse jornee
Qu'estes de moi regardee,
Vos grans biauteis me vient si esclistrer
Ke per force m'estuet esternuer.

(« Dame pleine de vertu, rouge comme une cerise, sage quand vous dormez, sans faire de pet, noire de visage, brune sous la chemise, vous ne daignez pas porter la trahison (?). Quand ma chance consent à m'accorder la journée désirée où je vous contemple, votre grande beauté m'éblouit à tel point que je suis contraint d'éternuer. »)

Quant aux autres variétés du discours lyrique chanté, je les rangerais, vu leur grande diversité, en vertu d'un critère interne : celles dont l'identité est définie par les formes de la mélodie et de la strophe; celles qui sont définies par leur thème.

Les premières comportent une certaine ambiguïté structurelle, elles sont souvent narratives. Je ne considère ici que celles qui sont dépourvues de tout élément de récit. Elles ont plusieurs traits communs : elles possèdent des équivalents latins, que l'on a parfois considérés comme leur modèle initial; le *je* chantant y est parfois féminin; le contenu thématique est en principe quelconque, mais en fait le registre de la requête d'amour y prédomine de beaucoup, souvent relayé par celui de la bonne vie qui parfois s'y entremêle; certaines pièces

ont un argument religieux, spécialement marial, utilisant plusieurs des motifs de la requête; rarement, comme dans plusieurs des poèmes lyriques insérés dans le roman de *Fauvel*, au début du XIV^e^ siècle, le thème est « satirique ».

C'est dans cette vaste catégorie que je rangerais les formes à refrain, dont il a été question plus haut, rondeau, virelai et balette. J'y joins le « lai », forme complexe et dont l'histoire et la définition posent des problèmes à propos desquels je renvoie à l'étude de J. Maillart [1]. Une forme, proche du lai français jusqu'à l'identité, apparaît en latin au début du XII^e^ siècle, avec les beaux *planctus* d'Abélard. A tort ou à raison, on a supposé une origine lointaine celtique : en fait, plus de la moitié des lais, jusqu'à la fin du XIII^e^ siècle, développent un thème narratif emprunté à la « matière de Bretagne ». D'autre part, les troubadours créèrent et les trouvères adaptèrent une variété de chanson qu'ils nomment « descort », dont on voit mal ce qui la distingue formellement du lai. Enfin, un chant de danse, dit « estampie », attesté en provençal et en français, présente une structure strophique semblable (exemple, Mary, II, 98-99). L'ensemble des pièces désignées par ces divers termes comporte plus de 150 unités pour les XII^e^ et XIII^e^ siècles. Au XIV^e^, le lai reste seul.

Lai, descort et estampie sont caractérisés, sur le plan textuel, par le fait que chacune de leurs strophes est construite sur un modèle différent, ce qui implique une structure mélodique contrastant fortement avec celle de la chanson. Ce contraste est accru, dans le descort et l'estampie, du fait que la longueur totale de la pièce est du même ordre que celle de la chanson (4 à 8 strophes), et que le discours y emprunte le registre de la requête d'amour. Dans le descort, cet effet est voulu, et s'intègre à la série des motifs. Le descort du troubadour Raimbaut de Vaqueyras pousse le raffinement jusqu'à donner chaque strophe dans une langue différente.

Le *motet* produit un contraste plus fort encore, mais d'une autre nature. Chant polyphonique, il comporte un *tenor* (teneur), voix de base; et une ou deux, rarement trois autres voix chantant, sur des mélodies différentes, des textes différents. Issu de la pratique ecclésiastique, le motet conserve un texte latin pour la teneur, ainsi parfois que pour l'une des autres voix. Les textes, entièrement subordonnés à la mélodie, sont en vers rimés, souvent de mètres très variés, où les modèles courts sont fréquents, et forment des tirades pouvant atteindre vingt ou trente vers, sans régularité strophique. Stimming, qui publia et commenta les motets du manuscrit de Bamberg, remarque que plu-

1. Maillart, 1961, spécialement p. 1-11, 71-83 et 119-146; Baum, 1969.

sieurs de ces textes se dénomment eux-mêmes *chanson*, voire *chansonnette*, ce qui, me semble-t-il, pourrait renvoyer au contenu plutôt qu'à la forme. L'inventaire des 56 pièces de la collection de Bamberg s'établit ainsi :

1) motets dont toutes les voix constituent un discours lyrique, dans le même registre : requête d'amour, 16 pièces; bonne vie, 3; de registre mêlé; 1; thème religieux marial, 1;

2) motets entièrement narratifs : 4, dans le registre de la bonne vie;

3) motets dont les voix sont alternativement lyrique et narrative : dans le registre de la bonne vie, 4; avec changement de registre (requête-bonne vie), 2; de plus, une pièce comporte une voix latine sur un thème religieux et l'autre, narrative, dans le registre de la requête;

4) motets comportant une voix en latin (toujours d'argument religieux) et une ou deux voix françaises : 10; une seule fois, le thème (marial) est le même dans les deux langues.

De façon récapitulative, on peut comparer, aux chiffres donnés sous *1*), les données globales suivantes :

5) motets présentant de voix à voix un changement de registre : 17 (dont 3 sont peu nets, les éléments registraux y interférant plus ou moins); motets opposant une voix registrale à une voix développant des motifs non registraux : 8 (dont 6 opposent à la requête d'amour un thème marial).

Un bref exemple (Stimming, p. 23) :

I

Je ne puis, amie,
Ces mals endurer
Qui si mi mestrie
Que n'i puis durer.
Haro! biaus cuers desirés,
Je sais bien que vous m'ocirés.

II

Flour de lis, rose espanie,
Taillie pour esgarder,
Je vous ains sans tricherie.
Si n'en puis mon fin cuer oster.

T

Proh dolor.

(« Je ne puis, amie, endurer ces maux qui me dominent au point que je ne puis y résister (*ou* : survivre). Haro! beau cœur que je désire, je sais bien que vous me tuerez. — Fleur de lys, rose épanouie, créée

pour être regardée, je vous aime avec sincérité et ne puis arracher de vous mon *fin cœur*. — Proh dolor. »)

(Mary, I, 260-263, donne quelques exemples de voix de motets, prises isolément.)

Il s'agit là d'un système expressif relativement clos, fonctionnant en vertu de règles presque aussi rigoureuses que celles de la chanson. Qu'il y ait intégration, à la forme mélodique, d'ensembles poétiques sous-jacents dont l'existence est ainsi manifestée, apparaît au nombre de refrains, connus par ailleurs, que les auteurs ont insérés dans leurs textes : dans les 117 voix que comptent les 56 motets de Bamberg, Stimming identifia jadis près de 80 refrains. C'est donc là un procédé. Certains motets utilisent, pour l'une ou l'autre de leurs voix, un rondeau entier, refrain et couplet : motets « entés », dont la tradition se poursuivra jusqu'à la fin du moyen âge.

Je place à part la rotrouenge, forme dont la définition n'est pas sans faire difficulté, et dont l'identité est de nature musicale [1]. Le chant reprend de vers en vers une même phrase mélodique, que modifie seul le refrain. Constituée par une brève suite de strophes semblables, la rotrouenge se distingue rythmiquement de la chanson en ce que ses unités, au lieu d'être, comme celles du grand chant courtois, composées de trois parties articulées (dites *pedes* et *cauda*), comportent une simple succession linéaire de vers, que clôt un refrain. Ainsi, la pièce n° VIII de Thibaut de Champagne, édition Wallensköld, est une rotrouenge dont la strophe a la formule suivante : *a* + *a* + *a* + *cauda* de 4 vers (*abab*) + refrain. Autre exemple : Mary, I, 228-229.

Les variétés de discours poétique définies par leur thème seul sont généralement narratives et présentent comme telles une structure particulière, que j'étudierai au chapitre suivant. Deux d'entre elles, représentées par un petit nombre de poèmes, peuvent être considérées comme lyriques. L'énoncé y procède d'un *je* qui est le seul sujet et prononce des paroles intransitives, contenant il est vrai diverses allusions à une situation typique, rejetée hors texte. La forme mélodique et la versification peuvent différer beaucoup : chanson, rondeau, virelai; parfois, voix de motet.

La première variété, illustrée par les nos 22 à 26 de Bartsch, 71, 131, 150 et 167 de Gennrich, eut jusqu'au-delà des siècles médiévaux une longue histoire, retracée naguère par Dähne : c'est la « chanson de malmariée » ou « maumariée », construite sur l'opposition de motifs

1. Le Gentil, 1954, p. 184-185.

antithétiques, vieux mari méchant qu'on saura cocufier, jeune ami courtois dont le *je* chantant est séparé, mais qu'on retrouvera, ou dont on rêve, plusieurs issues restant possibles (ainsi, Bartsch, 23; Mary, I, 298-299). Parfois, le motif du mari est amplifié par une série d'injures, comme dans Bartsch, 25; ou bien la chanteuse fait son propre éloge (Bartsch, 26) ou celui de l'ami (Gennrich, 71). Ce sont là des poèmes très courts, formant un ensemble d'une grande homogénéité. Les éléments registraux de l'expression sont (sauf parfois les termes de l'éloge) empruntés au registre de la bonne vie.

La seconde variété, très différente, l' « aube », remonte probablement à une tradition antérieure à la constitution du grand chant courtois : on en possède un exemple isolé, bilingue et difficilement déchiffrable, du Xe siècle. Les troubadours assimilèrent cette tradition et en traitèrent la donnée typique, autant que faire se pouvait, dans le registre de la chanson. Les trouvères reprirent ce modèle et y introduisirent diverses variations, telles que des motifs floraux. Le thème en est le retour de l'aube, annoncé par le guetteur et qui va séparer les *fins amants*, leur laissant soit la tristesse, soit l'espoir d'une nuit prochaine. Certaines aubes adaptent les motifs typiques à un argument religieux, bien attesté par ailleurs dans la tradition hymnologique latine.

Je signale ici, à cause de son étroite parenté registrale (et sociologique [1]) avec le grand chant courtois, une variété poétique bien caractérisée, qu'en toute rigueur je devrais ranger dans un chapitre ultérieur; il s'agit en effet d'un discours dialogué, dépourvu de tout cadre narratif et par là non sans analogie avec les formes « dramatiques » : le « jeu-parti », ou « parture » (Mary, I, 236-239 et II, 14-19). C'est un débat, ne comportant aucune référence externe, et qui se déroule, à partir d'une proposition dogmatique, entre deux trouvères chantant alternativement des strophes de structure identique. La longueur de ce chant alterné n'excède pas sensiblement celle d'une chanson; l'envoi final s'adresse à un juge chargé de dire le droit d'amour. La ressemblance formelle avec le grand chant courtois est donc complète. Mais le discours transpose, du lyrique au didactique, les motifs de la requête qui reçoivent ainsi statut de maximes et d'arguments. Il en va de même de la «tenson» (exemple, Mary, I, 358-361), où c'est la dame qui répond, une strophe sur deux, au poète, et argumente avec lui à partir des motifs que successivement il expose : modèle qui se prête aisément aux effets d'ironie. Du seul fait de ce dialogue, le poète se trouve en quelque manière individualisé : c'est là une différence fondamentale opposant ces formes à la chanson proprement dite; elle les institue en « jeu de société ». Jeu-parti et tenson constituent globalement comme un miroir de la chanson, une projection du grand chant courtois sur le plan d'une objectivité fictive qui, à notre goût, en détruit l'unité et en tarit l'énergie. Il n'en est pas moins remarquable que le jeu-parti soit resté en vogue aussi longtemps que se maintint, dans sa puissance originelle, le chant des trouvères : comme si, pour les hommes de ce temps, cet art de finesse, d'allusion jamais tout à fait dite, avait eu besoin, pour rester conscient de lui-même, des justifications de la dialectique.

1. Köhler, 1960.

Le système en devenir

E. Coseriu distinguait naguère deux espèces de transformations diachroniques d'un système lexical [1] : les « remplacements », non fonctionnels, n'affectant pas la structure du contenu (*ive* remplacé par *cavale*, remplacé par *jument*, tous trois en opposition homologue avec *cheval*), et les « modifications », fonctionnelles (*chef* primitif, sémantiquement dédoublé, par suite de l'effacement du rapport métaphorique, en « tête » et « commandant, conducteur »).

Cette distinction s'appliquerait bien aux registres d'expression « archaïques », quoique ceux-ci ne puissent se réduire à leur aspect lexical. Tandis que s'écoulent les années et passent, du XIIe aux XIIIe, XIVe, XVe siècles, les générations de poètes, on voit certains motifs subsister malgré l'altération de leur couverture lexicale, syntaxique ou rhétorique; d'autres, se transformer, dans leurs connotations, malgré l'apparente immutabilité de leur surface linguistique. Dans les deux cas, l'invention personnelle ronge et désagrège le donné registral, même si elle opère, à cette fin, avec des éléments traditionnels. Il se produit un élargissement thématique et formel qui, atteignant une certaine amplitude, entraîne une rupture définitive. La multiplication des unités d'expression a-typiques dans le tissu registral a pour conséquence à long terme une série de « remplacements », peu à peu fonctionnalisés au point de « modifier » la structure du système. Aux XIVe et XVe siècles, ce phénomène concerne surtout le registre de la requête, encore très cohérent chez les poètes des années 1270-1290. Le registre de la bonne vie, si l'on en juge à son « impureté » relative dans nos textes du XIIIe siècle, avait atteint ce stade sensiblement plus tôt, sans

1. Coseriu, 1964, p. 172.

doute à l'époque où se répandait dans tout l'Occident la pratique du grand chant courtois : les éléments principaux, même dissociés, n'en ont pas moins survécu longuement dans la tradition; parallèlement aux pastourelles des XIIIe et XIVe siècles, ou au-delà d'elles, on les retrouve dans le « cycle de Franc Gontier », du *Dit* de Philippe de Vitry (deuxième moitié du XIVe) aux *Contredits* de Villon et à d'autres, sinon dans les « pastorales » et « bergeries » qui, aux XVe et XVIe siècles, les réutilisent dans un montage allégorique (exemples, Mary, II, 126, 241-247, 355-359 et 363-365). Certaines joyeusetés que l'on rencontre dans l'œuvre des poètes des XVe et XVIe siècles représentent l'un des aboutissements de ce mouvement, ainsi Molinet (éd. Dupire, II, nº LXXIV) :

> Ceste fillette a qui le tetin point,
> Qui est tant gente et a les yeux si vers,
> Ne luy soyez ne rude ne parvers,
> Mais traictez la doulcement et a point.
>
> Despouillez vous et chemise et pourpoint,
> Et la gectez sur un lit à l'envers,
> Ceste fillette...
>
> Aprés cela, si vous estes en point,
> Accollez la de long et de travers,
> Et si elle a les deux genoux ouvers,
> Donnés dedens et ne l'espargnez point,
> Ceste fillette...

Tel est le mouvement général de ce que l'on appellerait une « évolution » si ce mot encore n'avait trop de résonances biologiques pour s'appliquer tout à fait à des textes. Du moins révèle-t-il le dynamisme propre d'un fonctionnement. Au niveau des faits particuliers, les milliers de poèmes subsistants, on constate une très grande diversité. Une coupe synchronique opérée, mettons, vers 1400, manifeste des contradictions apparentes que réduit à une unité globale la perspective historique : *le Livre des cent ballades* ou la plupart des poèmes d'Oton de Grandson restent dans la tradition la mieux reconnaissable du grand chant courtois. Bien des ballades, en revanche, d'Eustache Deschamps ou de Christine de Pisan, n'utilisent plus, à titre d'ornements amplificatoires et rhétoriques, que des *disjecta membra* de la chanson de trouvère : les rapports internes se sont inversés.

Les motifs de la *fine amour* apparaissent comme assiégés, investis, çà et là refoulés, de l'intérieur par la systématisation de l'expression allégorique, de l'extérieur par la pression d'autres motifs, souvent

empruntés (sous une forme plus ou moins rajeunie, par référence explicite au *je* poétique, et par la multiplication des « effets de réel ») aux traditions « morale » et « satirique », aux thèmes de lamentation panégyrique, aux descriptions d'objets emblématiques; ou bien par quelque raffinement de la fantaisie verbale.

Aussi longtemps que s'était maintenue, dans sa vigueur première, la tradition du grand chant courtois, le registre pouvait se définir indifféremment du point de vue de l'encodeur (le poète) ou des décodeurs (son public) : ces points de vue coïncidaient. Peu à peu, sans doute dès la seconde moitié du XIIIe siècle, le mode de décodage a changé; l'ambiguïté propre de la chanson s'est épaissie (en à peine plus d'un siècle, et selon un rythme différent dans les divers terroirs) au point de modifier profondément sa nature [1]. Le registre, dans sa fonction primitive, incluait à la fois les termes d'un modèle et les valeurs qui y étaient investies : il comportait un aspect idéologique et axiologique; or, à partir de la fin du XIIIe siècle, l'interprétation se dissocia des formes qui la requéraient et prit à leur égard une liberté de plus en plus grande [2].

Les transformations qui, durant la même période, affectent les structures mentales du monde courtois, proviennent des mêmes causes profondes. D. Poirion a montré [3] comment, dans un monde autre et hostile, la société chevaleresque, de plus en plus close sur elle-même, substitue au dynamisme premier d'une poésie faite par elle et pour elle, une *mimesis*, un jeu scénique, un cérémonial plus proche de la représentation picturale de ce qu'elle sent en elle-même de périssable et condamné, que de l'explosion vitale de la voix. On recopie avec soin des poèmes; une circulation intense de manuscrits s'établit entre groupes d'amateurs [4]. L'exactitude du rite se substitue à l'ivresse de la fête, tandis que les changements intervenus dans la pensée musicale font place à une interrogation de plus en plus pressante sur le sens de ce qui est dit. Lors même qu'il se maintient dans sa cohérence formelle et thématique, le registre de la requête d'amour se modifie lui-même en quelque manière, dans ses rapports avec l'idéologie ambiante [5]. Fini, le pur élan du *je* innommé vers un *vous* universel; tarie, l'énergie qui, par la magie du chant, jaillissait de la source profonde pour y retomber, irisée de tous les miroitements de la lumière d'Amour. Les mêmes phrases célèbrent le culte égocentrique (puisque le *je* reste

1. Lafont, 1965.
2. Cf. Venturini, 1968.
3. Poirion, 1965, p. 65-92; cf. Fox, 1969, p. 37-45; Badel, 1969, p. 161-163.
4. Williams, 1969, p. 443-448.
5. Cf. Kristeva, 1968 *b*, p. 116.

au centre) des nuances les plus ténues de l'admiration et de la douleur amoureuse. La puissante éthique impliquée dans le grand chant des trouvères a fait place (si l'on ose risquer ici un tel jeu de mots) à une exquise étiquette.

Par-delà les troubles et les déchirements du XIVe siècle, le XVe marque l'émiettement de l'image synthétique que s'était, de l'homme et du monde, fait le « moyen âge [1] ». D'où l'extension de motifs imaginatifs jusqu'alors maintenus dans une étroite tradition cléricale et homilétique, et qui tendent à envahir le champ de la conscience, pèsent de leur poids inquiétant sur un langage poétique déjà dissocié et plus qu'entrouvert : le péché, la punition, la mort non plus métaphorique, l'enfer. Les premières *Danses Macabré*, qui furent sans doute des séries de devises rimées, illustrant dessins ou peintures, datent des années 1370. On en composa jusqu'au XVIe siècle, mais, en amont, leurs archétypes appartiennent à une tradition latine ancienne [2]. La fréquence, au XVe siècle, des poèmes expliquant un dessin, une peinture, un vitrail, parfois brodés sur une étoffe ou un vêtement (comme en témoigne un illustre exemple de Charles d'Orléans); la fréquence des peintures dans les manuscrits contenant des collections poétiques : autant d'indices convergents d'une régression de la faculté d'abstraction... dont témoigne également l'extension rapide et presque soudaine de toutes les formes de *représentation* dramatique; l'émergence (spécialement à la faveur de celles-ci) des figurations démoniaques, manifestant de façon massive des traits jusqu'alors dispersés dans un folklore chrétien demeuré, pour l'essentiel, étranger à la poésie, mais qui avait été la source d'innombrables mises en forme plastiques... des Jugements derniers des portails romans jusqu'à Jérôme Bosch [3]. Le vocabulaire reflète la même crise : des termes latins abstraits passent en français avec une dénotation concrète : *mondanité* veut dire parure; *charité*, aumône; la *miséricorde* est un poignard servant à achever les blessés. Pour peu que l'allégorie s'en mêle, *Pauvreté* devient une sorcière, et *Fortuna* un démon... Nous rentrons ici dans le domaine de la poésie comme telle, des textes.

La dissociation qui s'opère alors entre poésie et musique constitue l'un des facteurs (externe dans sa cause, interne par ses effets) de la mutation poétique. L'opposition, chant *vs* non-chant se neutralise dans

1. Cf. Focillon, 1965, II, p. 279-285, 315, 338; Poirion, 1965, p. 63.
2. Dubruck, 1964.
3. Un livre de M. Lazar sur cette question est en préparation; cf. Baltrusaitis, 1960, p. 267-293.

une grande mesure; il en subsistera néanmoins (jusqu'au milieu du XVIe siècle) certaines marques superficielles, désormais de moins en moins fonctionnelles : le maintien de formes de versification jadis particulières à la poésie chantée, fondamentalement tributaires d'une esthétique du chant, tel le rondeau et les autres « épiceries » sur lesquels les jeunes loups de la Pléiade devaient un jour exercer leurs sarcasmes.

Le perfectionnement des systèmes de notation musicale et le développement qu'ils permettaient de donner aux mélodies; l'action de musiciens novateurs comme Guillaume de Machaut et, à sa suite, d'écoles entières comme celle des cours papales d'Avignon puis de Rome (avec Dufay, Grenon, Legrant), de la cour d'Orthez autour de Gaston Phébus, l'un des derniers mécènes du monde courtois, puis celle de Bourgogne (avec Gilles Binchois); le triomphe de la virtuosité, la recherche (en dépit d'une réaction au début du XVe) du complexe, l'extension de la polyphonie : tout concourt, dès les années 1330-1350, à faire de la musique une technique trop hautement élaborée pour rester accessible à des non-spécialistes et au commun des poètes [1]. Ni Eustache Deschamps, ni Froissart, ni Christine de Pisan, ni Alain Chartier, ni Charles d'Orléans ne mettent eux-mêmes en musique leurs chansons. Le fait même de « mettre en » musique constitue une nouveauté considérable, et qui tend à devenir occasionnelle, sinon rare. Déjà, *la Louange des dames* de Machaut (lequel, pourtant, eût été apte à l'en munir) est dépourvue de musique. En 1392, *l'Art de dictier* (« Art poétique » : mais *dictier* dénote une opération rhétorique, latin *dictari*) de Deschamps enregistre cette rupture : il distingue entre la musique « naturelle » du langage poétique, et celle, « artificielle », des instruments et du chant [2]. Un accord reste possible entre elles et, sans doute, désirable : mais il ne provient plus d'une source spirituelle commune. L'antique conception cosmique de la musique, encore bien vivante chez Dante au début du XIVe siècle, est dépassée. La musique a cessé d'être immanente à ses signes; elle se constitue en un ordre transcendant, dont la contemplation produit une joie particulière : c'est-à-dire qu'elle n'importe plus que par son apparence sensible, par la forme sonore dont elle est le modèle abstrait. Ces idées nouvelles, dont on trouverait les prodromes chez quelques doctes latinisants du XIIIe siècle, réapparaîtront chez Molinet, à l'aube du XVIe. Elles expliquent l'importance presque exclusive prise, aux yeux des auteurs d'*Arts de seconde rhétorique* qui jalonnent le XVe siècle, par la versification et spécialement la rime, appareil phonique propre

1. Wilkins, 1969, p. 1-2 et 102. — 2. Dragonetti, 1961, p. 54-63.

de la parole poétique. Deschamps déjà signalait l'heureux effet mélodique d'une combinaison régulière de rimes féminines et masculines [1].

Telle est la cause principale du triomphe de ce qu'on nomme les « formes fixes [2] » qui, aux XIVe et XVe siècles, se substituent à la très souple chanson de trouvère dans la fonction de porteuses du discours lyrique. De la chanson éclatée, deux formes nouvelles sont issues : le « chant royal », de cinq strophes, et surtout la ballade, de loin la plus fréquente. Le schème tripartite de cette dernière (qui semble avoir été fixé dès l'époque de Jean de Lescurel, vers 1300) n'est pas sans analogie avec la structure la plus ancienne de la chanson : ab/ab/ccd/D, à quoi correspond, si la pièce est mise en musique, une succession de phrases mélodiques I/I/II. Les vers relevant de la même unité musicale ont une longueur et des rimes identiques. Le nombre de vers par strophe peut varier, mais au XVe siècle on observe une tendance à la quadrature de la strophe : huit octosyllabes, ou dix décasyllabes. Chez les poètes non musiciens, la ballade se termine normalement, depuis la fin du XIVe siècle, par l' « envoi », commençant en général par le mot *Prince*, titre venu de l'étiquette des *Puys* du XIIIe siècle, mais diversement valorisé selon les circonstances. La « double ballade » étend le même schème sur six strophes [3].

La ballade se prête, par sa relative longueur même, à toutes les amplifications descriptives et didactiques. Parmi les formes à refrains, le virelai (parfois, ainsi par Froissart, dénommé *lai*), aisément extensible, porte sans peine certains éléments de narration : schème AB/cd/cd/abab/ABAB, musicalement I/II/II/I/I, le nombre de vers variant beaucoup. Le rondeau en revanche est la forme lyrique par excellence, privilégiée dans l'usage de beaucoup de poètes (en particulier, Charles d'Orléans). On a souvent remarqué la perfection propre de ce modèle d'écriture, exactement clos sur lui-même, discret, allusif, et auquel nous devons la poésie la plus directement émouvante de nos jours encore [4]. Le schème fondamental AB/aAab/AB, musicalement I II/I I I II/I II, très élaboré vers 1300, tendit à la fin du XIVe siècle à se réduire à sa variété la plus simple, de huit vers, quoique l'on rencontre chez Christine de Pisan des rondeaux de vingt-deux vers. Charles d'Orléans reviendra à la forme réduite. La diversité des réalisations est néanmoins très grande : on a dénombré jusqu'à cent quinze formes de rondeaux au XVe siècle.

1. Cf. Fox, 1969, p. VII-VIII et 120-121.
2. Jauss, 1970 *a*, p. 94.
3. Poirion, 1965, p. 361-398.
4. *Ibid.*, p. 317-360; Kuhn, 1967, p. 472; Fox, 1969, p. 121-123 et 127.

Le *lai* proprement dit connaît au XIVe son plus grand épanouissement. Il permet un développement ample et explicite du discours. Forme savante, « longue et malaisée à faire et tourner » selon Eustache Deschamps qui la définit longuement dans son *Art de dictier*, le lai, par ses dimensions mêmes (parfois des centaines de vers), invite au développement descriptif ou didactique, quel que soit le thème initial posé : vingt-quatre strophes, semblables deux à deux, mais telles que les deux dernières offrent les mêmes rimes et le même nombre de vers que les deux premières, afin de clore le chant. La pratique s'écarte souvent du modèle théorique : certains « doubles lais » ont plus de soixante strophes. Le discours poétique est toujours complexe et, relativement aux traditions antérieures, assez hétérogène. Tel lai de Deschamps, celui du *Désert d'Amour* (éd. Raynaut, II, nº 305), plutôt bref avec ses trois cent treize vers, associe les éléments de la requête amoureuse avec les motifs du regret de jeunesse et des digressions mythologiques, le tout enveloppé de figures allégoriques [1].

A mesure que s'affirme le triomphe de ces formes fixes, les jeux de rimes et les jongleries de versification se compliquent et se multiplient. Charles d'Orléans reste, de ce point de vue, en retrait de ses contemporains : son statut princier le détournait-il de ce genre de technicité? Les combinaisons syllabiques les moins accordées à la structure de la langue française la font exploser en éclats de délire verbal, comme dans tel rondeau de vers monosyllabiques de Christine de Pisan (Wilkins nº 73), dont la forme s'associe, par contraste, de manière saisissante avec l'argument.

Ces divers procédés, spécialement les jeux de rimes, finirent, au tournant des XVe et XVIe siècles, par marquer si fortement le discours de quelques poètes des cours de France et de Bourgogne que trop de médiévistes n'ont retenu, de leur poésie, que cet aspect de clinquant. Ceux qui s'intitulèrent les « Rhétoriqueurs » donnaient à ce mot son sens le plus noble, homologue, sur le plan de la poésie, à celui de « musiciens ». Diverses tentatives de revalorisation de leur poésie ont été faites, à bon droit [2]. L'extension qu'elle comporte des figures de son, n'en modifie pas essentiellement la structure profonde : à la limite, le vers « équivoque » ne fait qu'étendre la rime à la totalité de ses syllabes; le système était en germe dans la rime bisyllabique, fréquente dès le XIIIe siècle. Je me contenterai de citer en exemple quelques vers du grand poète que fut Jean Molinet; je les emprunte à son *Hault siège d'Amour*, débat allégorique; l'énoncé, dans ce fragment, est entiè-

1. Maillart, 1961, p. 318-362; Poirion, 1965, p. 399-426.
2. Guiraud, 1969, p. 245-264; cf. Frappier, 1963.

rement typique, emprunté à la tradition des « vers de la mort » (éd. Dupire, p. 576).

O Mort, tres rabice bice,
Tu n'es pas genice nice,
Mais de doeul nourrice rice,
Genitrice
De toute dolente lente,
Lente au povre et preste au rice,
Male lice sans malice
Lice moy dedens ta lice,
Lance et glice
Mon corps en mortelle tente.

(« O mort, biche furieuse, tu n'es pas une naïve génisse mais une puissante nourrice de deuil, mère de toute vermine douloureuse, lente (à venir) au pauvre, rapide au (*ou* : toujours prête pour le) riche; mauvaise chienne, lisse-moi (= introduis-moi?) doucement dans ton enceinte, lance mon corps et fais-le glisser dans le piège (?) mortel. »)

Telle « ballade figurée » du même poète (Dupire, nº LXVII) clôt chaque vers, grâce à un jeu de mots, par un nom de fleur :

Pour faire chiere et demener grand glay,
En temps d'esté que de challeur bout on...

(« Pour montrer ma joie et ma bruyante gaieté, au temps d'été où l'on bout de chaleur... »)

Une autre tendance se dessine, révélant que s'est estompé, sinon perdu, le sentiment de l'unicité et de l'intemporalité du chant : une autre unité se cherche, par-delà l'isolement, l'insularité du discours que précède et que clôt le silence. Plusieurs auteurs, non seulement réunissent en recueil leurs poèmes (spécialement, leurs ballades), mais ils les organisent en séries de cent, chiffre rond emblématique de quelque perfection désirée, sinon acquise. Ainsi, à deux reprises, Christine de Pisan; ainsi le groupe de nobles versificateurs assemblés autour de Louis d'Orléans, et qui, vers 1390, composèrent, à partir d'un premier recueil du Sénéchal Jean d'Eu, *le Livre des cent ballades*. Pris globalement, ce livre constitue un vaste débat exposant didactiquement les motifs du grand chant courtois. Un argument commun, fût-il assez vague, justifie en effet la constitution de ces séries. Il arrive qu'il soit beaucoup plus net et résulte d'un enchaînement artificiel de thèmes lyriques dont les références supposées forment, dans l'ordre de succession linéaire, une sorte de schéma romanesque : rencontre, désir, requête, attente, tristesse, merci, joie... Les plus anciens exemples

de ce mode de composition apparaissent chez les troubadours du XIIIe siècle, Raimon de Miraval et Uc de Saint Circ. Ils n'ont pas d'équivalents français avant le XIVe siècle. Je reviendrai sur Guillaume de Machaut. D. Poirion a retrouvé une structure semblable dans les cent premières ballades de Charles d'Orléans [1].

Les remarques qui suivent se fondent concrètement sur une analyse de l'excellent recueil récemment publié par N. Wilkins, auquel j'ajoute quelques compléments. Le beau livre de D. Poirion, *le Poète et le Prince*, a fourni, de l'ensemble de cette poésie, un commentaire dont la justesse et la profondeur rendent inutiles de plus longs développements de ma part.

Des cent pièces du recueil de Wilkins, soixante-huit comportent un discours actualisant, de façon ou d'autre, le registre de la requête. Je suis enclin à considérer cette proportion comme indicative. Mais trente-cinq seulement de ces poèmes se déroulent entièrement dans ce registre et en énoncent les principaux motifs traditionnels de sorte qu'ils constituent un exact équivalent verbal de la chanson. Ainsi, le virelai de Froissart, nº 42 de Wilkins. Les trente-trois autres pièces présentent divers degrés et diverses espèces d'altération registrale. Altération par amplification à l'aide d'éléments empruntés à une tradition jusqu'alors étrangère au grand chant courtois (sinon, de façon a-typique, par le biais de comparaisons : cf. Mary, I, 354-357) : en particulier, à la mythologie, comme dans la ballade de Machaut, nº 12 de Wilkins. Un procédé analogue consiste à prendre pour thème, au lieu d'une partie de la personne louée, un objet ou une qualité emblématiques. Ainsi, cette autre ballade de Machaut (Wilkins nº 14) :

Qui de couleurs saroit à droit jugier
Et dire la droite signefiance,
On deveroit le fin azur prisier
Dessus toutes; je n'en fais pas doubtance.
Car jaune, c'est fausseté,
Blanc est joie, vert est nouvelleté,
Vermeil ardeur, noir deuil; mais ne doubt mie
Que fin azur loyauté signefie.

(« Si l'on savait juger sainement des couleurs et en dire la signification profonde, on devrait louer plus que toute le fin (cf. *fine amour*) azur, je ne puis en douter. Le jaune, en effet, c'est le mensonge; le blanc, la joie; le vert, la nouveauté (*ou* : le changement); le rouge, l'ardeur;

1. Poirion, 1958.

le noir, la douleur; mais je suis certain que fin azur signifie loyauté. »)

Ailleurs, le poète ne conserve qu'un motif de lamentation, à propos de la mort de la dame ou (si c'est une femme qui parle) de l'ami : ce motif sert de base à un développement qui procède, soit d'un simple cumul verbal, soit d'une reprise, au passé, d'autres motifs registraux tels que ceux de l'éloge. La célèbre ballade de Christine de Pisan (Wilkins nº 63) *Seulete suy et seulete vueil estre* (refrain *Seulete suy sanz ami demourée*), dont tous les vers, sauf le premier de l'envoi, commencent par le mot *seulette*, fournit un bon exemple du premier procédé. Wilkins nº 68, du second.

La réduction registrale peut aller beaucoup plus loin : jusqu'à rejeter dans l'allusion les motifs du grand chant courtois. La ballade de Froissart (Wilkins nº 36) *Ne quier veoir Médée ne Jason*, cumule dans ses trois strophes des affirmations homologues (« je ne veux pas voir » + tel personnage de l'Antiquité historique ou fabuleuse), cependant que le refrain récupère tout le discours sur le plan de la *fine amour* :

Je voi assés, puisque je voi ma dame

Une ballade de Machaut suspend même cet effet, et l'intériorise; les trois strophes et le refrain constituent l'éloge d'une rose dans le jardin : référence implicite au *Roman de la Rose* et, plus directement, par une série de savantes ambiguïtés, à une présence féminine rêvée. D. Kuhn a esquissé naguère un commentaire de cette pièce [1].

L'altération registrale peut provenir, de façon inverse, de l'introduction d'un motif, bien identifiable, de la requête, dans un exposé thématiquement très différent. Ainsi, dans l'une des ballades de Deschamps sur la mort de Machaut (Wilkins nº 52) où, s'adressant à l'amie du défunt, le poète la requiert d'amour : le motif n'est qu'amorcé, aux strophes I et II, par le refrain; mais développé de façon typique dans toute la strophe III.

Un autre procédé de transformation est la substitution lexicale : conservation du contenu des motifs registraux, mais changement complet de la couverture lexicale. Cette dernière est généralement organisée de façon à fournir une métaphore ou toute autre figure filée : le recueil de Wilkins en fournit une dizaine d'exemples, dont cinq de Charles d'Orléans. Là encore, les proportions me semblent indicatives.

Les diverses variétés d'altération touchent à la cohérence sémantique du grand chant courtois. Il en est d'autres dont l'effet est de diversifier la forme du discours, voire simplement sa disposition. La tech-

1. Kuhn, 1967, p. 470-473.

nique la plus remarquable consiste à transposer l'énoncé registral sur le plan « didactique » par élimination du *je* chantant et son remplacement par un *je* enseignant, témoin extérieur, non engagé : Wilkins fournit une demi-douzaine d'exemples de ce procédé, qui aboutit à un évidement du discours traditionnel; l'armature conceptuelle et lexico-syntaxique subsiste intacte, mais l'énergie qui la soutenait a disparu. Exemple de Froissart (Wilkins nº 40 — première strophe) :

On ne pourroit trop loër bon Amour
Au dit de ceulz qui aiment loyaument,
En bien, en paix, en plaisance, en doulçour;
On ne pourroit trop loër bon Amour,
N'on ne saroit esprisier sa valour;
Pour ses biens fais essaucier haultement,
On ne pourroit trop loër bon Amour,
Au dit de ceulz qui aiment loyaument.

(vers 5-6 : « On ne saurait non plus évaluer ses mérites; pour exalter assez hautement le bonheur qu'il apporte... »)

Plus banalement, le discours peut être découpé en dialogue, d'une manière plus proche des tensons que des jeux-partis de l'époque précédente. Alors que le jeu-parti opposait deux discours portant sur un objet identique, l'opposition ici tranche cet objet même en faisant dialoguer l'ami et la dame. Ce procédé jouit longtemps d'une grande vogue. On le rencontre aussi bien dans des débats de style direct (*je-vous*) ainsi, Wilkins nº 70, que, nous le verrons, dans des poèmes à cadre narratif.

Parfois, enfin, l'exposé registral est comme animé par des jongleries verbales qui, en brisant la continuité, y introduisent un élément de cri stylisé. Ainsi, Machaut (Wilkins nº 21) :

Dix et sept, cinq, trese, quatorse et quinse
m'a doucement de bien amer espris.
Pris ha en moy une amoureuse emprise
Dix et sept, cinq, trese, quatorse et quinse,
pour sa bonté que chascuns loe et prise
et sa biauté qui sur toutes a pris.
Dix et sept, cinq, trese, quatorse et quinse
m'a doucement de bien amer espris.

(« Dix et sept, cinq, treize, quatorze et quinze m'ont tendrement enflammé de *fine amour*. Maîtrise d'amour ont pris en moi dix et sept... Pour Sa vertu courtoise que chacun loue et estime et Sa beauté qui surpasse toutes autres. Dix et sept... m'ont tendrement enflammé de fine amour. »)

En face de cette majorité de poèmes qui appartiennent encore, à

un titre ou à un autre, à la tradition du grand chant courtois, on en distingue un très petit nombre (six exemples chez Wilkins) où résonne l'écho, atténué, du registre de la bonne vie. Ainsi, dans ce virelai de Trebor, poète-musicien qui fut au service de Jean Ier d'Aragon (Wilkins nº 35 — couplet I) :

Hé, tres doulz roussignol joly
Qui dit occy, occy, occy,
Je te deprie
Que sans detry
Voisses à ma dame jolie
Et dy de par moy et affye
Que ocy, ocy, ocy
M'a se son dur cuer n'amoulie...

(« Ah, très doux rossignol gentil, qui dit « ocy, ocy, ocy » (= « tue, tue, tue »), je te prie de, sans délai, aller auprès de ma charmante dame lui dire de ma part et l'assurer qu'elle m'a tué-tué-tué si elle n'attendrit son cœur trop dur. »)

Trois ballades de Christine de Pisan (Wilkins nos 61, 64 et 65) constituent ensemble un témoignage, d'une part de la survivance de cette tradition registrale, d'autre part de son caractère désormais marginal, subordonné, sinon de sa réduction au statut d'ornement ironique. Le nº 64 est une chanson typique de malmariée, cumulant, à la manière des pièces les plus fortement marquées du XIIIe siècle, toutes les injures traditionnelles caractérisant « didactiquement » le mari jaloux, voué au cocuage. Le nº 65 reprend le motif de l'appel à l'ami, mais le distord en une louange du mari : le mien n'est pas comme les autres... Le nº 61 est un éloge pur et simple du mari, en termes empruntés au registre de la requête.

Les registres qu'avaient fixés la pratique des trouvères, ainsi rongés de plusieurs manières, perdent progressivement la cohérence qui les fondait. Il faudra très longtemps (jusque bien avant dans le XVIe siècle) pour que la surface, dénuée de ses derniers supports, s'effondre tout à fait. C'est là l'effet d'une tendance générale, qui affecte, hors même du secteur registral, privilégié, tous les modèles traditionnels, exténués par des poètes portés à sur-exploiter les procédés de composition hérités de leurs prédécesseurs. Il se produit comme un recul des types anciens, de plus en plus concurrencés par des formes de dire nouvelles; celles-ci, il est vrai, fonctionnent de la même manière que les types, passent d'un poète à l'autre et constituent ensemble une couche traditionnelle seconde. Mais, par leur nombre même, elles ruinent de l'intérieur le vieux système et aspirent à s'en émanciper.

C'est ainsi que le recueil de Wilkins présente deux douzaines de ballades ou rondeaux qui, à première vue, se distinguent à peine de chansons « historiques » ou « satiriques » de l'époque précédente, mais trahissent, inégalement du reste, un dessein de mieux en mieux particularisé. L'influence de la poésie non chantée du XIIIe siècle (qui sera étudiée dans un chapitre ultérieur) se fait fortement sentir : nous sommes au lieu de convergence de deux traditions formelles opposées. Ici, encore, l'agression contre le système est d'intensité très variable.

La plupart des poèmes d'éloge ou de lamentation, fort nombreux tout au long de ces siècles et dont la fonction sociale est évidente, comportent un exposé typique, utilisant parfois, de façon plus ou moins figurée, des motifs du grand chant courtois; mais cet exposé peut être altéré de trois manières :

a) Par amplification, à l'aide d'exemples historiques ou de comparaisons mythologiques, comme dans la double ballade de Deschamps sur la mort de Machaut (Wilkins nos 50-51; de même, 27, 28, 29); il arrive que seul le refrain livre le nom de celui qui fait l'objet de l'éloge ou de la plainte (ainsi, Wilkins nº 31).

b) Par particularisation au moyen d' « effets de réel », apparaissant, dans un discours argumentatif, au niveau des « preuves » alléguées. C'est là un procédé oratoire, relativement rare du reste et que l'on ne rencontre guère qu'à propos de personnages royaux : comme si la pression de la réalité vécue pesait soudain si lourd que les cadres traditionnels se fissuraient... Dans quelle mesure, du reste, pour un esprit du XIVe ou XVe siècle, la dignité royale n'imprimait-elle pas, à tout ce que l'on pouvait en dire, une sorte de dignité universelle et exemplaire, typique? Ainsi, dans bien des ballades de Deschamps, comme celle où il évoque la mort et la sépulture de Du Guesclin (Wilkins nº 55).

c) Par modification de la couverture lexicale et maintien du contenu typique. C'est le cas de la plupart des ballades d'argument « moral » — comme Wilkins nº 54 — où les thèmes traditionnels du *contemptus mundi* (déclin universel, malédiction, péché, mort, enfer) se trouvent au niveau du langage même, particularisés, concrétisés par l'accumulation initiale, puis rendus dramatiquement à leur vérité universelle par la métaphore finale, tandis qu'entre ces deux termes le discours passe du *je-vous* (strophe I) au *nous* (strophes II-III), du présent (strophes I-II) au potentiel et à l'impératif (strophe III) :

Age de plomb, temps pervers, ciel d'arain,
Terre sanz fruit, et sterile et brehaingne.
Peuple maudit de toute doleur plain...

Aucun des éléments d'un tel poème n'est vraiment nouveau que sur le plan lexical. L'énoncé puise principalement sa force percutante dans l'attaque des vers1-2, figure d'apostrophe accumulative, traditionnelle en tant que telle, mais où les unités lourdement concrètes, *plomb*, *ciel*, *airain*, *terre*, *fruits*, créent, avec les abstractions qui suivent, *douleur*, *confusion*, *maux*, *faits*, un contraste pathétique, générateur d'étonnement et d'effroi.

Il en va différemment dans les refrains et ballades, de plus en plus nombreux au XVe siècle, où l'exposé, « historique » ou moral, est rapporté à un *je*. Une ambiguïté d'un tout autre caractère est alors suscitée : s'agit-il d'une description typique, ou de circonstances particulières? Il n'y a pas lieu de répondre à cette question. Si deux réponses sont possibles, elles sont simultanément vraies; seule l'interrogation ainsi posée fait partie du poème. L'œuvre d'Eustache Deschamps est sans doute chronologiquement la première où cette ambiguïté soit fréquente. Ainsi, Wilkins nº 13, où la trame de l'énoncé démarque des motifs du *contemptus mundi* ou des « signes du jugement »; le refrain rétrospectivement engendre l'équivoque. Charles d'Orléans, un demi-siècle plus tard, utilisera systématiquement de tels effets, mais en multipliant les références personnelles au point de retrouver une quasi-univocité apparente (Wilkins nº 98) :

Le monde est ennuyé de moy,
Et moy pareillement de lui;
Je ne congnois rien au jour d'ui
Dont il me chaille que bien poy[a].

Dont quanque[b] devant mes yeulx voy,
Puis nommer anuy[c] sur anuy;
Le monde est ennuyé de moy.

Cherement se vent bonne foy,
A bon marché n'en a nulluy[d],
Et pour ce, se je suis cellui
Qui m'en plains, j'ay raison pour quoy :
Le monde est ennuyé de moy

Vieillesse et approche de la mort; deuil ou colère; requêtes de présent, de salaire, de droit ; horreur de la guerre ou des voyages (ou bien, noblesse de l'une et attrait des autres) : thèmes dont beaucoup remontent loin dans la tradition latine ou française, mais redécouverts, valorisés, poussés au premier plan du spectacle poétique depuis la fin du XIVe siècle, et qu'intensifie la référence personnelle qui désormais s'y est intégrée.

a. Peu. — b. Tout ce que. — c. Peine. — d. Personne.

Mais, simultanément, triomphe le discours allégorique... dont, dans une grande mesure, les figures de comparaison ou de métaphore empruntées à l'histoire et à la mythologie ne sont qu'une manifestation spéciale. Allégorie implique abstraction. Mais, organisée comme elle l'est, en cette fin du moyen âge, elle s'étend descriptivement, et par ce biais resurgissent les circonstances. Pourtant, dans ce conflit entre deux intentions contradictoires, jamais, avant le XVIe siècle, les circonstances ne l'emporteront tout à fait sur leur glose, le littéral tout à fait sur le figuré, ni le particulier sur le typique.

AU-DEVANT D'UN AUTRE MONDE

L'œuvre de Charles d'Orléans marque en cela un aboutissement : moins une fin qu'une convergence, à très long terme, de toutes les traditions issues des formes les plus anciennes du chant. Le poète s'est enfin identifié avec le Prince : l'auteur de la ballade, avec celui à qui s'adresse l'envoi. En fait, huit seulement des cent vingt-trois ballades de Charles d'Orléans comportent ce vocatif. La poésie revient à son lieu, après avoir, de très haut, survolé le monde dont elle a peut-être capté quelque reflet dans son miroir. D'où une souveraine liberté; une manière de garder la loi et de respecter la coutume en homme qui, sans jobardise, se sait au-dessus d'elles, mais joue le *jeu*. Ce qui pour tous les autres est rite, aux gestes et aux paroles plus ou moins contraignants est, pour ce très grand seigneur aimable, artiste, malchanceux, brouillon, fidèle, tendre, le jeu de la vie : de sa propre vie. Le cercle d'amis qui, au gré des jours, des saisons, de voyages, se retrouve au château de Blois, dans les années 50 du XVe siècle, est un microcosme dont Charles est moins le centre que l'émanation quintessenciée. Le centre, c'est un vide, une attente que comblera le don fragile et furtif de la poésie : une ou deux minutes, le temps de dire un rondeau. S'il est vrai, comme il semble, que Villon, aux alentours de 1455 ou 1460, fit un brin de cour à la famille ducale d'Orléans, l'antithèse est trop significative pour qu'il soit nécessaire de la mettre en évidence.

Charles d'Orléans est entièrement et seulement de son temps. Il n'innove pas, n'anticipe en rien. La sève de son œuvre provient de ses profondes racines médiévales. Italien par sa mère, seigneur d'Asti, en relations régulières avec des gens d'outre-monts, il eût pu être l'importateur en France du sonnet, le médiateur par lequel eût passé le modèle d'une poésie pétrarquiste. Non seulement il n'en est rien; mais ce poète polyglotte, dont l'œuvre anglaise et latine est relativement

considérable [1], n'a jamais exploité son extraordinaire aisance pour s'évader tant soit peu des formes de versification et de discours les mieux éprouvées par la tradition de ses seuls maîtres, Deschamps, Chartier ou Garancières. Rien ne l'en sépare non plus au niveau thématique. La *fine amour* reste le modèle de la plus grande partie des ballades, « chansons » et rondeaux : Charles réorganise de façon assez libre, selon le dessein du moment, les unités, désormais tout à fait dissociées, du registre de la requête [2] : elles restent, comme telles, immédiatement reconnaissables, fût-ce dans les plus brèves et allusives des « chansons ».

Le voulez-vous
Que vostre soye?
Rendu m'octroye,
Pris ou recours.

Ung mot pour tous,
Bas qu'on ne l'oye :
Le voulez-vous
Que vostre soye?

Maugré jalous
foy vous tendroye;
Or sa, ma joye,
Accordons-nous.

Le voulez-vous
Que vostre soye?
Rendu m'octroye,
Pris ou recours.

(« Voulez-vous que je sois vôtre? Je capitule et me rends prisonnier. Mon discours tient en un mot, à voix basse de peur qu'on ne l'entende : voulez-vous...? En dépit des (*ou* : du) jaloux je vous garderai ma foi. Holà, ma Joie, concluons l'accord. Voulez-vous...?) (Wilkins nº 95).

L'un des indices sans doute de la liberté du Prince, et la différence la plus manifeste qui le distingue de ses contemporains, est son extrême discrétion dans l'usage des procédés de la rhétorique. En revanche, on relève, à travers l'œuvre, des récurrences qui lui sont propres, tantôt à un niveau, tantôt à un autre de l'expression, et permettent à la mémoire de l'auditeur ou du lecteur d'y percevoir une série de cycles, interférant plus ou moins. Dans une étude parue en 1969, j'ai étudié ce phénomène à travers les poèmes allégoriques de Charles, de beaucoup les plus nombreux du reste (de 80 à 95 % selon les formes :

1. Fox, 1965; Ouy, 1959. — 2. Goodrich, 1967, p. 97-116; Fox, 1969, p. 34-36.

rondeau, ballade ou « chanson »). L'examen de ces pièces nous fait assister à un lent glissement, accompagné de ruptures locales, de renversements, de fissures : la masse composite du discours poétique traditionnel, sans altérer vraiment sa nature, modifie son aspect. Faute de chronologie suffisante, on a du mal à percevoir ces mouvements. Mais, si l'on compare les parties sûrement les plus anciennes, aux plus récentes d'une œuvre étendue sur près d'un demi-siècle, on constate que le paysage a changé.

Je comparerai l'une des premières ballades, nº 28 de l'édition Champion, à un rondeau que sa place dans le manuscrit autographe permet de considérer comme tardif (Champion nº 332). Les motifs en sont semblables; le cadre métaphorique et les « personnages », presque identiques.

Ballade 28

En la nef de Bonne Nouvelle
Espoir a chargié Reconfort,
Pour l'amener, de par la belle,
Vers mon Cueur qui l'ayme si fort.
A joye puist [a] venir au port
De Desir, et pour tost passer
La mer de Fortune, trouver
Un plaisant vent venant de France,
Ou est à present ma maistresse,
Qui est ma doulce souvenance
Et le tresor de ma lyesse.

Certes moult suy tenu à elle,
Car j'ai sceu [b], par loyal raport,
Que contre Dangier, le rebelle,
Qui maintesfois me nuist à tort,
Elle veult faire son effort
De tout son povoir de m'aidier;
Et, pource, lui plaist m'envoyer
Ceste nef, plaine de Plaisance,
Pour estoffer [c] la forteresse
Ou mon cueur garde l'Esperance
Et le trésor de ma lyesse.

Pour ce, ma voulenté est telle,
Et sera jusques a la mort,
De toujours tenir la querelle
De loyauté, ou mon ressort
J'ay mis; mon cueur en est d'accort.

a. Puisse. — b. Su. — c. Renforcer.

Si vueil en ce point demourer,
Et souvent Amour mercier,
Qui me fist avoir l'acointance
D'une si loyalle Princesse,
En qui puis mettre ma fiance
Et le trésor de ma lyesse.

Dieu vueille celle nef garder
Des robeurs[a] escumeurs de mer,
Qui ont a Dangier aliance;
Car, s'ils povoient, par rudesse
M'osteroient ma desirance
Et le trésor de ma lyesse.

Quel que soit le charme de cette ballade, le degré de concentration métaphorique y est faible. *Mon cœur* et *mercier Amour* sont des lieux communs de la requête courtoise. Les personnages proprement dits (déterminés par un terme comportant le sème « humain », ou sujets de verbes d'action), *Espoir*, *Danger*, *Loyauté*, appartiennent à la tradition du *Roman de la Rose* et, au XV^e^ siècle, constituaient des types figés dans lesquels l'effet de personnification devait être à peine sensible. *Plaisance*, peut-être *Reconfort*, sinon *Esperance*, et même *ma lyesse* du refrain ou *loyal raport* du second couplet, sont plutôt réifiés que personnifiés car le contexte permet, ou suggère, de leur attribuer le sème « inanimé ». *Loyal rapport* et *desirance* pourraient être interprétés, le premier comme un personnage, la seconde comme un objet; mais le contexte ne l'exige pas absolument. *Bonne Nouvelle*, *Désir* et *Fortune* sont ambigus : concentrés dans la première strophe, ils y déterminent respectivement les mots à partir desquels est construite la métaphore : *nef*, *port* et *mer*. Mais quelle relation marque le *de*?

On perçoit ainsi un fourmillement allégorique plutôt, faute de netteté, qu'un véritable mouvement. Cette impression a plusieurs causes. Le decrescendo ménagé, de strophe en strophe, par le poète, ne suffit pas à établir un ordre clair entre les 20 figures de personnification qu'il accumule en 39 vers : 6 à la strophe I, 5 ou 6 en II, 3 en III, 2 dans l'envoi, et 4 fois 1 au refrain. « Personnages » et « objets » allégoriques n'ont pas de statut syntaxique bien net : ils entrent dans toute espèce de phrase, en n'importe quelle fonction. Inversement, toutes les phrases du texte sont construites de manière à intégrer, comme l'une de leurs parties, une action rapportée à un « personnage », un « objet », ou subie par lui. Le déroulement de la métaphore s'opère ainsi au moyen d'une double série d'énoncés : les uns ayant un sujet

a. Voleurs.

ou un objet abstrait, personnifié ou réifié; les autres, dépourvus de cette marque. Or, la relation entre ces deux séries est de subordination, mais pas toujours dans le même sens. Il est notable que, du v. 3 au v. 23, se succèdent six indices de finalité; du v. 26 au v. 37, quatre, de causalité. En d'autres termes, l'argumentation régit l'action et celle-ci ne perd jamais la marque évidente du figuré. Le *je* reste extérieur à la métaphore : il en est le terme (*vers mon cœur*), le plan de référence (13 possessifs *mon*, *ma*), parfois l'objet indirect (4 *me*); il ne fonctionne comme sujet que de deux verbes d'action, tous deux au passé composé (*ai su*, *ai mis*), forme qui en fait comme un élément accessoire et subordonné de ce discours presque entièrement au présent : *suy tenu*, *vueil demourer*, *puis mettre ma fiance* posent des qualités permanentes plutôt qu'ils n'interfèrent dans l'événement. La composition allégorique reste ainsi « dégagée » et le sens figuré prévaut absolument sur le sens littéral de l'énoncé.

Rondeau 332

Patron vous fays de ma galee,
Toute chargee de Pensee,
Confort, en qui j'ay ma fiance[a];
Droit ou pays de Desirance
Briefment puissiez faire arrivee

Affin que par vous soit gardee
De la tempeste fortunee
Qui vient du vent de Desplaisance.
Patron vous fays...

Au port de Bonne Desirance
Descharger tost sans demoree[b]
La marchandise d'Esperance;
Et m'apportez quelque finance
Pour payer ma Joye empruntee.
Patron vous fays...

Je supprime la ponctuation à la fin du premier couplet afin de souligner un trait qui, du reste, n'est pas rare dans le rondeau : le second couplet peut être subordonné syntaxiquement, soit au premier, soit à son propre refrain. Effet d'ambiguïté sans doute voulu.

Une comparaison lexicale, syntaxique et rhétorique avec la ballade est aisée à faire. Le poète a joué du même thème avec deux instruments différents. Mais, ce faisant, il a franchi un pas considérable dans le chemin de ce qui aurait pu être une résorption de l'allégorie par elle-même.

a. Confiance. — b. Délai.

L'énoncé est formé d'une série d'assertions et de représentations concourant en une suggestion globale d'écoulement, de passage, de progression vers un terme : navigation, vie, destin. Cet ensemble, d'autre part, s'inscrit dans une sorte de triangle affectif, se réalise sur trois plans; celui du désir de quelque lointain difficilement accessible; celui de l'espoir d'y parvenir; et celui de la crainte d'un danger qui pourtant n'est pas tout à fait un malheur. De plus, un signe ambigu affecte le tout : il s'agit de moi (*ma galée, ma Joye*), et en même temps d'un autre (*Confort*), l'opposé, le contraire de désir, espoir, crainte; stabilité, satisfaction, repos, c'est-à-dire terme. La totalité de cette histoire est, par là, rejetée dans l'imaginaire, située dans la perspective de ce qui est actuellement une simple réalité d'emprunt. De quoi s'agit-il donc? D'amour ou de circonstances plus générales, tenant aux dispositions d'âme du poète? Ou, véritablement, de cette galère? Le lien de *je* avec l'unique personnage métaphorique est devenu interne au discours : c'est celui du dialogue, posé par la seconde personne, dès le premier vers. Sémantiquement, *en qui j'ay ma fiance* explicite et confirme l'intimité de cette relation.

Les autres « personnifications », plus nombreuses que dans la ballade, sont distribuées, non plus de façon symétrique, mais dynamique, en vertu d'une progression réelle, concordant avec le thème : le fardeau transporté (v. 2), le but topographique visé (v. 4), l'obstacle possible (v. 7) et son origine (v. 8), le but atteint (v. 9), le fardeau livré (v. 11), la fin réalisée (v. 13). Chaque couplet constitue, dans cette gradation, une étape que désigne la dernière des personnifications qu'il comporte : I *Désirance*, II *Déplaisance*, III *Joie*. Le mouvement, scandé par ces *ance*, trouve dans cette parfaite unité des éléments un grand naturel. En dépit des dix mots abstraits véhiculés par le discours, la crédibilité du sens littéral s'est accrue jusqu'à neutraliser presque le figuré.

Le choix de la métaphore est en cela déterminant. Dans sa maturité, Charles d'Orléans semble s'être de plus en plus écarté des métaphores typiques que les poètes allégoristes puisaient d'habitude dans la tradition des trouvères ou du *Roman de la Rose*. Cette évolution de son goût apparaît très nettement dans les rondeaux [1]. L'allégorie s'y fonde de préférence sur une circonstance de la vie quotidienne (un jeu de paume, un réveil matinal), de sorte que le poids de la littéralité l'emporte et que le sens figuré, ou bien ne subsiste

1. Zumthor, 1969, p. 1487-1489.

que comme une suggestion accessoire, ou bien se concentre en un point central... laissant vivre intensément alentour un décor qui a cessé d'être seulement le porteur aveugle d'un autre sens.

Sans doute, Charles n'atteint que par moments à ce qui nous apparaît comme une telle réussite. Il n'est pas même certain qu'elle l'ait été pour lui. Elle n'en est pas moins révélatrice d'un état vers lequel tendait toute la poésie issue du grand chant courtois : par valorisation du point de départ des métaphores, par renforcement des éléments concrets et particularisants du vocabulaire, et l'élimination de ses éléments généralisateurs ; d'où un accroissement de capacité descriptive en même temps qu'un considérable allégement narratif. Le style glisse de l'élevé au médiocre; les figures d'apostrophe se multiplient, et entraînent une extension des discours directs, souvent soulignés par des procédés exclamatifs : d'où l'impression de contact réel avec la figure, de dialogue, de surprise. Le recul (au sein même d'une métaphore) des personnifications les plus typiquement traditionnelles (*Dangier*) au profit d'autres « personnages » chargés de valeurs plus purement affectives engage davantage le poète dans l'allégorie, y renforce en les diversifiant les reflets de sa présence. A l'idée, traditionnellement génératrice du poème, se substitue la vision de l'objet dans son mode concret d'existence. C'est là une orientation générale, le sens global d'une évolution. En fait, le processus n'est jamais achevé ni sans retour en arrière. Il n'est pas même tout à fait pur. Ses aboutissements ultimes se situent, historiquement, très au-delà de Charles d'Orléans; du moins le mouvement est-il, durant le second tiers du XV^e^ siècle, plus qu'amorcé. Au début, l'expression n'est encore que manifestation concrète d'un style : images et métaphores proviennent de l'intérieur d'un registre, à l'existence objective duquel elles participent, prenant par là leur valeur poétique. Cependant le poète recherche à tâtons une authenticité dans le retentissement intérieur de ces formes : le pur objet esthétique reflète une personnalité dont la présence grandit, par le truchement de l'image, de mieux en mieux rapprochée de l'humble plan de l'expérience. La métaphore se charge de saveur, de poids : elle redevient réalité, aussi authentique que l'autre, plus authentique même. Tout le poème est prêt à basculer : ce qui fut son point de départ, son contenu premier (la joie de la cour, le grand jeu poétique), devient allusion, valeur seconde, figure, et ce qui fut image (les apparences offertes par la vie) devient objet véritable.

7. Chant et récit

L'application des critères proposés au chapitre IV conduirait à ranger ensemble pastourelles et chansons de geste, *Bele Aiglentine* et le *Saint Alexis*. Tous ces textes en effet furent chantés, et le discours s'y réfère presque uniquement à des actions différentes de l'énonciation. Il faut néanmoins introduire ici des distinctions. L'opposition personnel *vs* impersonnel (*je-il*) est peu éclairante : les récits purement personnels sont très rares; les impersonnels intègrent normalement des énoncés personnels rapportés, soit à l'auteur, soit aux agents de la narration. C'est là un fait de structure, d'une grande importance au niveau de chaque texte, mais que l'on peut difficilement ériger en principe de classification. En revanche, la fonction du chant n'est pas partout identique. On peut admettre l'existence de deux modèles extrêmes, en forte opposition l'un avec l'autre, et vers l'un desquels tend nécessairement chaque texte du corpus en question. D'une part, une variété de récit totalement assumé par le chant, comme le sont les paroles de la chanson de trouvère; d'autre part, un récitatif servant simplement à soutenir le texte et à en varier le débit. Ces modèles sont théoriques : en fait, les poèmes les plus proches du premier, comme les pastourelles, diffèrent de la chanson en ce qu'un certain nombre de motifs narratifs, distribués tout au long de l'énoncé, jalonnent fictivement une durée référentielle et impriment au discours un sens (une direction) univoque, un ordre de succession nécessaire. La strophe, en tant qu'unité mélodique, perd de son autonomie et se trouve subordonnée à une exigence textuelle. A l'autre extrémité, la composition de la laisse épique implique une structuration mélodique, certes très simple, fondée sur la récurrence d'un petit nombre de schèmes, mais que l'on ne saurait réduire à quelque mélopée informe suivant les inflexions naturelles de la voix [1].

C'est donc de manière relativement paradoxale, mais non arbi-

1. Chailley, 1948, et 1950, p. 91-98.

traire, que je proposerai de distinguer, en gros, le *chant narratif*, d'une part; le *récit chanté*, de l'autre. Globalement, ces deux groupes contrastent par leur aspect matériel : le chant narratif comporte des textes brefs, et dont la versification peut être assez variée; les récits chantés sont, sauf exception, d'un ordre de longueur très supérieur, et composés (à quelques irrégularités ou variations près) en vers isométriques. On ne peut chiffrer ces différences : elles n'en sont pas moins très nettes, et ont, selon toute apparence, un fondement fonctionnel.

Le chant narratif

L'opposition qui distingue, de la poésie « lyrique », le chant narratif, réside dans la forme du discours. C'est pourquoi bien des cas semblent mixtes, je l'ai déjà signalé. Mais ce n'est qu'une apparence. Les textes en question comportent toujours une structure d'emboîtement, hiérarchisée. Un élément narratif, généralement très bref, est subordonné à l'énoncé lyrique, dans certaines comparaisons du grand chant courtois, ou rejeté sur le plan métaphorique, s'il s'agit de l'allégorie. Les chansons narratives en revanche intègrent, le plus souvent, un discours personnel, dont le *je* n'est pas nécessairement un personnage du récit : la fonction globale du poème, marquée par des indices sémantico-syntaxiques indubitables, n'en est pas moins celle d'une narration.

Certains poètes médiévaux ont eu conscience de l'existence de ce double plan de discours, et elle leur a paru assez évidente pour qu'ils essaient d'en tirer des effets. Je renvoie aux relevés mentionnés dans le chapitre précédent. La collection de *Guillaume de Dôle* ne contient pas moins de 12 rondeaux ou virelais (sur 18) à refrain « lyrique » et couplets « narratifs »; on en trouve un chez Adam de la Halle; 2 dans les numéros examinés du manuscrit Douce (Genrich nos 1 à 5, 7, 10, 13, 14, 15, 17, 18, 69, 163, 170). Dans le recueil de Bamberg, sept motets présentent de façon nette le même contraste : l'une des voix est « lyrique », l'autre narrative (Stimming 1, 7, 18, 22, 23, 42, 50). Cinq ou six fois sur sept, la partie narrative est apparemment un fragment de pastourelle. Parmi les pièces étudiées dans le recueil de Bartsch, I, on relève cinq chansons de malmariée « lyriques » (nos 22 à 26); mais neuf autres comportent un cadre narratif (« je rencontrai, j'entendis un jour »...) (nos 21, 35, 41, 42, 45, 51, 64, 65, 72), virtuel dans le no 9 (« En un verger, près d'une source... »); trois même (nos 36, 47 et 67) introduisent dans ce cadre un débat. L'enchaî-

nement des motifs s'embrouille quelque peu dans ces structures plus complexes, les effets de variation y sont plus nombreux, mais les types restent bien reconnaissables. Tout se passe comme si un énoncé lyrique était enté sur une forme narrative, facultative et mobile, de sorte qu'il suffit de l'introduire ou de la retrancher pour transférer le chant d'un plan de discours dans un autre.

L'existence de tels cadres narratifs servant à présenter des discours personnels est un phénomène général dans cette variété de poésie... quoique le fonctionnement du système ne soit pas toujours identique. On a supposé qu'il s'agit de formules de composition archaïques, retrouvées et exploitées plus ou moins artificiellement aux XII^e^ et XIII^e^ siècles [1]. Il est difficile d'en juger. Du moins, ces modèles sont-ils très peu nombreux et présentent-ils un trait commun, accusant leur fonction introductive : ils ont tendance à se réaliser de manière rigoureusement typique, non seulement quant à la figuration narrative, mais par leur couverture lexicale et même certaines tonalités sonores. A titre de sondage, j'ai relevé les mots-rimes figurant au vers initial de toutes les pièces du recueil de Bartsch. On a 57 sons-rimes différents, répartis selon 7 timbres vocaliques (*i, ü, e, ai, a, o* et *oi*). Les timbres *i, ü* et *e* apparaissent 130 fois; *oi* 31 et *ai* 32 : si l'on admet que ces diphtongues ont été, à partir d'une certaine époque, réalisées par les chanteurs comme des variétés de *e*, le total des aigus est de 193; *a*, avec *an* et *au*, 28; *o, on*, 20. 26 sons-rimes n'apparaissent qu'une fois; 17, de 2 à 4 fois. Les plus fréquents sont :

oie qui paraît 24 fois, dont 20 grâce à l'imparfait d'un verbe de mouvement comme *j'alloie*;

ai qui paraît 23 fois, dont 11 grâce au mot (*le mois de*) *mai*, et 8 grâce au passé simple d'un verbe de mouvement comme *j'allai*;

el, 14 fois, dont 7 dans (*temps*) *nouvel*;

elle, 13 fois, grâce surtout au verbe *renouvelle* ou au suffixe diminutif (ensemble, 10 fois);

in, 13 fois, dont 8 avec *matin* ou (*mon*) *chemin*;

is, 13 fois, spécialement avec des noms de femme comme *Aélis*;

ant, 11 fois, dont 8 grâce à un participe présent (4 fois dans une forme composée telle que *aller errant*).

On observe des regroupements, qui traversent les classifications phoniques : ainsi, la série *allai-alloie-(aller) mon chemin-aller* + *ant*. De telles séries peuvent s'étendre formellement (*matin, matinet, matinée*) et sémantiquement (*aller, errer, chevaucher; chemin, voie, sente, sentelle*). Il en résulte un réseau typique assez serré, qui détermine la narration, puisque celle-ci, dans une grande mesure, est produite, comme par une formule générative, par l'exposé initial.

1. Schossig, 1957; Joly 1961, p. 59-66.

Pour faire l'inventaire des types-cadres du chant narratif, j'ai eu recours, une fois encore, au recueil de Bartsch, dont les 257 pièces fournissent un corpus représentatif. Le résultat de cet examen est de la plus grande clarté. 188 pièces, de toutes longueurs et classables en divers sous-groupes, sont introduites par ce que j'appellerai le type de la Rencontre. 12, correspondent à la définition que j'ai donnée, au chapitre IV, de la chanson de toile. Une vingtaine d'autres présentent peut-être des traces de cadres narratifs plus anciens, abandonnés à l'époque où furent notés nos textes. Au total, environ 220 à 230 pièces. Ce classement vertical est traversé par deux axes horizontaux, de nature différente :

— selon que le cadre narratif est personnel (de signe *je*) ou impersonnel (*il*); chez Bartsch, je relève au total 198 pièces « personnelles » et 59 « impersonnelles »;

— selon que le sujet du récit (*je* ou la « troisième personne ») est un homme ou une femme; les « chansons de femme », si l'on veut de ce terme, sont, aussi bien chez Bartsch que chez Gennrich, l'infime minorité (environ deux douzaines de pièces); j'en signale néanmoins l'existence, afin de ne pas écarter le principe d'une interprétation historique, ainsi qu'on l'a tenté à plusieurs reprises : ce sous-groupe englobe la totalité des chansons de toile; il s'y ajoute quelques « romances », telle Bartsch 20, qui a été l'objet d'un commentaire de Kuhn [1].

Nous possédons 9 chansons de toile proprement dites complètes : Bartsch 1 à 4, 6 à 8, 10 et 58; cette dernière, qui comporte deux versions assez différentes, apparaît comme une amplification assez médiocre du n° 2, due à Audefroi le Bâtard. Joly met à part le n° 8, qu'il considère comme une maladroite adaptation du schème [2]. D'autres numéros de Bartsch sont des fragments : 12, réduit à deux strophes, manifestement initiales d'un texte plus long; 14 et 16, à une strophe inductive; 17, morceau assez mal identifiable. On peut ajouter à ce petit ensemble deux vers initiaux cités dans une rubrique du jeu occitan de

1. Kuhn, 1967, p. 466-469. — 2. Joly, 1961, p. 57.

Sainte-Agnès, au vers 383, et un vers initial donné par le *Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle (v. 1025). Toutes ces pièces, sauf 17, commencent par la formule narrative analysée au chapitre IV : l'élément Y (le lieu) y est la chambre ou la tour. Dans quelques autres pièces, c'est un lieu naturel : dans les nos 5 et 9, c'est le bord d'une source (9 est du reste de structure complexe, et comporte trois strophes de « malmariée »); dans 15 (et 57, 59, 60 d'Audefroi le Bâtard), l'ombre d'un arbre; 11 et 56 ne comportent pas d'indication de lieu. De plus, 5 remplace le second personnage (ailleurs, mère ou père) par une sœur; dans 60, Audefroi amplifie le schème en y introduisant des motifs de chanson de malmariée.

Quant au fonctionnement poétique du modèle, je reprendrai pour exemple *Bele Aiglentine*. Je crois avoir prouvé que la version publiée par Bartsch (no 2), et caractérisée par sa versification, en laisses plus ou moins épiques, est le remaniement d'une *Bele Aiglentine* en tercets, forme apparemment très ancienne; les deux versions de Bartsch 58 constituent deux autres états de texte que nous pouvons mettre théoriquement sur le même plan. On a donc là un exemple remarquable de ce que j'ai nommé la « mouvance de l'œuvre [1] ». J'examinerai ici la version reconstituée en tercets, et renvoie à mon article pour l'étude des différences textuelles de tous niveaux.

I Bele Aiglentine en roial chamberine
devant sa dame cousoit une chemise.
ainc n'en sot mot quant bone amor l'atise.
or orrez ja
conment la bele Aiglentine esploita.

II Devant sa dame cousoit et si tailloit;
mes ne coust mie si com coudre soloit :
el s'entroublie, si se point en son doit.
or orrez ja
conment la bele Aiglentine esploita.

III « Bele Aiglentine, deffublez vo sorcot,
je voil veoir desoz vostre gent cors. »
« Non ferai, dame, la froidure est la morz. »
or orrez ja
conment la bele Aiglentine esploita.

IV « Bele Aiglentine, q'avez a empirier
que si vos voi palir et engroissier? »
« Ma douce dame, ne le vos puis noier. »
or orrez ja
conment la bele Aiglentine esploita.

1. Zumthor, 1970 *b*.

V « Je ai amé un cortois soudoier,
le preu Henri, qui tant fet a proisier.
s'onques m'amastes, aiez de moi pitié. »
or orrez ja
conment la bele Aiglentine esploita.

VI « Bele Aiglentine, vos prendra il Henris? »
« Ne sai voir, dame, car onques ne li quis. »
« Bele Aiglentine, or vos tornez de ci. »
or orrez ja
conment la bele Aiglentine esploita.

VII « Tot ce li dites que ge li mant Henri,
s'il vos prendra ou vos lera ainsi. »
« Volentiers, dame », la bele respondi.
or orrez ja
conment la belle Aiglentine esploita.

VIII Bele Aiglentine s'est tornee de ci
et est venue droit a l'ostel Henri.
li quens Henris se gisoit en son lit.
or orrez ja
conment la bele Aiglentine esploita.

IX « Sire Henris, velliez vos ou dormez?
ja vos requiert Aiglentine au vis cler
se la prendrez a moullier et a per. »
or orrez ja
conment la bele Aiglentine esploita.

X Oit le Henris, molt joianz en devint :
si enporta la bele en son païs
et l'espousa, riche contesse en fist.
grant joie en a
li quens Henris quant bele Aiglentine a.

(« Belle Aiglentine dans une chambre luxueuse cousait un corsage, sous les yeux de sa mère. Celle-ci n'en savait rien quand (= ne savait pas que?) fine amour enflamme (sa fille). Écoutez donc ce que fit Belle Aiglentine.
« Devant sa mère elle cousait et coupait (le tissu); mais elle ne cousait pas comme elle avait l'habitude de le faire. Elle s'oublie, et se pique le doigt. Écoutez...
« Belle Aiglentine, dégrafez votre robe : je veux voir par-dessous votre joli corps. » — « Non, madame. Je mourrais de froid. » Écoutez...
« Belle Aiglentine, pourquoi avez-vous mauvaise mine? Je vous vois pâlir et devenir grosse. » — « Ma douce dame, je ne puis le nier. » Écoutez...

« J'ai aimé un chevalier courtois, le brave Henri, qui mérite beaucoup d'estime. Si jamais vous m'avez aimée, ayez pitié de moi. » Écoutez...
« Belle Aiglentine, Henri vous épousera-t-il? » — « Je n'en sais rien, ma dame. Je ne le lui ai pas demandé. » — « Belle Aiglentine, allez-vous-en d'ici. » Écoutez...
« Dites à Henri tout mon message : vous épousera-t-il ou vous abandonnera-t-il? » — « Volontiers, madame », répondit la belle. Écoutez...
« Belle Aiglentine s'en est allée et s'est rendue tout droit à la maison d'Henri. Le comte Henri était couché sur son lit. Écoutez...
« Seigneur Henri, êtes-vous éveillé ou endormi? Aiglentine au clair visage vous demande si vous la prendrez pour épouse. » Écoutez...
« Henri l'entend, il en ressent grande joie. Il emporta la belle dans son pays, et l'épousa, en fit une riche comtesse. Grande joie en a le comte Henri quand il possède Belle Aiglentine. »)

On a ici une forme-chant. C'est un trait fondamental du texte, dont l'indice le plus évident est le refrain; un indice secondaire et plus discutable, l'étendue des discours personnels qu'il intègre : six tercets sur dix. Le discours impersonnel sert à exposer la formule initiale (I et II), à marquer le changement de lieu (VIII) et à conclure (X) : sa fonction « cadrante » ressort avec clarté de cette distribution.

Des 30 verbes qui, de tercet en tercet, déploient l' « action », 19 sont à la première ou seconde personne; dans le refrain, l'un des deux verbes est à la seconde. L'ensemble des discours personnels constitue un dialogue : *je* y alterne avec *vous*; de plus, chaque parole d'un personnage traduit une réaction aux paroles de l'autre : ordre-refus (III), question-réponse (IV-V et VI), ordre-acceptation (VII); seule la réponse d'Henri (X) à la double interrogation d'Aiglentine (IX) est un acte. Il est notable que la version en laisses introduit ici un bref discours personnel : « Oil, dit Henris, onc joie n'oi mes tel » (Oui, dit Henri, jamais je n'eus telle joie). A la seule exception des paroles d'Aiglentine en V, tous ces discours comportent une apostrophe désignant le *vous*. *Vous* à son tour se réfère (par le moyen d'une identité lexicale) à un *il* ou *elle* du récit : comparer *dame* en II et III, *Henri* en VIII et IX; *Aiglentine* est trois fois personnalisée en *vous*, mais douze fois présentée impersonnellement (en I, VIII et dans les dix refrains). Les discours personnels intègrent du reste plusieurs références nominales, impersonnelles : *Henri* en V, VII et VIII; *Aiglentine* (qui ainsi s'auto-identifie) en IX. Les deux systèmes d'expression, bien distincts par leurs marques grammaticales, s'interpénètrent au niveau des agents.

L'emploi de l'apostrophe a un autre effet ; par le biais de l'alternance

des discours, il fictionnalise les deux *je* en présence : Aiglentine et sa mère. La version en laisses, qui nous a été conservée parmi les farcitures poétiques du roman de *Guillaume de Dôle* [1], y est introduite par un bref passage où Jean Renart nous dit que ce poème est chanté par un jeune homme; on croirait que le romancier a voulu, en jouant de ces artifices d'expression, mettre en relief le phénomène de transpersonnalisation. Quoi qu'il en soit, ce qu'a ici de systématique le procédé de *Bele Aiglentine* fait un contraste parfait avec l'usage « lyrique » : le *je* qui parle est donné comme extérieur à ce qu'il dit, et le discours personnel devient ainsi partie de la narration. Seul le tercet V, si d'aventure il était extrait de son contexte et utilisé comme voix de motet ou comme refrain de rondeau ou de chanson (ainsi que certainement il arriva de certains fragments de chant narratif), pourrait être rapporté au *je* chantant puisqu'il ne comporte pas d'apostrophe. En revanche, le premier vers du refrain constitue une intervention d'auteur où *orrez*, seconde personne, implique un *je* interne : autre contraste qui puise une grande force expressive dans la répétition de ce refrain de I à IX, puis dans l'abandon de l'effet après le couplet final.

Les discours personnels, dans la version en tercets (contrairement à la version en laisses), ne sont liés qu'en VII au discours impersonnel à l'aide d'une attache narrative (*dit-il, il dit*). Il y a enchâssement pur et simple. Les seuls liens sont intérieurs au discours : on a donc à la fois une unité profonde et des ruptures de surface, ce que j'appellerais par métonymie une structure dramatique. Chaque réplique du dialogue, à l'exception du dernier vers de VII, est ainsi formellement un bref monologue, succédant à un autre, et suivi d'un troisième : III, IV, V, VI et les deux premiers vers de VII forment ainsi un ensemble à la fois continu et haché. On a ainsi une double diégèse, aux éléments alternés : narrative au sens propre dans les discours impersonnels, dramatique dans les autres. Le refrain comporte un effet semblable : monologue neuf fois répété de l'auteur, adressé à son auditoire.

Ce refrain scande la progression du chant : non seulement par sa récurrence et par le rappel périodique qu'il fait des limites de la fiction poétique, mais par sa nature grammaticale. Il oppose un futur à valeur impérative, dénotant une perception et formant principale, à un passé ponctuel, dénotant une action, qui lui est subordonnée à

1. Lecoy, 1962, p. 69-71.

l'aide d'un adverbe de manière : l'action a eu lieu, elle appartient comme telle au trésor de la mémoire (*esploita*); pour vous, il importe que, dans le moment qui va venir, vous écoutiez (*orrez ja*) et, de ce qui fut, on vous retracera l'image et la manière (*comment la bele*). Le refrain, le cri de l'auteur, prend appui sur la vérité d'un passé, pour projeter son récit dans l'avenir : c'est pourquoi, en x, on n'a plus besoin de *orrez*, tout y est restitué au souvenir. Un rythme est ainsi créé, en même temps qu'est posé un plan général de référence, intégré par ce moyen au poème. Il ne s'agit donc pas tant d' « histoire » que du mouvement interne d'une action qui est sa propre mesure, et qui possède un « ordre », aux deux sens de ce mot : une exigence de savoir, et une succession irréversible.

D'où la spécificité des problèmes d'interprétation. Le sujet n'est pas celui d'une pure diction; il est agent : Aiglentine, sa mère, Henri, successivement. La durée ne s'identifie pas avec le temps du chant; elle possède un axe propre de référence, un début et un terme non interchangeables. D'où l'importance, à tous les niveaux de sens, des facteurs rythmiques, moins déterminés par une pure harmonie que fonctionnalisés en vertu d'un déroulement nécessaire. La notion de registre sera donc difficilement applicable : on ne retrouverait, au mieux, qu'au niveau lexical l'équivalent d'une cohérence registrale.

Au niveau des effets sonores, le refrain encore remplit une fonction forte : si même (vu l'ambiguïté de ces diphtongues) je ne relève ni le *Ai-* d'*Aiglentine* ni le *-oi-* d'*esploita*, il reste l'exposé vocalique suivant :

o o è a / on an a è (ai) *an i è* (oi) *a*

semblable (au *or or-* initial près, quasi onomatopéique) à celui du vers 1 :

é (ai) *an i / an* (oi) *a an* (e) *i*

et presque identique à celui du refrain de x :

an (oi) *an a / i* (uen) *an i / an è* (ai) *an i a*

Ce thème vocal soutient, d'un bout à l'autre, le chant. La configuration phonique de celui-ci est du reste organisée au sein de décasyllabes *a minori*, très réguliers, à césure dite épique (ainsi, v. 2), et comportant deux accents fixes, les 4e et 10e toniques. Les couplets diffèrent en cela du refrain de I-IX dont le second vers, décasyllabique, n'a pas de césure perceptible; en revanche, le refrain de x est conforme au mètre des couplets.

Les 50 rimes et 31 césures que compte le poème, se distribuent ainsi :

i	: rimes 15,	césures 14
ü	:	césure 1
e et *ie*	: rimes 9,	césures 3
a	: rimes 20,	césures 10
(*oi*	: rimes 3,	césures 2)
o	: rimes 3,	césure 1

Les rimes en *a* se trouvent exclusivement au refrain, qui forme ainsi (4*a* 10*a*, de I à x) une sorte de teneur grave, s'opposant aux couplets.

Les sons aigus dominent : *i* + *ü* + *e*, *ie* = rimes 24, césures 18. Il y a lieu de se demander si ce n'est pas là une tendance universelle de la poésie médiévale chantée. Ces aigus s'opposent à *a*. Or, la même distribution se retrouve dans l'ensemble du texte : celui-ci est formé de 440 syllabes dont 147 ont le timbre *a*, 72 le timbre *i* et 59 *e* ou *ie*, soit au total 278, près de 70 % ! Une telle concentration ne peut, me semble-t-il, être fortuite, et implique à ce niveau la même technique poétique que le grand chant courtois.

La structure syntaxique est modelée sur celle du vers : les syntagmes constituant la phrase, dans les couplets et dans le refrain de x, ont toujours une étendue de 4 ou de 6 syllabes. Le second vers du refrain I-IX fait seul exception, encore qu'il reste syntaxiquement contenu dans la limite décasyllabique. Si l'on considère les phrases comme des unités, plus ou moins complexes, on constate que 17 d'entre elles, dans les couplets, ne dépassent pas la longueur d'un hémistiche ou d'un vers; les 7 autres s'étendent sur deux vers entiers. C'est là une organisation que l'on retrouve par ailleurs dans les types les plus anciens de récit chanté, comme l'épopée [1]. Autre trait notable : la forte prédominance (17 fois sur 24) de la séquence progressive, posant le sujet avant le prédicat; en revanche, le refrain terminal présente l'ordre inversif, qui permet, d'un point de vue rhétorique, de mettre en relief la *joie*, et de marier dans l'unité d'un même vers final Henri et Aiglentine.

Les mots à fonction relationnelle (conjonctions, prépositions) ont, dans l'ensemble, la même légèreté sémantique que dans la poésie « lyrique ». Les mieux colorés posent trois espèces de rapports :
— locatifs (*devant*, *dessous*);
— temporels : *quant* (à connotation causale) en I et à la fin du refrain x, emplacements symétriques; *or*, neuf fois au refrain;
— de manière : *comment*, neuf fois au refrain.

1. Zumthor, 1965.

Inutile de souligner ici encore l'éminente fonction du refrain.

Le vocabulaire semble assez dispersé. On peut le regrouper de deux manières. Si l'on s'en tient aux unités sémantiquement les plus lourdes (aux dénotations les moins ambiguës): 15 mots appartiennent à une zone lexicale référée à l'ordre social (*quens*, *comtesse*, *dame*, ou *roial*, *riche* ou *prendre a per*, *espouser*); 7, au corps humain; 6, au vêtement (et à sa fabrication); 6 enfin, ont une dénotation affective : 4 d'entre eux seulement concernent l'amour. Ces champs se combinent dans l'énoncé sans interférer. En dépit des connotations contextuelles (ainsi, *riche comtesse en fist*, en X), il n'y a pas de métaphores.

On compte, dans l'ensemble, 53 noms, 45 verbes et 17 adjectifs, classables ainsi :

noms propres	25	39
la bele (substantivé)	2	
noms communs		
à sème « humain »	12	
à sème « inanimé »	14	
verbes d'action (perfectifs)	*27*	
verbes d'état	13	
incolores (*être*, auxiliaires)	5	
adjectifs plus ou moins formulaires	13	
adjectifs sémantiquement pleins	4	

Il s'agit d'un monde d'actions humaines dont le fondement substantiel est clairement posé, et dont le présentatif privilégié (au refrain) est *ouïr*, renvoyant complémentairement à l'acte même du chanteur.

Les motifs peuvent être considérés ici comme des propositions narratives, que l'on formaliserait aisément. La composition en est en effet très claire : deux séries d'actions, séparées par un changement de lieu. Un vecteur de causalité traverse tout l'énoncé, de I à X; les implications vont régulièrement dans le sens inverse, de X à I [1] :

a) la formule initiale est exposée en I, puis reprise en II où l'accent est mis sur le « trouble »; la suite va tendre à l'abolition de celui-ci: III, ordre de dévoiler la cause du trouble, et refus; IV, question à ce propos, et promesse de réponse; V, réponse, puis demande de rétablir artificiellement (par *pitié*) l'ordre troublé; VI, question sur la possibilité de le rétablir naturellement, réponse et ordre subséquent; VII, répétition de VI, et accord;

b) VIII, changement de lieu, quête et découverte du méchant aimé; IX, demande adressée à celui-ci de rétablir l'ordre; X, ordre rétabli.

1. Cf. Greimas, 1970, p. 274.

Ce schème très simple est actualisé en vertu de modalités clairement perceptibles : tous les verbes sont à l'indicatif, à l'exception de trois impératifs situés à la fin de la première série de propositions, en V, VI et VII. Aucun potentiel. Peu de négations : 6, localisées en I-IV et VI. L'ensemble de l'énoncé prend ainsi un caractère démonstratif qui ne laisse de place qu'au jeu des perspectives temporelles : gradation dramatique de l'imparfait au prétérit ou au présent historique (I, II), decrescendo du passé composé à l'imparfait et au présent (VIII), rapidité extrême de l'accumulation des prétérits (X); les discours directs opposent l'impératif au présent (III) et celui-ci à un passé où l'on descend comme par paliers, du composé au prétérit (IV-V), le futur au passé et à l'impératif (VI-VII), le présent au futur (IX). On voit la subtilité des effets. Le discours impersonnel, plus pressé, fortement rythmé, s'oppose à des discours directs moins serrés mais un peu plus statiques, que dominent l'interrogation et le commandement, qui sont des formes syntaxiques référées à une réalité sur laquelle on n'a pas actuellement de prise.

D'où une certaine dualité latente du poème, qui peut-être fait son charme. Le texte ne fournit aucune indication expresse de durée : celle-ci est impliquée dans la morphologie verbale, et dans la récurrence du refrain. Aucune transition que celui-ci même; mais, en revanche, une soudure des unités successives grâce à des répétitions, spécialement celle de *Bele Aiglentine*, qui joint aussi bien II, III, VI et même IX (discours directs) que I et VIII (discours impersonnels) et tous ceux-ci aux deux refrains.

La narration se développe ainsi de façon à la fois linéaire et close sur elle-même.

On a souvent remarqué la parenté formelle attachant certaines au moins de nos chansons de toile au modèle épique que l'on discerne en deçà des chansons de geste les plus anciennes : versification, texture syntaxique et, dans une moindre mesure, organisation narrative. Je n'insiste pas sur ce point, et me borne à signaler en passant que le refrain de *Bele Aiglentine* a la même structure (assez rare dans la tradition textuelle) que celui de la vieille *Chanson de Guillaume*... et celui du jeu liturgique de la *Suscitatio Lazari*, l'un des plus anciens exemples de dialogue dramatique à farcitures françaises[1]. Quoiqu'il n'y ait pas lieu de les surestimer, car elles restent assez vagues, de telles ressemblances sont révélatrices d'une spécificité de la chanson de toile, qui la distingue de toutes les autres variétés du chant narratif.

En effet, les observations faites ci-dessus à la lecture de *Bele Aiglen-*

1. Zumthor, 1970 *b*, p. 334-335.

tine, exemple privilégié, ont porté sur la nature du discours et la distribution des éléments de récit dans le déroulement d'une mélodie qui n'a d'autre dessein que sa propre harmonie. C'est par là qu'elles prennent une valeur générale, et je ne crains pas d'extrapoler abusivement en les rapportant à l'ensemble des textes de chant narratif, au moins jusque vers la fin du XIIIe siècle.

Les variétés autres que la chanson de toile ont en commun trois marques. D'une part, la versification (et, sans doute, la mélodie) est identique à celle des formes étudiées au chapitre VI : chanson, rotrouenge, rondeau, virelai, ballade. D'autre part, les transformations de la formule narrative initiale sont de nature registrale, et l'expression relève, de façon presque toujours homogène, de ce que j'ai nommé le registre de la bonne vie. Ces transformations enchaînent divers motifs de ce registre, alternativement exposés en discours « lyrique » direct (paroles prononcées par les divers agents) et transposés en narration; on observe sur ce point la plus grande diversité : il arrive qu'un seul motif soit retenu (généralement, une demande d'amour, ou un éloge du corps); le motif conclusif peut comporter ou non des connotations érotiques : du « jeu d'amour » à la danse et au déjeuner sur l'herbe (exemples, Mary, I, 244-247 et 252-255). Enfin l'énoncé procède d'un *je* d'abord innommé, comme dans le grand chant courtois, mais que souvent la suite du texte réfère, par le moyen de quelque apostrophe, à un terme virtuellement descriptif, comme *chevalier*, *sire*, plus rarement un prénom. Les exceptions sont peu nombreuses : j'en relève neuf dans Bartsch, dont sept pastourelles (I, nos 62 et 71; II, nos 41, 52, 57, 70; III, nos 24, 30 et 31), à quoi l'on peut joindre une vingtaine de textes courts (rondeaux et virelais) ou de fragments (I, 80-90, 93, 100-103, 114, 116-118); dans les cent pièces examinées chez Gennrich, sept numéros (2, 3, 7-10, 17).

Le type-cadre prédominant est celui de la Rencontre, dont il existe plusieurs sous-espèces. Comme il arrive souvent, la fréquence de chacune de celles-ci dans le corpus ne correspond pas à ce que semblerait impliquer le modèle théorique : l'une des sous-espèces est tellement plus fréquente que les autres, que ces dernières font figure de phénomènes marginaux. C'est ainsi qu'au niveau des textes on peut distinguer, chez Bartsch, 139 pastourelles, mais 49 non-pastourelles, celles-ci se subdivisant à leur tour en divers groupes.

La formule générale est la suivante :

/ temps printanier / sujet / verbe de mouvement / lieu printanier/
1 2 3 4
/ élément coordonnant / verbe de perception / objet /
5 6 7

syntaxiquement : 1 est un complément de temps, 4 un complément de lieu; l'ensemble constitue normalement une phrase unique mais à double membre; sémantiquement, 6 peut comporter les sèmes « voir » ou « entendre », parfois l'un et l'autre, et parfois inversés en « se montrer » et « dire », 7 comporte (sauf en des exceptions si rares que la variante y est évidemment fonctionnalisée) le sème « humain », et en général « féminin », ce qui implique, si 2 est *je*, qu'il est de signe masculin. La couverture lexicale est registrale, sauf pour 3, qui constitue un type spécialisé.

L'un ou l'autre des éléments peut manquer. J'ai dépouillé, à ce propos, d'une part les 49 non-pastourelles, d'autre part 100 pastourelles anonymes de Bartsch, II, soit les nos 1 à 122, moins 80-90, 93, 94, 100, 104, 109, 116-120 et 122 qui relèvent soit d'autres sous-espèces, soit d'un modèle étranger à la Rencontre. Le motif 1 de la formule s'actualise en une désignation telle que *temps nouvel* ou spécifiquement *été*, *avril*, *mai*, dans 26 pastourelles (dont 4 présentent des variantes : fin de l'hiver) et 11 non-pastourelles; ailleurs, il se confond avec le motif 4; il est rare qu'il manque tout à fait; il peut être remplacé ou amplifié par un motif « matinal » (*un matin*, *au point du jour*) : 23 pastourelles, 6 non-pastourelles. Le motif 3 s'actualise en *chevaucher* ou une expression comportant le mot *cheval* (1 fois, *mule*) : 44 pastourelles, 7 non-pastourelles; en *aller*, *errer*, *entrer* (*dans*), ou en des expressions avec *chemin*, *voie*, *sentier* : 28 pastourelles, 17 non-pastourelles; il y a souvent cumul; *aller* est parfois développé en *aller jouer* (ou : *esbanoier*). Le motif 4 s'actualise en description typique, plus ou moins développée, parfois cumulant les éléments visuels (floraux) avec les éléments auditifs (chants d'oiseaux) mais souvent réduite à un terme tel que *verger*, *jardin*, *bois*, *buisson* précédé d'une préposition : dans 62 pastourelles et 33 non-pastourelles; exceptionnellement (7 pastourelles, 3 non-pastourelles), il comporte un sème « eau » : *fontaine*, *rivière*; ailleurs, il manque, ou est rejeté plus loin dans le récit. De plus, deux motifs annexes peuvent amplifier la formule : une indication de temps (*l'autrier*, *l'autre jour* : 43 pastourelles; 21 non-pastourelles) ou de lieu sous la forme d'un toponyme (*Compiègne*, *Donmartin* et d'autres, renvoyant à des terroirs du Nord de la France) : 16 pastourelles, 6 non-pastourelles.

Enfin, un exemple isolé (Bartsch, I, 46), emprunte dans ses quatre premières strophes le registre de la requête, pour s'achever, dans la strophe finale, en bonne vie.

Sous l'appellation, assez dérisoire, de non-pastourelles, je regroupe trois sous-espèces, que distingue la nature de l'objet rencontré.

1. Cet objet peut être une *dame* ou une *demoiselle*, que ces mots et, souvent, une description, assimilent plus ou moins à l'objet du grand chant courtois, ou auquel du moins ils confèrent une connotation emphatique : 11 pièces, dont l'une comporte une variante (rencontre d'un couple dansant sur l'herbe). Dans six pièces (non comptées ci-dessus), les motifs de la chanson de malmariée sont entés sur ce schème. Ainsi, chez Richard de Semilli (Bartsch, I, 64); autres exemples, Mary, I, 246-253 et II, 28-31.

2. L'objet peut être l'ensemble de deux personnes engagées dans un débat. La narration se réduit alors en général à la formule initiale et parfois à une brève conclusion telle que « je m'en allai » ou « je leur dis ». Trois possibilités : il s'agit de deux dames débattant d'un problème amoureux (1 fois); ou de motifs de malmariée, l'une des interlocutrices consolant ou conseillant l'autre (4 fois); ou bien, une dame disserte d'amour avec un chevalier (1 fois). L'une de ces pièces (Bartsch, I, 21) est atypique en ceci qu'il y a trois dames, motif numéral qui détermine la structure du poème, comme il le fait dans Bartsch, I, 20. Quatre fois, la dame rencontrée est une malmariée débattant, non sans verdeur, avec son mari.

3. Deux pièces de Bartsch (I, 33 et 34), auxquelles je joins deux voix de motets de Stimming (27 et 44), constituent le petit groupe des « chansons de nonnette » : la femme rencontrée se plaint d'être enfermée au couvent, et appelle des vœux ou de la voix un ami. Thématiquement, c'est sans doute là une parodie ironique de la chanson de malmariée.

L'autrier un lundi matin
M'an aloie esbaniant;
S'antrai an un biau jardin,
Trovai nonette seant.
Ceste chansonette
Dixoit la nonette :
« Longue demoree
Faites, frans moinnes loialz.
Se plus suis nonette,
Ains ke soit li vespres,
Je morai des jolis malz. » (Bartsch, I, 34.)

(« L'autre jour, un lundi matin, je cheminais gaiement. J'entrai dans un beau jardin; j'y trouvai assise une jeune nonne. Elle disait cette chansonnette : Vous tardez bien, noble moine loyal! Si je suis encore nonne avant le soir, je mourrai de ce doux mal! »)

Quelques exemples atypiques témoignent de la souplesse du système et de l'inventivité des poètes. La rencontre proprement dite peut rester virtuelle (ainsi Bartsch, I, 47). C'est là un cas extrême de réduction de la formule initiale : les éléments 1 et 3 manquent, 7 est isolé en tête, et suivi de 5 — 2 — 6. Dans une pièce relativement tardive de Guillaume le Vinier, poète arrageois de la première moitié du XIIIe siècle (Bartsch, I, 66) [1], au même effet s'ajoute une identification de l'objet de la rencontre avec l'oiseau chantant de l'élément 4 :

Mout a mon cuer esjoï
Li louseignols qu'ai oï,
Qui chantant
Dit : « Fier, fier, oci, oci
Ceus par qui sont esbahi
Fin amant... »

(« Le rossignol que j'ai entendu a mis mon cœur en grande joie, lui qui chantait : « Frappe, frappe, tue, tue (*ou* : frappfrapptutu) ceux par qui sont déconcertés les fins amants. »)

Les premiers mots prêtés au rossignol évoquent, par leur réduplication, le chant naturel de l'oiseau; mais ils ont un sens dans la langue des humains. On a ici une espèce de parodie dont le recueil de Bartsch offre deux ou trois autres exemples.

Ailleurs, la rencontre est inversée : *je* s'endort, dans le cadre typique (*mai*, chants d'oiseaux),

une pucelete i vint

et le réveille (Bartsch, I, 52). La suite se déroule conformément au schème général.

Un débat de Conon de Béthune (Bartsch, I, 62; éd. Wallensköld, nº X) commence par l'indice chronologique *l'autrier*, sans autre élément de la Rencontre, sans *je* narrateur, un dialogue amoureux entre une dame et un chevalier, dans le registre de la requête; les éléments narratifs se limitent à quelques vers introduisant, au début des strophes I, II et III, les paroles des protagonistes; cet effet disparaît en IV, V et VI, purement lyriques. C'est là un cas-limite.

Autres cas-limites, les nos Bartsch, I, 5 et 15, parfois rangés, abusivement, parmi les chansons de toile. L'un et l'autre présentent la même

1. Ménard, 1970, p. 137-139.

forme de discours que *Bele Aiglentine* et suivent un modèle de versification analogue (tercets à refrain). Chacun d'eux contient au moins un motif commun avec l'une ou l'autre des chansons de toile : 5, tercets 2 et 6 (l'ami *revient de*; *il l'épousa*); 15, fragment de deux strophes, emploie, au refrain, les termes de *vassal* et *baron* pour louer l'ami. Quant au reste, 5 pourrait comporter une variante du type de la Rencontre (avec deux jeunes filles); 15 en donne la forme inversée :

La bele Doe siet au vent.
Souz l'aubespin Guion atent,
Por son ami qui si vient lent.
Diex! Quel vassal a en Doon,
Diex! Quel vassal, dex quel baron!
Ja n'amerai se Doon non...

Je me refuse à uniformiser les prénoms, comme l'ont fait certains éditeurs de ce texte. Plutôt qu'une bévue de copiste, j'y vois un effet de contraste accusant l'opposition couplet-refrain et peut-être l'aspect ambigu de toute la pièce. (« La belle Doue est assise à l'air libre. Sous l'aubépine elle attend Guion, à cause de la lenteur que met à venir son ami. Dieu! Quel vaillant homme que Doon ! Dieu, quel brave! Je ne donnerai mon amour à personne qu'à Doon... »)

Autre exemple atypique : Rencontre d'un jeune homme battu par amour (Mary, I, 256-259).

Rutebeuf utilise ce type avec ironie :

L'autrier un jor jouer m'aloie...
Plus matin que je ne soloie
Car ne lief pas volentiers main.

(« L'autre jour j'allais m'amuser... plus tôt qu'à mon habitude, car je n'aime pas me lever matin... »), pour introduire le débat « satirique » *de Charlot et du Barbier* (contestation du Juif et du Chrétien — Mary, I, 418-425).

Le nom de pastourelle a été parfois donné par les copistes de nos manuscrits à des textes qui ne correspondent pas à la définition que j'en propose : un chant narratif de Rencontre, caractérisé par la dénomination de l'objet, *pastoure*, ou *touse* ou leurs diminutifs, rarement un autre terme de même sens ou un prénom à connotation paysanne, selon le registre de la bonne vie. Le sujet *je* est en général référé au terme *chevalier*; exceptionnellement, à un désignatif masculin à même connotation registrale que *pastoure*.

Cette forme est relativement ancienne; le premier exemple, provençal, remonte à la première moitié du XII^e siècle. L'histoire et, plus encore, la préhistoire, en ont souvent et contradictoirement été faites.

On a, à plusieurs reprises, supposé que la pastourelle aurait été créée comme un divertissement contrastant avec le grand chant courtois, et destiné au même public que celui-ci [1].

L'identité de la pastourelle est plus forte, sa cohérence plus directement perceptible que celle des non-pastourelles. La pastourelle en effet semble caractérisée, au-delà de sa formule initiale, par plus de rigueur dans le choix et l'enchaînement des motifs. Je renvoie aux remarques que j'ai faites dans mon livre de 1963, sur la base, il est vrai, d'un corpus beaucoup plus réduit, mais que les analyses ultérieures n'ont pas infirmées [2].

La Rencontre introduit une demande d'amour; celle-ci, une réponse où un élément nouveau qui fait bifurquer l'action : parfois les deux se cumulent. Il arrive qu'entre la formule initiale et la demande soit inséré un éloge de la pastoure, voire une sorte de réponse anticipée, signifiant « Que faites-vous là? ». La réponse est une acceptation ou, plus généralement, un refus, lequel n'exclut point un « jeu d'amour » final, assez fréquent. L'élément nouveau est l'intervention agressive de l'ami de la pastoure, plus rarement celle d'un loup que pourchassent les bergers de la contrée, dont l'ami. La fuite honteuse du chevalier, si elle est mentionnée expressément, peut être suivie de jeux et de danses, voire d'un repas ou d'une querelle burlesque. Quelques pastourelles se réduisent à ces derniers motifs, juxtaposés ou non à la formule de Rencontre : ainsi, Bartsch, II, 58 et 73; exemple, Mary, I, 266-269.

On relève ainsi une cinquantaine de motifs ou propositions narratives, dont la moitié assez fréquente pour entrer dans la définition de cette forme de chant. La formule initiale elle-même apparaît lexicalement moins variée que dans les non-pastourelles : plus de 60 % des pièces réalisent l'élément 6 sous la forme *trouver*, curieusement équivoque si on rapproche ce verbe du *trouver* du grand chant courtois; l'élément 6 est dans plus de 50 % des textes réduit à ses aspects végétaux; quand il ne l'est pas, il reste le plus souvent très vague (« sur le chemin », « dans un lieu solitaire »). La demande prend généralement la forme d'une salutation allusive, parfois amplifiée de façon très explicite, et peut inclure un éloge de la pastoure. L'intervention de l'ami ne comporte guère que quatre aspects possibles. Le motif annexe du chant, avec ou sans instrument, peut être inséré à un moment quelconque du déroulement narratif, même à la fin. Enfin, une tendance semble présider à la répartition de ces motifs, de part et d'autre du salut : en amont, ils ont un caractère plus strictement typique, leur

1. Cf. Jauss, 1970, p. 98. — 2. Zumthor, 1963 *a*, p. 145-150.

succession et leur réalisation lexicale sont davantage prévisibles; en aval, règne plus de liberté, sinon de désordre, que souvent récupère et intègre, à la fin, un trait d'humour ou d'ironie.

La vogue dont jouit la pastourelle est attestée à la fois par les utilisations et altérations diverses dont elle fut l'objet, et par la longue durée de sa tradition.

Altérations formelles : rencontre de deux pastoures (ainsi Bartsch, II, 66); demande repoussée jusqu'au milieu du poème, et précédée d'un monologue de la pastoure, que le chevalier a entendu sans se montrer (ainsi, Bartsch, II, 65, de Guillaume le Vinier) [1]; suppression des éléments 3, 5 et 6, voire 2, de la formule initiale (exemples Bartsch, II, 25, 44, 47, 55, 57, 67); identification du sujet et de l'objet : *je* est la pastoure (ainsi, Bartsch, II, 102); pastourelle-débat, *je* assistant, caché ou non, à une conversation entre deux pastoures ou entre la pastoure et son ami (exemples, Bartsch, II, 24, 26, 47 et III, 31). Il arrive que les rôles s'inversent : c'est la bergère qui *va* au bocage et *trouve* deux bergers, dont celui qu'elle aime (Mary, I, 262-265). D'une autre manière, utilisation de la forme du *lai* : Bartsch, II, 79 (nº 24 de Jeanroy-Brandin-Aubry).

Altérations stylistiques : pastourelles allégoriques, très rares avant le XIVe siècle (ainsi, Bartsch, II, 2). Les « personnages » sont des termes clés du registre de la requête, mais le ton général est celui de la bonne vie. Au reste, la rencontre est redoublée : à la troisième strophe, une *pucelete* vient au-devant du chevalier...

Transpositions thématiques enfin : ainsi telle pastourelle mariale de Gautier de Coincy [2].

Quant à la longévité de cette forme, qu'il suffise de signaler les vingt pastourelles que donne l'édition Scheler des poésies de Froissart, dans la seconde moitié du XIVe siècle (II, p. 306-352). La versification en est rigoureusement identique, calquée sur celle de la ballade et du chant-royal : cinq strophes d'octosyllabes, à refrain et envoi commençant par l'apostrophe Prince. Plusieurs d'entre elles sont des débats, et la plupart comportent un double sens politique ou satirique (sur la mode des houppelandes; sur les guerres de Flandre; et d'autres arguments); mais la surface lexicale et thématique est conforme au modèle, à ceci près que çà et là apparaît une notation allégorique, comme une invitation à interpréter le texte (exemple, Mary, II, 162-164).

1. Ménard, 1970, p. 141-143. — 2. Gennrich, 1956, p. 34-37.

D'autres types-cadres apparaissent, plus indistinctement, à travers la masse des textes, y engendrant de brèves séries. Leur identification fait difficulté : ainsi, le type d'Aélis, dont il a été question au chapitre II, appartient peut-être à un groupe plus vaste défini par le motif initial « se leva matin »; ce motif sert, dans beaucoup de pastourelles, à amplifier l'élément 3 de la formule; mais on ne le rencontre guère isolément qu'à propos d'Aélis. La collection de Bartsch contient un petit nombre de pièces très brèves que l'on pourrait regrouper à partir du motif « à la fontaine », lequel pourrait n'être qu'une réduction du type de la Rencontre (hypothèse que confirmerait le nº II, 108) : « à la fontaine », se produit un bref événement rapporté en discours impersonnel, ainsi II, 101, conservé comme voix de motet :

A la rousee au serain
Va Maros a la fontaine.
Cil ki pour s'amour se paine
Sel et kerson et bis pain
Aporte ot.
Et ele comence a plain,
Ki iert de joie plaine,
Pour çou ke par le main maine
Son ami mignot :
Mignotement l'en maine
Robins Marot.

(« Dans la rosée du soir, Marot se rend à la source. Celui qui s'efforce de lui prouver son amour a apporté du sel, du cresson et du pain bis. Pour elle, elle commence aussitôt (à chanter), car elle est pleine de joie parce qu'elle tient par la main son ami gentil. Gentiment Robin emmène Marot. »)

Restent quelques pièces inclassables, de caractère plus descriptif que narratif. On y retrouve néanmoins, aux divers niveaux, plusieurs traits communs avec le groupe de la Rencontre, l'expression y est entièrement registrale. Ainsi, Bartsch, I, 13, où l'on a vu parfois l'exemple unique d'un modèle très ancien :

Or vienent Pasques les beles en avril,
Florissent bois, cil pre sont raverdi,
Cez douces eves retraient a lor fil,
Cil oisel chantent au soir et au matin...

(« Voici venir Pâques les belles au printemps. Les bois fleurissent, les prés sont reverdis, les douces eaux retournent à leur lit, les oiseaux chantent le soir et le matin... »); ou le nº I, 28, souvent cité, remarquable à la fois par l'irréalité de la description et par l'emploi (non

exceptionnel, du reste) de formes occitanisées à la rime (Mary, I, 292-295).

De très rares chants narratifs échappent à toutes ces classifications. Il s'agit de chansons, de forme analogue à celle du grand chant courtois, assez longues (huit à dix strophes, aux mètres courts) et produisant, par accumulation parodique, un effet de vertige verbal qui enveloppe et voile le thème, peut-être inspiré par quelque événement « actuel ». Ainsi de l'anonyme *Procession de l'abbé Pons* (Mary, II, 36-39) ou du *Tournoi des dames* d'Huon d'Oisy [1].

La survie des formes

La dissociation du poème et du chant, au XIVe siècle, altéra, ici encore, les causes profondes de la cohérence poétique, en en changeant les motivations. A la surface se maintinrent, jusqu'au début du XIVe siècle, plusieurs des facteurs du système. Parfois, l'un des éléments du type fait défaut, ou se trouve transposé, en particulier le premier. Généralement, la formule initiale demeure entière. Cependant, sa fonction se modifie : la formule n'engendre plus, à proprement parler, une série de propositions narratives typiques; elle marque le début d'un discours, au déroulement de moins en moins prévisible, même si les unités qui le composent sont empruntées à une tradition par ailleurs bien assurée. *Le Trésor amoureux* de Froissart (édition Scheler, III, p. 52-281), volumineux traité d'amour, est construit, comme beaucoup d'ouvrages de cette époque, par emboîtement : séries cohérentes de ballades enchâssées dans un discours didactique, dépendant d'un songe qu'introduit la Rencontre. *Le Haut Siège d'Amour* de Jean Molinet, vers 1500, présente une structure semblable (éd. Dupire, II, p. 569 s.). La ballade nº 1 du *Livre des cent ballades* de Jean le Sénéchal, qui forme l'introduction du recueil, le projette entier dans le cadre d'une Rencontre typique :

> Une fois piéçà [a] chevauchoie
> Entre Pont de Cé et Angiers.
> Ainsi qu'en chevauchant pensoie,
> Vint pres de moy uns chevaliers... (éd. Raynaud, p. 1).

Un grand nombre de textes de cette espèce développent un thème érotique : ils le font dans le registre de la requête. Les autres enchaî-

1. Gennrich, 1953, p. 23-30.

a. Il y a longtemps.

nent des motifs « moraux » ou « satiriques » plus ou moins amplifiés d'allusions historiques. Les poèmes, d'autre part, s'allongent, parfois démesurément. D'où une distorsion des effets, une composition en volutes et masses déjetées, spiraloïde plutôt que circulaire, comme dans les 320 vers du *Lai amoureux* d'Eustache Deschamps (éd. Raynaud, II, nº 306), où la Rencontre se combine (selon la formule du *Roman de la Rose*) avec le Songe, pour encadrer une vision mythologique intégrant la fable de l'Androgyne, une lamentation d'Amour sur les vices du monde, et diverses allusions historiques, avant de se clore par un réveil.

Souvent, la Rencontre introduit un débat. Ainsi, chez Christine de Pisan, *Débat des deux amants*; ainsi, dans *le Blason des fausses amours*, du moine Guillaume Alexis, poète illustre en son temps :

> Un jour passoye
> Près la saulsaye,
> Disant sornettes.
> La chevauchoye,
> Dont je chantoye
> Tels chansonnettes :
> « Toutes flourettes
> Sont amourettes :
> C'est de plaisance la montjoie,
> Bon fait toucher ces mamelettes. »
> Et après plusieurs bergerettes
> Souvent je la recommencoye (éd. Piaget-Picot, I, p. 185).

(« Je passais un jour près de la saussaie en disant des balivernes. Je chevauchais par là en chantant des chansonnettes comme celle-ci : « Tous les amours sont des fleurettes. Le comble de l'agrément c'est de caresser de jolis petits seins. » Et après plusieurs refrains (*ou* : autres chansons), je reprenais ce couplet. »)

On reconnaît ici les éléments du type. Le gentilhomme rencontre ainsi un moine, avec qui il échange, en près de 1 500 vers, les arguments les plus traditionnels à la louange ou au blâme des femmes. Le poème ne compte pas moins de 126 strophes; mais la forme brisée de celles-ci efface presque entièrement l'impression de lourdeur : un principe de cohérence superficielle a été retrouvé dans le rythme. Ce poème suscita plusieurs imitations, compléments, réfutations autour de l'année 1500 : il marqua sans doute, pour les contemporains, une étape remarquable dans l'évolution de cette poésie. De même, *l'Amant rendu cordelier à l'observance d'amour*, attribué à Martial d'Auvergne, qui fut imprimé dès 1490. La formule initiale y est renouvelée en ceci qu'aux tonalités claires du printemps, confor-

mément au thème affectif général, se substitue la noirceur d'un bois (éd. Montaiglon, p. 4). Mais le lien se dédouble : au cœur de la *selva oscura*, *je* rencontre une église. Et là un débat s'engage entre *je*, devenu l'Amant, et Dom Prieur qui tente de le dissuader de poursuivre ses tristes mais fines amours...

Le cadre utilisé par de tels ouvrages l'a été parfois, au XVe siècle, par des auteurs de traités en prose : ainsi dans *le Débat de hérauts d'armes* (vers 1460) : « Prudence un jour se debatoit en un préau... »; suit un long dialogue prouvant la supériorité de la noblesse française. De manière un peu différente (on pourrait y voir quelque vague imitation de la *Consolatio philosophiae* de Boèce), *le Quadrilogue invectif* d'Alain Chartier (1422) s'ouvre par une Rencontre en songe. L'exemple le plus éloquent de cette variété de textes tardifs est sans doute *la Ressource du petit peuple* de Jean Molinet (1481) :

« Pour ce que naguaires vent failli aux volans de mon molinet, qui multitude de nouvelles histoires debvoit tourner entre ces meules, pour en tirer fleur et farine, pensant oublier merancolie, je me tiray aux champs et, ainsi que, par admiration, je reguardoys les plaisanz flouritures dont les preaulx herbus estoient ricement parez, soubdainement s'ouvri la terre, se vis ung tres parfond abisme, duquel, aveuc feu, flame et fumee qui premiere en sailli, sourdi sur piez une tres laide, espoentable satrape, fille de perdicion, fiere de regard, horrible de face, difforme de corpz, perverse de coeur, robuste de bras et ravissant des mains... »

(« Un jour que le vent avait cessé d'animer les ailes de mon petit moulin (qui avait à moudre quantité de fictions nouvelles pour en extraire fleur et farine), pensant tromper ma mélancolie, je m'éloignai dans la campagne et, tandis qu'admiratif je contemplais les agréables floraisons dont étaient richement parées les prairies, la terre soudain s'ouvrit et je vis un profond abîme dont jaillit de la fumée, puis feu et flamme, cependant qu'en surgissait en pied un épouvantable monstre femelle, fille de perdition, au regard sauvage, à la face effrayante, difforme de corps, perverse de cœur, aux bras robustes et aux mains ravisseuses... »)

L'un des poèmes de ce groupe a résisté à l'usure des siècles presque jusqu'à nous : *la Belle Dame sans mercy* d'Alain Chartier (1424). Écrite dans la forme carrée des huitains d'octosyllabes, la *Belle dame* constitue un tissu serré de types traditionnels, exposé dans un langage registral cohérent, mais orienté par une intention ironique : la dame refuse d'aimer, et le texte, implicitement, lui donne raison. Ce poème fut destiné à la « Cour Amoureuse » instituée en 1400 par Pierre de Hauteville; peu importe qu'on l'y ait pris comme un libelle attentatoire à l'honneur des dames : une douzaine d'opus-

cules polémiques en prolongea la notoriété jusqu'au XVIe siècle. Il est surtout représentatif du moment historique où le discours registral se retourne contre lui-même : dans un monde où peu à peu l'on s'accoutume à privilégier les fonctions descriptives du langage, le système traditionnel apparaît, aux yeux les plus perspicaces, générateur d'ironie.

Nagaires, chevauchant, pensoie,
Comme homme triste et doulereux,
Au dueil ou il faut que je soie
Le plus dolent des amoureux
Puisque, par son dart rigoureux,
La Mort me toulit[a] ma maistresse
Et me laissa seul, langoureux,
En la conduite de Tristesce... (éd. Piaget, huitain 1).

La complexité même de la structure ne s'écarte pas du modèle traditionnel. *Je* raconte; puis, rapporte au discours direct les propres paroles du monologue qu'il prononça dans le temps du récit. Il rencontre une troupe de dames et de chevaliers en fête puis, à l'écart, surprend un autre monologue, ainsi inséré dans son propre discours : un Amant se plaint des rigueurs de sa dame; le récit présente celle-ci, qui répond. Suit un long dialogue :

LA DAME

« Amours est cruel losengier,
Aspre en fait et doubz en mentir,
Et se scet[b] bien de ceulz vengier
Qui cuident[c] ses secrez sentir.
Il les fait a soy consentir
Par une entree de chierté,
Mais quant vient jusqu'au repentir
Alors desqueuvre[d] sa fierté. »

L'AMANT

« De tant plus que Dieu et nature
Ont fait plaisirs d'amours plus hault,
Tant plus aspre en est la pointure[e]
Et plus desplaisant le desfault.
Qui n'a froit n'a cure de chault.
L'un contraire est pour l'autre quis.
Et ne scet nul que[f] plaisir vault
S'il ne l'a par douleur conquis... »

a. Enleva. — b. Sait. — c. Croient. — d. Découvre. — e. Piqûre. — f. Ce que.

Une brève conclusion narrative nous ramène au discours du *je*poète, qui s'adresse didactiquement à ses auditeurs, en termes exactement mesurés pour s'achever sur le 800e vers, au centième huitain.

Les proportions des parties sont remarquables : introduction-description-dialogue forment des masses dont le volume se rapporte comme 1 à 2 puis à 8, soit du simple au double et au cube de celui-ci. Ce sont là des facteurs arithmétiques et géométriques qui remplacent la cohérence interne perdue. Tous les éléments constituants du registre de la requête se retrouvent dans la trame du discours, mais souvent distendus, formant le point d'ancrage de séries amplificatoires.

Le chef-d'œuvre toutefois (mais non pas le modèle, car il reste a-typique par sa complexité) est l'exemple le plus ancien de ces romans-en-poésie : *le Voir dit* de Guillaume de Machaut dont nous ne possédons malheureusement qu'une très imparfaite édition. Composé entre 1362 et 1365, *le Voir dit* apparaît, sur le plan du discours, comme un récit virtuel, de référence *je*, donc autobiographique, quoique pour une grande partie le *je* s'y invertisse en *vous*. L'expression se situe, ici encore, dans le registre de la requête courtoise, fourrée de nombreuses figures amplificatives ou descriptives renvoyant à des circonstances qui ne sont pas toutes typiques, et où l'on relève nombre de menus « effets de réel », donnant parfois l'impression d'une mémoire individuelle. Répondant à une lettre en vers que lui adresse une jeune fille, *je* écrit l'histoire de leurs amours.

> Il n'a pas un an que j'estoie
> En un lieu ou je m'esbatoie...
> Mais ainsi comme là pensoie
> Tout seuls, et merencolioie[a],
> Je vi venir tout droit a mi[b]
> Un mien especial ami... (éd. P. Paris, v. 29-30, 51-54).

Suivra la vraie rencontre, et l'aventure d'un *je*, dont les récits, en vers octosyllabiques, alternent avec les poèmes de discours lyrique (certains, précédés de la rubrique « y a chant ») qu'il adresse à cette admiratrice, et ceux par lesquels elle y répond, ainsi qu'avec des lettres en prose, où la dissolution des liens du vers laisse subsister la surface registrale. (Mary, II, 110-111.) Plus de 9 000 vers, à quoi s'ajoute la prose des lettres : « autobiographie fonctionnalisée [1] » par son mode d'expression, au point que la référence vécue, recons-

a. M'abandonnais à la mélancolie. — b. Moi.

1. Williams, 1969, p. 434.

tituable en vertu de vraisemblances historiques, demeure étrangère au discours. Le manuscrit comporte de nombreuses miniatures représentant des messagers, fournissant ainsi le seul équivalent « réel » qui importe : un échange; un dialogue voulu comme tel, par le truchement de l'écrit. En ce sens, *le Voir dit*, s'évadant du cadre fictif de la Rencontre et du débat, dont sa forme est originellement tributaire, constitue la première approximation du roman épistolaire moderne. L'argument est double, grâce à une ambiguïté intégrée au texte même : en surface, c'est le récit, fragmenté, émietté, d'un amour de vieillard; en profondeur, c'est le livre lui-même qui se construit. « Vostre livre se fait », écrit le poète à Péronne; « le livre où je mets toutes mes choses », le registre où soigneusement il collationne les documents poétiques préalablement déposés dans un coffre [1]. La narration n'est finalement que le moyen d'instituer l'unité d'un recueil de poésies et de morceaux d'éloquence. Trois étages de vérité se superposent : la fille, le livre et, plus profondément, la voix du poète qui *voir dit*, « parle véridiquement », c'est-à-dire conformément à l'exigence du langage qu'il a choisi. Mais il ne pouvait, vers 1360, en choisir d'autre, et il n'y a pas d'autre liberté que celle de ces jeux emblématiques impliqués.

L'Espinette amoureuse de Froissart, où l'on reconnaît une imitation du *Voir dit*, et qui brode, sur la trame d'une Requête, un fictif souvenir d'enfance, utilise le cadre de la Rencontre pour introduire l'un des épisodes initiaux : le Jugement de Paris (v. 339 s. [2]).

Le récit chanté

Je désigne par l'expression de « récit chanté » un discours poétique, à fonction narrative, qu'une mélodie porte sans plus en constituer le lien ni le définir comme totalité. C'est là une distinction extrême, que l'on ne saurait maintenir, dans tous les cas concrets, de manière absolue. Elle me paraît néanmoins rendre compte d'oppositions pertinentes au niveau textuel, en particulier dans la syntaxe narrative. Le chant définit encore, de manière plus ou moins lâche, les micro-unités du poème (strophes, laisses); il ne constitue plus un facteur de cohérence globale du récit.

Celui-ci se libère des contraintes qui l'attachaient, dans la chanson de toile ou la pastourelle, au discours « lyrique », et contraste plus nettement avec la poésie du grand chant courtois. Les valeurs

1. Williams, 1969, p. 438, 441-442, 444. — 2. Fourrier, 1963, p. 29-39.

de temps prédominent; l'écoulement d'une durée, interne au texte, emporte et tend à effacer les instants d'effusion, de pure énonciation ne proclamant qu'elle-même. Le *sens* devient irréversible. Le discours lyrique transcendait l'individu en l'assumant au niveau de la généralité la plus haute : celle du dire lui-même. Par l'acte où il s'affirmait grammaticalement dans le *je*, le sujet s'abolissait. D'où la concentration du discours; d'où une façon d'élever sa matière au statut potentiel, d'existence insaisie, non encore subsumée par l'expérience. Peut-être ainsi, une protestation implicite s'y formulait-elle contre une réalité à laquelle elle substituait, au prix d'une rupture fondamentale, à l'origine même de la production du sens, un univers d'essences rêvées : d'où une contradiction, génératrice d'une ambiguïté propre à cette poésie. Quoique ni le discours lyrique ni la narration chantée ne particularisent vraiment leur thème, la seconde, centrée sur un *il* censément objectif, possède une aptitude particulière à proliférer en actions. Son sujet, emprunté, même fictivement, à une histoire, est donné comme pure fugacité : le poème le fixe. D'où une tension entre la matière et la pratique du récit, une tendance à l'apologie, une défense de l'événement et comme une correction de l'histoire : d'où l'antithèse, le parallélisme; d'où l'anarchisme intégré à la signification de l'œuvre [1]. Les types conservent une sorte d'autonomie; ils se groupent assez librement en séries variées entre lesquelles s'établissent des relations de contiguïté plutôt que de métaphore. Ici encore, l'œuvre se projette sur le plan de l'universel; mais d'un universel, pour ainsi dire, spécifique, caractérisé par une certaine rigidité et, plutôt qu'assumant la totalité de l'expérience, choisissant restrictivement dans celle-ci un moment privilégié, que l'on percevra comme une essence [2].

La forme la plus caractéristique du récit chanté, c'est, on le comprend, l'épopée [3] : elle n'est pas la seule. Nous verrons au chapitre suivant par quels traits ces formes s'opposent collectivement à la narration non chantée. D'une manière générale, la situation de récit y est plus fortement codée, selon les termes qu'employait R. Barthes à propos de textes produits par les « sociétés archaïques [4] ».

C'est de cette variété poétique que relèvent les textes de vulgaire « français » les plus anciens qui nous soient parvenus : attachés, de manière assez étroite, aux rituels ecclésiastiques, ils remplissent une fonction spatiale dans l'église qui est leur lieu. A la haute époque

1. Cf. Adorno, 1958, p. 50-55 et 73-87.
2. Vance, 1970 *a*, p. 41-45; Zumthor, 1970 *d*, p. 819-821.
3. Lord, 1960.
4. Barthes, 1966, p. 22.

où ils se manifestèrent, l'église constituait encore, au milieu d'une société rurale maintenue par l'unité au moins extérieure d'une foi, la maison par excellence, la seule souvent qui fût de pierre, le bâtiment dont le matériau même niait la caducité de tous les autres ouvrages humains. L'action qui s'y déroulait (mesure et plan de référence de l'aventure collective, dans son décor de meubles, d'ustensiles, de vêtements, de livres exactement fonctionnalisés par la pratique liturgique) se décomposait, au cours des saisons, en gestes successifs, non parfaitement périodiques mais dont la lenteur, la répétition, les transformations infinitésimales, ne cessaient de renvoyer à une tradition voulue immuable, et participaient en quelque manière à la pérennité des drames figurés dans la matière des porches. Espace initial et, d'abord, unique peut-être d'un art qui se cherchait, emplissant de son chant et de son verbe le vide des voûtes et comblant l'attente éveillée, dans le *populus christianus*, par la vision d'un rite auquel il ne participait pas tout à fait [1].

Cette fonction détermine la nature du récit, le dessein impliqué dans celui-ci est de promouvoir cette participation. Narration et enseignement (au sens le plus large de ce mot) coïncident. Nous sommes ici très près du mythe proprement dit. Dans le récit du martyre d'Eulalie ou d'Étienne, des souffrances volontaires d'Alexis, la dénotation recule devant la masse des connotations morales ou mystiques. La narration possède ses structures autonomes, mais elle se veut productrice de sagesse. Elle est de mode virtuellement impératif; le passé s'y réfère à un avenir lointain mais parfaitement clos par la doctrine [2].

Il est notable que de tels récits ne nous sont connus que pour le haut moyen âge, jusqu'au seuil du XII^e siècle. Plus tard, une dissociation se produit : l'enseignement se concentre en un discours didactique, qui souvent farcit, à la façon d'une glose, un récit rendu à son statut d'histoire. Mais alors, comme nous le verrons, on a abandonné tout à fait le chant, ce qui constitue un signe de mutation profonde.

Une évolution a dû se dessiner, dont certains moments seulement nous sont perceptibles, mais on ne saurait les négliger, dans cette phase archéologique de l'analyse. C'est ainsi que l'on rencontre quelques textes de structure ambiguë et qui pourraient représenter historiquement une phase intermédiaire entre le chant narratif et la narration chantée. L'exemple le plus clair (et, par ailleurs, d'une grande beauté) est un poème en 31 tercets connu soit sous l'appellation de « Commentaire du Cantique des Cantiques », soit par ses

1. Cf. Zaal, 1962. — 2. Weinrich, 1970.

premiers mots, *Quant li solleiz* [1]. Je transcris d'après l'édition paléographique de Förster-Koschwitz, *Uebungsbuch*, p. 163 :

Quant li solleiz converset en leon,
En icel tens qu'est ortus pliadon,
Per unt matin,
Une pulcellet odit molt gent plorer
Et son ami dolcement regreter;
E io lli dis :
« Gentilz pucellet, molt t'ai odit plorer
E tum ami dolcement regreter :
Et chil est illi... »
... « Li miens amis, il est de tel paraget
Que neuls on n'en seit conter lignaget... »

(« Quand le soleil est situé dans le Lion, au temps où se lèvent les Pléiades, un matin j'entendis une jeune fille pleurer tendrement et déplorer l'absence de son ami. Je lui dis : « Noble jeune fille, je t'ai entendu pleurer beaucoup, et déplorer tendrement l'absence de ton ami : qui donc est-il?... » « Mon ami est de telle noblesse que personne ne saurait retracer son lignage... »)

Le début, on le voit, ressemble curieusement à la formule initiale des récits de Rencontre, ce qui pourrait témoigner de l'ancienneté de celle-ci. Mais le texte, dans son déroulement, est à la fois conditionné narrativement par les passages bibliques qu'il démarque (une quinzaine de versets du *Cantique des Cantiques* I, II, IV et V), et stylistiquement par des procédés plus proches de ceux de l'épopée que des textes examinés ci-dessus; en particulier, l'usage de formules fonctionnant comme des ligatures qui attachent l'un à l'autre des fragments d'énoncé et créent entre eux un rythme qui va s'accélérant vers la fin : on a remarqué, dans le passage cité, l'exact parallélisme des vers 5 et 8; deux formules alternent d'un bout à l'autre du texte, et constituent des unités rythmiques de quatre syllabes, utilisables par conséquent comme premier hémistiche de l'un des vers longs, ou pour le vers court : préposition ou conjonction monosyllabique (souvent *por*) + possessif *mon* ou pronom *mei* (« de moi ») + *amor*. A partir du 22e tercet, une autre formule apparaît, à double module rythmique, répétée onze fois en 30 vers : nom propre de personnage biblique, précédé d'un terme monosyllabique (*et*; *danz*, « sire ») ou bisyllabique (*et danz, al tems*), le tout formant un syntagme de quatre syllabes : *al tems Noé* (v. 66), *danz Abraham* (v. 67), *et Samuel* (v. 72), ou de six : *et danz Abinmalec* (v. 71), *et dam Nazarias* (v. 83). Par un

1. Lausberg, 1954; Poerck, 1963, p. 8-9 et 20.

effet qui semble voulu, le poème se termine sur une variante de cette formule, donnant un nom propre de ville, après une préposition locative : *en Nazareh*... Après tant d'appels à l'ami absent et d'énumérations de ceux qui le quêtèrent, le discours a trouvé le lieu d'une permanence : la syntaxe, le vocabulaire, le thème et l'enseignement convergent dans ces quatre ultimes syllabes.

L'effet des formules n'est pas ici sans quelque analogie avec celui que produit le refrain dans *Bele Aiglentine*, à une grande différence près : les formules sont intégrées au déroulement de la narration même, concourent à y créer une accumulation interne (non un rythme imposé par quelque impératif), et y dessinent l'équivalent textuel d'une durée propre à l'événement : la recherche du bien-aimé. Cette différence est d'autant plus frappante que le rythme du vers (4 + 6, 4 + 6, 4) est fondamentalement le même que dans *Bele Aiglentine*.

L'argument de la plupart des récits chantés à fonction liturgique est emprunté à quelque vie de saint transmise par la tradition latine. Quoique les caractères essentiels de la narration leur soient communs, il faut distinguer formellement entre eux deux sous-groupes.

Certains, en effet, utilisent un modèle liturgique préexistant qui les fonctionnalise de façon spéciale. L'exemple par excellence en est la vénérable *Séquence d'Eulalie*, notre plus ancien texte poétique (fin du IXe siècle) : je renvoie à l'analyse stylistique que j'en ai esquissé naguère [1]. La narration que comporte ce vieux poème ressemble, par sa brièveté, sa condensation et sa clôture sur elle-même, au modèle des *exempla* dont il sera question au chapitre suivant. Une action menée par des agents humains, le martyre de la sainte, est encadrée, comme le panneau central d'un triptyque, par deux volets renvoyant à un drame supra-terrestre : le dessein démoniaque au début, la présence d'un Dieu rédempteur à la fin. Le premier volet est orienté de telle manière qu'une partie des agents humains paraît, grâce à l'enchaînement des propositions et au rythme des clausules, en émaner. A la fin, une prière prononcée par la victime et reprise par le poète, assure le transfert sur le plan définitif. Aucun facteur externe n'intervient : tout procède de prémisses indiscutables. Une fois exposée la situation initiale, le récit proprement dit qu'elle engendre se construit en deux parties numériquement égales et significatives : 7 + 7 (lignes 11 à 17, 18 à 24). L'ensemble constitue ainsi une unité close, enfermée dans un sens moral explicite.

1. Zumthor, 1963 *a*, p. 53-55; cf. Avalle, 1966, p. 147-251.

Autre exemple ancien : le trope de l'épître de la fête de Saint-Étienne, dont chacun des douze couplets amplifie ou glose une phrase des *Actes des Apôtres*. Mais ici encore nous avons peut-être une forme de transition. Le couplet de cinq décasyllabes monorimes (ou mono-assonancés) est celui même de l'*Alexis* et la forme du discours, tissue de rappels, de parallélismes lexicaux ou syntaxiques, d'amplifications hyperboliques, est très proche de l'épopée. Le début est typique (selon Föester-Koschwitz, p. 167) :

Por amor Dé, vos pri, saignor barun,
Seet vos tuit; escotet la leçun...

(« Pour l'amour de Dieu, seigneurs, asseyez-vous tous et écoutez le texte latin qu'on va lire. ») Cette intervention d'auteur constitue l'une des marques formelles à peu près constantes du discours épique. La fin du poème (vers 57-59), thématiquement identique à celle d'*Eulalie*, comporte une affirmation didactique explicite qui, brisant la continuité textuelle, laisse en suspens ce qui a été dit et invite l'auditoire à la prolonger en quelque manière :

Oi est la feste, sicum avet oï.
Prium li tuit, nos qui sumes ici,
Qu'il prie Dé qu'il ait de nos merci.

(« C'est aujourd'hui la fête (de ce saint), vous l'avez entendu. Prions-le tous, nous qui sommes ici-bas, d'intercéder auprès de Dieu pour nous obtenir son pardon. »)

La figuration d'agents et d'actions s'enchaîne en séquences dont l'ordre nécessaire prédomine sur l'unité intemporelle du chant. Les propositions successives sont engendrées par un texte latin dont chaque glose, tour à tour, reprend initialement l'énoncé, et l'amplifie de manière, en principe, imprévisible, Ainsi, le VI^e couplet :

thème :

Surrexerunt autem de synagoga :
encontre lui ses drecerent trestuit
(« ils s'élevèrent tous alors contre lui »),

amplification :

distrent ensemble mauveis mes (= om es?) cetui
(« ils dirent ensemble : celui-ci est un homme mauvais »),

explicitation des mots précédents, et motivation de l'action suivante :

il a deable qui parole en lui
(« il est possédé par un démon, qui parle par sa bouche »),

conclusion servant d'annonce de la proposition exposée au couplet VII :

jotun ensemble por deputer o lué
(« formons une équipe pour disputer avec lui »),

finalité (illusoire) de l'énoncé :

et si arrun l'escience de lui
(« ainsi nous extrairons de lui sa science »).

L'accumulation est traversée et polarisée par un dynamisme qui nous apparaît comme une chaîne de causalités et de conséquences. A défaut du schème traditionnel générateur, de la formule initiale propre au chant narratif, cette chaîne se déroule, dans le *Saint Étienne*, à partir des phrases latines successives du texte sacré : celui-ci constitue un cadre général, lui-même narratif, englobant et justifiant le récit dont il détermine la structure générale.

Les « chansons de saint », dont la tradition est bien attestée dans la pratique liturgique des X^e et XI^e siècles, s'affranchissent de cette servitude. La narration, il est vrai, y suit de plus ou moins près quelque *vita* latine. Mais le lien se relâche beaucoup. Le texte latin fournit une information, et certaines de ces phrases suggèrent telle idée, telle image, influent peu ou prou sur l'agencement des propositions : il ne la détermine pas de façon rigoureuse. Son statut, à l'égard de la chanson française, est analogue à celui de l'histoire vécue, d'une expérience dont le récit, en vertu de règles qui lui sont propres et sur le plan qui est le sien, constituera l'équivalent figuratif. C'est en ce sens qu'il convient d'entendre la référence expresse que fait à un « livre latin » la première laisse de la *Chanson de sainte Foy*.

Certes, le *Saint Léger* du X^e siècle suit de plus près la *Vita* que ne le feront les chansons ultérieures : ce n'est là qu'une question de plus ou de moins; la relation qui unit et distingue les textes latin et roman reste la même. La partie du *Saint Léger* qui raconte le martyre du héros est très significative à cet égard (couplets XXVI-XXXIX; paragraphes 13 à 22 du latin, selon Förster-Koschwitz). Couplet 26, selon l'édition Avalle, 1967 :

Hor en aurez las poenas granz
Quae il en fisdra, li tiranz.
Li perfides tam fud cruels,
lis ols del cap li fai crever.
Cum si l'aut fait, mis l'en reclus.
Ne soth nuls hom qu'es devenguz.

(« Vous allez maintenant entendre les tortures que lui fit subir le tyran. Ce perfide fut si cruel qu'il lui fit crever les yeux et, après avoir fait

cela, le mit en prison : personne ne sut ce qu'il était devenu »), ce qui correspond au latin : « Qui pergentes, duxerunt eum extra civitatem, et implentes jussa principis Ebroini eruerunt oculos ejus a capite. Sed cum lumen sustulerunt forinsecus humanum, intrinsecus inclu-serunt divinum; et tradentes eum custodibus in quodam eum perduxe-runt coenobio in quo latuit » (« Se mettant en route, ils le firent sortir de la ville et, pour accomplir l'ordre de leur seigneur Ebruin, lui arra-chèrent les yeux de la tête. Mais en lui enlevant ainsi la lumière humaine et extrinsèque, ils insérèrent en lui la lumière intrinsèque et divine; et, le remettant à ses gardiens, ils le firent conduire dans un monastère où il resta caché »).

L'opposition est frappante. Deux éléments thématiques sont conser-vés : les yeux arrachés, la disparition. Mais le point de départ des propositions dans le texte français est une affirmation morale (la cruauté d'Ebruin), dont la suite est une conséquence. Le latin introduit une réflexion d'un ordre beaucoup plus abstrait (les deux lumières), mais elle rapporte implicitement une conséquence de l'action qui précède. Un modèle narratif roman autonome est en voie de consti-tution : le récit procède par groupes de propositions formant des séquences plus ou moins fermées, rebondissant grâce à des interven-tions d'auteur ou des figures d'exclamation, et liées entre elles par des formules récurrentes [1] dont N. van den Boogaard a étudié le fonc-tionnement dans la *Sainte Foy* [2] : certaines dispositions préalables, non sans une très lointaine analogie avec ce que l'on observe dans les registres lyriques, lient motifs et formules en vertu d'un « ordre idéal » que l'on ne saurait assimiler à quelque tendance universelle de la narra-tivité comme telle; ainsi, s'agissant de la sainte héroïne, la mention de son corps précède toujours, au sein d'une séquence, la figuration de son mépris des souffrances ou la désignation de Dieu; la mention de son cœur précède toujours celle de la mort; un schème théorique tend à se dégager, prescrivant une succession dont le poète hésite à s'écarter : corps-cœur-martyre-mépris des souffrances-diable-Dieu-mal-prière-mort. Chacun de ces motifs se réalise à divers niveaux : dans un sème combiné avec d'autres au sein d'un lexème quelconque; dans un mot-thème; dans une phrase, une laisse ou une suite de laisses. On a ainsi une série de modèles emboîtés et identiques.

Il me paraît probable qu'à l'époque archaïque plusieurs systèmes furent ainsi essayés. Du moins toujours le mode d'enchaînement est-il déterminé par une structure profonde, et compte beaucoup plus dans l'analyse de ces textes, que les procédés rhétoriques que Curtius

1. Zumthor, 1963 *a*, p. 62-66. — 2. Boogaard, 1962.

jadis inventoria dans l'*Alexis*. Ce fait frappe d'autant plus que la langue elle-même des plus anciens de ces textes se constitua, selon toute apparence, autant contre elle-même (en tant que dialecte d'usage quotidien) que contre le modèle latin [1].

Le saint, sujet impersonnel du récit, y a le statut qui définit ailleurs l'ancêtre mort, rendu au divin et assimilé aux puissances surnatu-relles : la vie appartient au passé, elle s'efface devant quelque chose qui n'est plus la vie, mais source d'une énergie infiniment plus intense. La narration véhicule l'espoir d'un éternel retour. Elle aboutit à une mort, laquelle renvoie à la déclaration morale par laquelle s'est ouvert le premier couplet. L'entre-deux s'abolit, n'existe que comme un dis-cours conduisant une conclusion nécessaire, impliquée dans celle-ci. L'imprévisible, chemin faisant, est accidentel, totalement intégré à une véracité massive : il la sert dans la mesure où, provoquant la surprise, il souligne la parfaite régularité des enchaînements. Ceux-ci permettent de projeter par la parole l'image d'une progression et d'un temps autre, virtuel, abstrait de lui-même au point de n'être plus guère qu'une signification allégorique. L'efficacité du discours poé-tique dépend de sa syntaxe narrative.

De cette poésie très ancienne ne nous reste qu'un nombre res-treint de textes. Du moins un manuscrit copié en Angleterre au XII[e] siè-cle nous a-t-il conservé un incontestable chef-d'œuvre : *la Chanson de saint Alexis*, dont la perfection formelle témoigne de la maturité d'un art parvenu à son point d'équilibre et, sans doute, à la veille d'un déclin qui dut être rapide. Je cite le premier couplet (éd. Storey) :

Bons fut li secles al tens ancïenur,
Quer feit i ert e justise ed amur;
S'i ert creance, dunt or n'i a nul prut.
Tut est muez, perdut ad sa colur :
Ja mais n'iert tel cum fut as anceisurs.

(« Le monde était vertueux aux temps des Anciens; on y pratiquait justice et amour. Il y avait de la foi : aujourd'hui il n'en reste guère. Tout le monde est changé, il a perdu sa couleur. Jamais il ne redevien-dra tel qu'il fut pour nos ancêtres. »)

Ainsi commence le poème. Et le couplet 125 et dernier :

Aiuns, seignors, cel saint home en memorie,
Si li preiuns que de toz mal nos tolget.
En icest secle nus acat pais e goie,
ed en cel altra la plus durable glorie!
En ipse verbe sin dimes : Pater noster.

1. Zumthor, 1963 *a*, p. 74-79; cf. Avalle, 1970 *b*.

(« Ayons, seigneurs, ce saint homme en mémoire. Prions-le de nous enlever de tout mal. Qu'il nous procure paix et joie en ce monde, et la gloire éternelle dans l'autre. Dans cette parole (*ou* : sur la foi de ces mots; *ou* : dans cette conviction?) disons donc : Pater noster. »)

La narration, ici encore, s'ouvre et se referme sur un monde moral exactement enclos dans ses limites, comme entre porche et chevet. De l'ouverture au finale, l'histoire d'Alexis se déroule, rigoureusement rythmée par les agencements numériques auxquels j'ai fait allusion au chapitre I et dont la *Sainte Foy*, du reste, constitue de son côté un remarquable exemple [1]. La succession linéaire des couplets, ainsi redressée, corrigée par de multiples rappels, engendre d'autres dimensions : il n'y a pas lieu, me semble-t-il, d'interpréter celles-ci de manière symbolique; mais elles n'en définissent pas moins un espace interne du texte, tel que le temps de l'action figure globalement un état; et que l'existence fugitive devient l'image statique de quelque antinomie inscrite dans les structures de l' « histoire » (aux sens multiples de ce mot) : le renoncement est richesse; et la mort, vie.

L'unité narrative coïncide avec le couplet de cinq décasyllabes, où le vers moule exactement la syntaxe, de façon qu'à la dernière syllabe du cinquième se ferme la série des coordinations et, plus rares, des subordinations. La rime ou l'assonance marque phoniquement cette unité et permet, à l'audition, de l'identifier. Chaque couplet constitue ainsi un procès fermé, où aucune force inhérente n'engendre le couplet suivant. Le poème est un cycle d'images. De couplet à couplet, la liaison s'opère en vertu de reprises, répétitions, bifurcations, de nature sémantique plus souvent que lexicale : le vers *x* comporte un certain nombre de sèmes (parfois, de mots ou de syntagmes) identiques à ce que contient un vers *x-n*. On ne peut donc parler de style formulaire proprement dit : la « formule », si l'on tient à ce mot, constitue ici un moule sémique combiné avec le schème rythmique, du vers généralement, ou bien d'un hémistiche.

L'ordre universel au sein duquel s'accomplit l'action est tellement indubitable que celle-ci n'a pas besoin d'autres motivations. Toute figuration même, autre que celle du saint personnage, de son père et de sa mère, est estompée ou absente. Le monde où se meut et se meurt Alexis n'est pas représenté : c'est un fond d'or uniforme dans un cadre étroit, où des scènes juxtaposées, presque sans perspective, proposent l'image du saint aux diverses étapes de sa quête. Une quête, du reste, qui ne peut mener qu'à la mort et au miracle, on le sait d'avance, de sorte que tout le récit a le sens d'un appel,

1. Segre, 1970 *b*.

d'une question à laquelle l'auditoire est sommé de répondre, en termes qu'il n'a pas la liberté de choisir. Le prologue en prose qu'a placé, en tête du poème, le copiste du manuscrit de Hildesheim ne laisse pas de doute à ce sujet : « Ici cumencet amiable cançun e spiritel raisun... », ce que je traduirais par « Ici commence une chanson édifiante dont vous reconnaîtrez la signification morale ». Auerbach jadis a comparé le texte latin de la *Vita* d'Alexis à celui de la *Chanson*. L'écart est grand. Le récit latin, monotone, procédant sans secousse ni hésitations ni conflit, dépourvu de tout autre facteur de rythme que les séquences sémiques dont il se compose, se dévide comme un conte, et l'enseignement qu'il communique ne tient aucunement à la structure : il provient d'un didactisme surajouté.

Rien ne fait mieux ressortir le caractère de la *Chanson* qu'une comparaison du texte ancien avec les divers remaniements qu'il subit aux XII^e^, XIII^e^ et XIV^e^ siècles [1]. Ainsi, les couplets 53 et 54, et le passage correspondant du remaniement assonancé du XII^e^ siècle :

Suz le degrét ou il gist e converset,
Iloc deduit ledement sa poverte.
Li serf sum pedre, ki la maisnede servent,
Lur lavadures li getent sur la teste :
Ne s'en corucet net il nes en apelet.

Tuz l'escarnissent, si l tenent pur bricun ;
L'egua li getent, si moilent sun liçon:
Ne s'en corucet giens cil saintismes hom,
Ainz priet Deu quet il le lur parduinst
Par sa mercit, quer ne sevent que funt.

(« Sous l'escalier où il couche et séjourne, c'est là qu'il savoure sa vie de pauvre. Les serviteurs de son père, qui servent la famille (*ou* : font le ménage) lui jettent leurs eaux sales sur la tête : il ne s'en irrite pas ni ne les interpelle (pour protester). — Tous le tournent en dérision, et le tiennent pour fou. Ils lui jettent cette eau et mouillent sa litière. Il ne s'en irrite pas, le très saint homme, mais prie Dieu de le leur pardonner miséricordieusement car ils ne savent ce qu'ils font. »)

Sous le degré ou il gist et converse,
La li aporte a mangier la pucele
Qu'il espousa, et sa feme doit estre.
A grant barnaige deduit sa grant poverte.
Li serf son pere, qui la maisnie servent,
Levent lor mains, hanas et escueles,

1. Henry, 1967, p. 13-19.

Les laveüres li getent sous la teste :
Ne s'en courouce ne il nes en apele.
Tout l'escarnissent, s'il tienent por bricon,
L'aige li getent et moillent son liton;
Ne s'en courece icil saintismes hom,
Ains prie Diu que trestout lor pardoinst,

Par sa merci, mais ne sevent qu'il font.
Par une feste de sainte rouvison,
Monta li pere les degrés contremont
Et vist gesir son fil el grabaton.
Il l'apela, si l'a mis a raison :
« Biaus crestïens, ne savons vostre non.
Faut vous conrois de coi aiés besoing?
— Sire », dist-il, « Crestïens ai a non,
Et trestout cil qui levé sont des fons...

(Je traduis seulement les additions : « C'est là que lui apporte à manger la jeune fille qu'il épousa et qui doit (= aurait dû, devrait?) être sa femme. » — « Ils lavent leurs mains, les coupes et les assiettes »... « Lors d'une fête des Rogations, son père, qui montait l'escalier, vit son fils étendu sur le grabat. Il l'interpella et lui tint ce discours : Beau chrétien, nous ignorons votre nom. Faut-il vous apporter quelque provision dont vous ayez besoin? — Seigneur, répondit (le fils), je m'appelle Chrétien, comme tous ceux qui ont été baptisés... »)

Cette addition continue pendant près de 80 vers. L'auteur, on le voit, a procédé par amplification de deux sortes : en spécifiant un trait généralisateur du texte ancien (v. 21), ou en introduisant une circonstance dramatisante (v. 17-18), qui dans les v. 29 et la suite, formant un long dialogue, prend des proportions telles que l'unité strophique est détruite. Le récit, libéré, engendre sa propre perspective, et n'a finalement plus d'autres mesures que celles qui proviennent de ses exigences particulières.

L'ÉPOPÉE

Le domaine de l'épopée de langue française, la « chanson de geste », est l'un des mieux explorés de la poésie médiévale. Au cours des vingt dernières années, une série de travaux remarquables a renouvelé, dans cette étude, les méthodes classiques, et permis de poser les problèmes en termes plus clairs. Je me contente donc de fournir ici les éléments d'une définition et de suggérer des principes d'analyse. Le lecteur trouvera, dans l'Annexe, divers renseignements complémentaires.

Les chanteurs de geste firent quelques pas de plus que les auteurs de chansons de saint sur la voie qui menait vers l'autonomie du discours narratif. L'étroite parenté originelle de ces deux formes poétiques est probable sinon certaine. Il est d'autant plus remarquable que, des deux variétés d'unité formelle essayées par les chanteurs de saint, le couplet régulier et la laisse, c'est cette seconde, d'invention du reste plus récente (XI^e siècle), qu'empruntèrent à l'exclusion de l'autre les chanteurs de geste. Je reviendrai sur ce fait, qui dans une grande mesure détermine la forme du discours. On ne peut le séparer tout à fait d'un autre trait : autant que l'on en peut juger aux quelques traits subsistants, la longueur des chansons de geste les plus anciennes est triple ou quadruple de ce que paraît avoir été la dimension moyenne d'une chanson de saint, soit de 1 000 à 2 000 vers contre 3 à 600. Une constatation empirique, d'ordre général, porte à valoriser ces différences matérielles. Il semble bien en effet que, dans une culture où la transmission des textes s'opère oralement un rapport de proportion inverse s'établit entre durée et complexité structurelle. Cette loi se vérifie durant tout le haut moyen âge. Au XII^e et au XIII^e siècle, le roman s'y dérobe. Je reviendrai sur cette question.

La narration est chantée et, en dépit ou à cause même de l'extrême souplesse de la laisse, une valeur musicale, intégrée au récit, y engendre des transformations particulières. La plupart des textes anciens, remontant sans doute à l'époque où se constitua cette forme (non moins que plusieurs textes plus récents), comportent des éléments récurrents non narratifs, à fonction purement rythmique, ou bien pratiquent dans le récit des coupures qui introduisent un discours personnel fortement valorisé par son emplacement même : refrain, passage à la première personne comme l'admirable *planctus* de Charles sur Roland ou, dans la même chanson, la formule conclusive de laisse, de type « Dient Franceis : Dehet ait ki s'en fuit! » (édition Moignet du *Roland*, laisse 82). On a récemment étudié l'effet ainsi produit dans *Gormont et Isembard* dont la versification (laisses d'octosyllabes) semble indiquer une assez haute antiquité [1]. Le passage du couplet régulier à la laisse a pu, du reste, au cours du développement de la poésie archaïque, atténuer ce caractère « lyrique », plus accusé dans une chanson de saint comme l'*Alexis* que dans le *Roland*. Ce qui, d'instant en instant au cours du déroulement de la mélopée, se promet aux auditeurs, c'est moins la découverte d'une action (connue dans ses grandes lignes, dès le début du récit, sinon même avant qu'il ne commence), que la surprise et la joie provoquées par les agencements

1. Lonigan, 1970.

imprévisibles du chant : les retours, les alternances et les entrelacements divers des trois timbres mélodiques dont, selon toute apparence, disposait le chanteur. La phrase musicale s'identifie avec le vers, toute variation du chant entraîne une variation de la laisse, c'est-à-dire du texte et réciproquement. Il en résulte, à un niveau beaucoup plus élémentaire que dans le grand chant courtois, un effet analogue de virtuosité.

En termes abusivement abstraits, on pourrait dire que le thème général et commun des chansons de geste, par opposition aux chansons de saint, est l' « héroïsme ». Ce mot, vague et quasi incolore, désignerait ici l'émerveillement suscité dans la communauté humaine par la reconnaissance de son pouvoir d'agir : pouvoir qui ne procède plus de quelque dynamisme externe, magique ou divin, mais d'une source où se reflète l'image même de l'homme. L'action narrée conserve ainsi quelque chose d'impersonnel : le sujet en est Guillaume ou Roland, mais aussi bien l'épée Durandal (laisses 171-174 du *Roland* d'Oxford). Or, cette action est sans pareille, elle est modèle d'action, et l'épopée en réitère indéfiniment la formule. D'où l'hyperbole; d'où l'absence quasi totale de métaphores. En narrant une telle action, le chanteur la produit; en la répétant (à l'intérieur de la même chanson; ou grâce à plusieurs déclamations successives; ou parce qu'il chante, dans son errance, d'autres chansons de geste), il lui confère une redondance propre : et celle-ci constitue la merveille épique, sans commencement ni fin. Le « héros » n'existe ainsi que dans le chant mais il n'en existe pas moins dans la mémoire collective à quoi participent les hommes, poète et public.

C'est pourquoi, sans doute, la chanson de geste possède une cohérence formelle très forte : perceptible aux niveaux lexical et syntaxique, comme à celui des motifs et, dans une certaine mesure, propre non seulement aux textes individuels mais à leur ensemble. La notion de registre, telle qu'elle a été définie à propos du grand chant courtois, s'y applique-t-elle? On peut hésiter. Je préfère répondre négativement à cette question, pour une unique raison : l'ordre nécessaire des propositions narratives (causalité-implication) introduit dans le système une dimension temporelle dont l'absence, en revanche, caractérise la chanson lyrique. Il semble préférable de ne pas recourir au même terme pour désigner deux réalités somme toute contradictoires. Je parlerai de « discours épique », entendant par là de façon précise celui que constituèrent des textes de langue française datables, en gros, de 1080-1180, avant que la forme ne commence à se dissocier sous l'influence d'autres modèles.

Sur le plan textuel, l'action n'est pas, dans l'épopée, comme elle

l'est dans les formes du chant narratif, engendrée par une formule initiale typique, exposant une situation. Elle l'est en vertu d'une définition préalable, traditionnelle, des agents. Ceux-ci s'identifient avec un état moral (celui du héros ou du traître) qui sert de motivation unique et suffisante. Il arrive qu'en passant d'une chanson à l'autre, tel personnage nommément désigné, ainsi Guillaume d'Orange, change de statut et, de héros, devienne traître, ou l'inverse. Du moins l'opposition subsiste-t-elle toujours. Les fonctions sont ici plus stables que les substances.

S'adressant à ses Francs pour les exhorter au combat, Roland s'écrie:

> Or guart chascuns que granz colps i empleit
> Que malveise cançun de nus chantet ne seit!

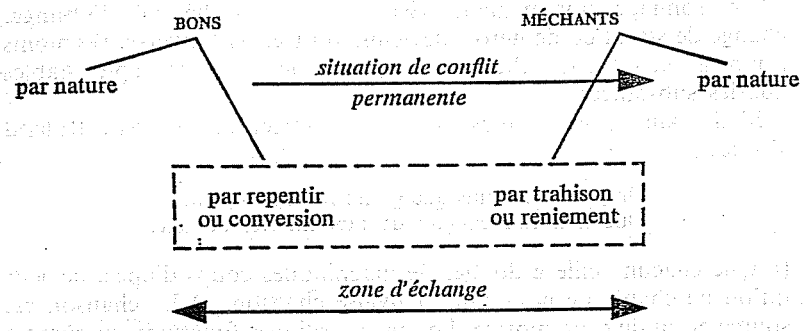
(« Que chacun veille à donner de magnifiques coups d'épée, de peur qu'on ne chante de nous une mauvaise chanson. ») La chanson est source et fin de cette morale. Les agents épiques fonctionnent comme des types-cadres; mais ils introduisent dans le discours un dynamisme particulier, rayonnant en propositions narratives, elles-mêmes relativement peu nombreuses et, dans leurs grandes lignes non moins que dans leur enchaînement, prévisibles. En retour, à mesure qu'elles se succèdent, elles spécifient plus ou moins l'agent typique, en actualisent les virtualités, tendent à le concrétiser, à faire de lui un « personnage ». Cet effet est assez net dans la plupart des chansons anciennes : Roland, Guillaume d'Orange, Raoul de Cambrai et bien d'autres finissent par posséder comme une figure en profil perdu, des gestes propres, une vérité diffuse mais particulière qui, au cours du XII^e siècle, entra comme telle dans la tradition. C'est là sans doute l'un des facteurs qui provoqua la formation des cycles épiques, de plus en plus complexes à partir de la fin du XII^e siècle, et dont les parties ne tiennent guère ensemble que grâce à ce lien-là [1]. Le « personnage » de Roland apparaît ainsi dans quarante chansons, et passa chez les poètes italiens de la Renaissance.

Une étude systématique des chansons de geste devrait reposer ainsi sur une typologie des agents. Elle sortirait du cadre de ce livre, et je ne puis qu'en suggérer ici l'utilité. Selon le schéma proposé par Pasqualino à propos de *Reali di Francia*, au plus haut niveau de généralité, deux groupes s'opposent : bons et méchants. Une connotation socio-religieuse, fréquente, transforme cette opposition en chrétiens-païens (Sarrasins). Ce premier axe de distinction est recoupé par un

1. Cf. Frappier, 1967.

autre, selon que l'agent reste fidèle à son caractère premier ou ne l'est pas : d'où traîtres et renégats d'une part; ralliés ou convertis, de l'autre [1].

On a donc la distinction suivante :



A l'intérieur de ce que l'on pourrait qualifier de système sémantique, d'autres relations interviennent. Les plus fréquentes vont de souverain à vassal, d'époux à épouse et d'oncle à neveu, parfois d'ami à ami.

Il en résulte plusieurs espèces de conflits. Entre bons et méchants, le conflit est général, et affecte non seulement les agents singuliers, mais la foule des sujets rejetés dans l'anonymat d'un pluriel collectif. Les transformations par repentir ou trahison concernent des agents singuliers, parfois l'agent principal, comme Isembart dans le *Gormont*. Des conflits particuliers opposent les agents singuliers qu'unit une relation spécifique : souverain contre vassal (comme dans les chansons de ce que l'on nomme parfois le cycle des révoltés); époux contre épouse, comme dans *le Voyage de Charlemagne*; ou oncle contre neveu, mais le conflit est alors virtuel, ou de l'ordre du malentendu, comme, dans une certaine mesure, au début du *Roland*. Ces conflits eux-mêmes peuvent être dus à des causes nobles ou ignobles; impliquer un comportement honnête (mais incompris) ou une trahison; leur aboutissement sera une réconciliation ou une punition. E. Dorfman, dans un livre récent, définissait, d'un point de vue différent, des « narrèmes » propres aux cinq chansons de geste les plus anciennes, et en déduisait une typologie structurelle d'une étonnante fixité ; au-dessous des superstructures textuelles, un même modèle sous-jacent se retrouverait :

1. Pasqualino, 1970, p. 87-110; cf. Kristeva, 1970, p. 63-65.

1. Querelle entre parents
2. Insulte

d'où : 3 + 4 trahison + punition
et/ou 3′ + 4′ prouesse + récompense [1].

Un certain nombre d'options sont ainsi ouvertes. A chacune d'entre elles semblent correspondre des possibilités limitées de développement narratif. Le catalogue de ces séquences reste à faire : Rychner en a fourni une première approximation [2]. Quoi qu'il en soit, celles-ci s'additionnent plutôt qu'elles ne s'organisent en structures élaborées. D'où une apparente mais trompeuse simplicité. D'où, par ailleurs, le maintien, d'un bout à l'autre du poème, de l'opposition initiale, dont les termes ne se rapprochent jamais : au monde lumineux et plein du Bien s'oppose le monde noir et vide du Mal, symétrique de l'autre [3]. Toute parole est dédoublée : ce qui est église dans une proposition, est « mahomerie » dans la proposition parallèle; à l'empereur correspond l' « amiral »; au chevalier, des Sarrasins aux armures identiques, aux coursiers semblables, à la bravoure suscitant les mêmes éloges. Aux rares qualificatifs près de couleur (ombre *vs* lumière), la plus grande partie du vocabulaire, des formules, des motifs, sert ainsi à double fin, en vertu d'une ambiguïté pathétique du discours qui est l'une des beautés de cette poésie.

Le mouvement narratif est périodiquement interrompu, dans les chansons anciennes surtout, par l'intervention d'éléments qui constituent des types entés sur le récit et qui fonctionnèrent peut-être, à une certaine époque, comme des indices de la nature particulière de ce discours : prières [4], déplorations [5], scène plus ou moins allégorique de la mort du héros [6] ; d'une autre manière, scènes de conseil ou, parfois, disgressions printanières, empruntées à un registre lyrique et qui détonnent curieusement dans ce contexte, ainsi, le début de la laisse 3 de *la Prise d'Orange*, édition Régnier :

Ce fu en mai el novel tens d'esté;
Florissent bois et verdissent cil pré,
Ces douces eves retraient en canel,
Cil oisel chantent doucement et soëf.
Li cuens Guillelmes s'est par matin levez.

(« C'était en mai, au printemps; les bois fleurissent et les prés verdissent; les douces eaux se retirent dans leur lit; les oiseaux chantent mélodieusement. Le comte Guillaume s'est levé matin. »)

1. Dorfman, 1969, p. 17-27. — 2. Rychner, 1955, p. 127-139. — 3. Bonnefoy, 1967. — 4. Labande, 1955. — 5. Zumthor, 1963 *c*. — 6. Le Gentil, 1969.

La forme du discours épique est déterminée par la structure de la laisse. La chanson s'organise à partir de celle-ci, qui est sa cellule constitutive. La laisse est à la fois une unité de contenu et de versification. Elle comporte un nombre quelconque de vers (de 3, 4, 5 à 10, 15 ou 20 dans les chansons les plus anciennes) fournissant le récit d'une action encadrée par une phrase d'introduction (descriptive ou assertive : désignation du sujet, ou bien circonstance de lieu ou de temps) et une phrase de conclusion (souvent au discours direct). La marque externe de cette unité réside dans le fait que tous les vers de la laisse se terminent par la même « assonance » (identité de la voyelle de la dernière syllabe accentuée du vers) ou la même rime. On relève par ailleurs une coïncidence presque constante entre la phrase et le vers : celui-ci, ou l'hémistiche, correspond généralement à un élément syntaxique complet. A la seule exception du *Gormont*, les chansons de geste sont composées de vers décasyllabiques (de coupe 4 + 6, très rarement 6 + 4) ou d'alexandrins (6 + 6) : il en résulte que l'unité fondamentale de la langue épique est un groupe de 4 ou 6 syllabes.

Deux exemples. La laisse 81 du *Roland*, édition Moignet :

Oliver est desur un pui muntet.
Or veit il ben d'Espaigne le regnet
E Sarrazins, ki tant sunt asemblez.
Luisent cil elme, ki ad or sunt gemmez,
E cil escuz e cil osbercs safrez,
E cil espiez, cil gunfanun fermez.
Sul les escheles ne poet il acunter :
Tant en i ad que mesure n'en set ;
E lui meïsme en est mult esguaret.
Cum il einz pout, del pui est avalet,
Vint as Franceis, tut lur ad acuntet.

(Traduction Moignet : « Olivier est monté sur une hauteur. Il voit bien alors le royaume d'Espagne et les Sarrasins, qui sont rassemblés en tel nombre. Les heaumes brillent, avec leurs gemmes serties dans l'or, et les écus, et les hauberts safrés, et les épieux, les gonfanons attachés aux lances. Il ne peut même pas compter les corps de bataille : il y en a tant qu'il ne connaît pas le nombre; en lui-même, il en est tout égaré. Le plus vite qu'il peut, il dévale du sommet, il vient aux Français et leur raconte tout. »)

Cette laisse a été précédée, en 79, d'une description directe des Sarrasins s'armant pour l'ultime assaut :

Lacent lor *elmes* mult bons, sarraguzeis,
Ceignent espees de l'acer vianeis;
Escuz unt genz, *espiez* valentineis
E *gunfanons* blancs et blois et vermeilz

(Traduction Moignet: « Ils lacent leurs bons heaumes de Saragosse, ceignent leurs épées d'acier viennois; ils ont des écus riches, des épieux de Valence, et des gonfanons blancs, bleus et vermeils ») (cf. 81, v. 4-6); en 79 et 80, la réaction de Roland à cette nouvelle, et le discours par lequel il exhorte son armée : « E! Deus la nus otreit! » (« Que Dieu nous accorde cette bataille. »)

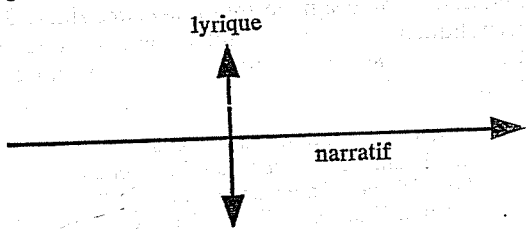
Le premier vers pose le sujet et indique l'action, dont la suite et la fin sont narrées v. 10. Entre ces termes, le verbe *voir*, rapporté au sujet, introduit une description procédant du général et du matériel (le lieu : v. 2) au particulier et à l'humain (v. 3); les vers 4, 5 et 6 l'amplifient à l'aide d'éléments qui résument la laisse 79; une conclusion la clôt au v. 7, explicitant et précisant le *tant assemblez* du v. 3; conclusion répétée hyperboliquement au v. 8; suit la réaction affective (v. 9) et, par rapport à la laisse 80, une antithèse qui se prolongera implicitement dans le discours des laisses 83 à 86, annoncé par le v. 11 :

Dist Oliver : Jo ai paiens veüs... (82)
... El camp estez, que ne seium vencuz !
Dist Oliver : Païen unt grant esforz ; (83)
De noz Franceis m'i semblet aveir mult poi.

(Traduction Moignet : « Olivier dit : J'ai vu les païens... Tenez ferme le champ, que nous ne soyons vaincus! Olivier dit : les païens ont de grandes forces; il me semble que nos Français sont bien peu. ») Roland le contredit, vers contre vers, accroissant la tension entre ces termes inconciliables, jusqu'à la scène célèbre du refus de sonner du cor.

Il est clair que la description qui « farcit » l'action pourrait être plus ou moins longue : un effet dramatique serait modifié, non la structure du discours. Une marque grammaticale distingue l'action et sa farciture : les verbes des v. 1 et 10 sont au passé-présent (« composé »); ceux des v. 2 à 9, au présent démonstratif; seule l'annonce du discours, v. 11, emploie le passé ponctuel (« simple »). Grâce à ce dernier élément, l'unité qui semblait close au v. 10 se rouvre. On ne pourrait ici parler de circularité, mais si l'on tient à de telles images, de quasi-circularité ou, mieux encore, de spiralité.

S'il est vrai que la laisse constitue l'unité épique, elle n'est toutefois pas une unité discrète, en ce sens qu'elle se dépasse dans la continuité du chant. Reprises, parallélismes, bifurcations sont de même espèce que dans la chanson de saint, à cela près que les marques en sont plus explicites sur le plan verbal : l'écho sémique implique presque toujours un écho lexical et syntaxique. Il y a ainsi un incessant contraste entre la linéarité du texte et la non-linéarité de la narration. Rychner, puis d'autres, comme Hackett, ont étudié les divers procédés d'enchaînement de laisses : il faut renvoyer à leurs travaux [1]. Le phénomène se produit sur des sous-ensembles du texte : séries plus ou moins brèves de laisses (trois, quatre, six), étroitement liées en suites hiérarchisées et souvent arborescentes. A la fin d'une série, une coupure dépourvue de toute transition fait rebondir la narration par l'exposition d'un thème nouveau ou par l'introduction d'un autre agent. On peut se demander dans quelle mesure ces coupures correspondirent à un rythme de la déclamation. Le système se ramène à une opposition simple entre ce que Vance nomme un « dynamisme narratif » et un « retard lyrique [2] » :



Étalement et concentration, progression et similarité. On a proposé, selon la fréquence relative de ces deux modes, de classer les chansons de gestes en « lyriques » et « narratives ». Cette distinction est mal soutenable théoriquement; en pratique, elle fournit l'un des critères permettant de mesurer les transformations intervenues aux XII^e-XIII^e siècles dans le système, et qui réduisirent de plus en plus la fonction du « retard lyrique ». La croissance du facteur narratif entraîne non seulement des modifications rythmiques, mais elle transforme la syntaxe, et, à la longue, le vocabulaire même. J. Frappier l'a montré à propos d'un détail d'autant plus significatif qu'il semble infime : l'usage des épithètes qualifiant les chevaux [3]. Le lien même des motifs se dénoue : les effets de réel, le pittoresque pénètrent le récit qui perd sa cohérence traditionnelle. On en arrive à la chanson d'*Aye*

1. Rychner, 1955, p. 74-107 ; Hackett, 1964 ; Vinaver, 1970, p. 62-67. — 2. Vance, 1970 *a*, p. 44-45. — 3. Frappier, 1959.

d'Avignon, dont le « héros » est une femme semant le charme et le trouble parmi les guerriers... sinon au féerique *Huon de Bordeaux* et aux romans de cape et d'épée avant la lettre que sont les « chansons » d'Adenet le Roi, dans le dernier tiers du XIII^e siècle (Mary, I, 322-329; II, 48-49).

Cette évolution de la forme épique ne diffère pas, si on la considère de très haut, de celle qui affecta l'ensemble des systèmes poétiques archaïques : elle alla dans le sens d'un relâchement des fortes contraintes originelles. La laisse même, nous l'avons vu, fut sans doute produite, dès le XI^e siècle, par ce mouvement qui devait, au XII^e, au XIII^e siècle, la transformer finalement en longues tirades aux contours estompés, et dont l'unité devient aléatoire, plus ou moins analogues aux paragraphes de nos textes modernes. Adam de la Halle, adaptant, vers 1270-1280, dans *la Chanson du roi de Sicile*, le modèle épique aux flagorneries qu'il voulait adresser à Charles d'Anjou, fait de la laisse un usage contraire à sa fonction naturelle : il la réduit aux dimensions standard de vingt alexandrins rimés.

En fait, la plupart des chansons de geste qui nous restent témoignent de la désagrégation du modèle. Celui-ci ne nous a été conservé dans sa pureté que par une dizaine de textes datables d'avant 1160 ou 1170. Curtius jadis réduisait paradoxalement à deux le nombre des véritables chansons de geste : le *Roland* et le *Gormont*! C'est sur ces textes anciens que doit porter, par priorité, l'observation. C'est là seulement, en particulier, que l'on perçoit la spécificité du temps épique. Le discours n'implique ici aucune notion de mesure abstraite, qualifiant l'expérience. L'ordre chronologique n'importe guère. La scène du cor dans le *Roland*, souvent discutée car l'ordre et même le nombre des laisses diffèrent dans les sept manuscrits qui l'ont conservée [1], n'exige, me semble-t-il, aucune remise en ordre. Ce qu'ont d'insatisfaisant certaines versions ne l'est que du point de vue d'une logique fondée sur les causalités successives. L'action de Ganelon est-elle vraiment trahison, ou juste vengeance? La réponse à cette question diffère selon que l'on en juge du point de vue de l'avenir (triomphe du mythe impérial, qui fonde le droit public) ou du passé (une *faide*, de droit privé) : un seul élément est poétiquement vérifiable, la nécessité que Roland meure par la faute d'un autre.

L'avenir s'intègre au présent ou au passé du récit : sa marque grammaticale propre, le futur, sert à l'anticipation, procédé textuel de liaison. Mais, dans les laisses d'annonce (fréquentes au début des chansons), il arrive qu'un verbe au passé exprime l'avenir en le référant

1. Segre, 1969 *b*.

fictivement à une histoire à laquelle le poème va s'intégrer; ainsi, la laisse 2 de *la Prise d'Orange*, édition Régnier :

> Oëz, seignor, franc chevalier honeste!
> Plest vos oïr chançon de bone geste :
> Si comme Orenge brisa li cuens Guillelmes?
> Prist a moillier dame Orable la saige;
> Cele fu feme le roi Tiebaut de Perse;
>
> Ainz qu'il l'eüst a ses amors atrete,
> Et ot por voir mainte paine sofferte,
> Maint jor jeuné et veillé mainte vespre.

(« Écoutez, seigneurs, libres et vertueux chevaliers! Vous plaît-il d'entendre une chanson sur une bonne histoire héroïque : comment le comte Guillaume réduisit Orange? Il prit pour épouse la sage dame Orable, qui avait été la femme du roi Thibaud de Perse. Avant qu'il ne l'eût attirée dans son amour (*ou* : par son amour) il en avait ressenti bien des peines, en avait perdu l'appétit bien des jours, perdu le sommeil bien des nuits... »)

L'avenir est d'ores et déjà connu par le poète, par ses auditeurs et, dans le récit, par les agents mêmes de l'action. Il est, comme toute la narration, englobé dans l'éminente dignité des choses antiques... dont le nom même du fougueux cheval de *Roland*, dans le poème d'Oxford, constitue l'emblème : *Veillantif*, ce que l'on chercha jadis à interpréter comme un dérivé du verbe *veiller* mais qui, à l'évidence, est une figure accumulative, quasi allégorique, *vieil* + *antif* (*vetus* et *antiquus*), mots bien attestés par ailleurs dans la langue.

La Chanson de Roland ne contient, dit-on, que trois imparfaits : le discours passe du présent au passé ponctuel et révolu, pour revenir au présent, jetant parfois un *a été* entre ces termes figés de la durée [1]. Mais la distribution de ces trois formes semble moins dictée par une intention sémantique autonome, qu'émaner des exigences propres du vers, compte des syllabes et assonance. Passés et présents font fonction d'éléments rythmiques autant ou plus que d'expression des relations temporelles. Au sein de la grande dualité épique, les séquences du discours apparaissent ainsi déterminées, moins par leur projection sur l'axe d'une durée, que par la perpétuelle ré-affirmation d'une identité dans la ressemblance : de sorte que les transformations narratives ne font que révéler, à la surface, des équivalences profondes [2].

1. Cf. Stefenelli-Furst, 1966.
2. Kristeva, 1969 *a*, p. 435-436.

L'intemporalité relative de la narration épique est en partie liée à ce que l'on a nommé le style formulaire [1], lui-même fondé sur la laisse et ne fonctionnant que dans ce cadre. De nombreuses études ont été consacrées depuis vingt ans à ce mode de dire. Je ne puis ici que renvoyer à quelques-unes des plus récentes d'entre elles [2].

Une formule est un moule expressif, triplement défini : par un rythme (4 ou 6 syllabes), par un schème syntaxique et par une certaine détermination lexicale. Ce moule (dont le contenu est une image, une idée, un trait descriptif) est adaptable à toute espèce de situation thématique ou phraséologique. Le poète dispose d'un grand nombre de formules, qui lui servent à exprimer divers aspects concrets d'une situation, selon les besoins du moment. Le nombre d'occurrences de chaque formule diffère beaucoup dans les diverses chansons : G. de Poerck et ses collaborateurs, traitant de façon mécanographique le texte du *Charroi de Nîmes* (total 1 487 décasyllabes), y relèvent :

130 formules de premier hémistiche (385 occurrences)
70 de second hémistiche (183 occurrences)
19 couvrant un vers entier (43 occurrences).

Mais cette liste ne comporte que des formules littéralement identiques, non les diverses variantes qui les affectent [3]. Le système a ainsi les apparences d'un procédé mnémotechnique, dû à l'oralité de la transmission [4], et dans l'utilisation duquel les auteurs ont une assez grande liberté. J'ai cité au chapitre II l'exemple des formules amorçant la description d'une charge de cavalerie (motif très fréquent). Il nous manque encore un relevé général des formules épiques; du moins, l'existence du système est-elle hors de doute. P. Le Gentil a pu, à juste titre, écrire que c'est moins la formule même que le système formulaire qui, au sein de la tradition, définit le discours épique [5]. Il y a lieu en effet de distinguer des formules internes, fonctionnant à l'intérieur seulement d'un poème, et des formules externes, communes à plusieurs d'entre eux et, semble-t-il, plus rares. D'autres éléments, dont on a peu tenu compte, deviennent perceptibles à ce niveau de généralité : ainsi, les intensificateurs monosyllabiques, *tant*, *si*, *moult*, qu'en resserrant, à l'aide d'une transformation lexicale, le reste de la formule, le poète peut introduire dans l'unité rythmique, pour modifier nom, verbe ou adjectif, et les pousser vers l'hyperbole, ou amorcer une amplification consécutive.

La formule n'a pas nécessairement un sens plein, ni même une

1. Fellmann, 1962. — 2. Matarasso, 1962, p. 270-300; Duggan, 1966; Mac Millan, 1964 ; Wathelet-Willem, 1964; Nagler, 1967; cf. Gittleman, 1967, p. 107-147. — 3. Poerck, etc. 1970, I, p. 111-116. — 4. Hitze, 1965. — 5. Le Gentil, 1963, p. 13.

rigueur syntaxique absolue : son caractère principal est sans doute sa plasticité, son aptitude à se combiner, sémantiquement et syntaxiquement, avec toute espèce de contexte. On peut en distinguer deux espèces : l'une, plus ou moins imposée par les exigences de la figuration, ainsi les formules de combat étudiées par Rychner dès 1955 : elles sont essentiellement amplificatrices, développant de manière typique le sème « assaillir », lequel peut être aussi bien réduit à ce seul verbe; l'autre espèce, d'apparence plus spontanée, comporte une très grande diversité de réalisations : pure utilité dans certains contextes, la formule prend, dans d'autres, une valeur pleine [1]. Ainsi, les 57 formules marquant la hâte d'agir, relevées dans sept chansons par Mc Millan (104 occurrences) : le noyau sémique est « sans tarder »; la réalisation lexicale et syntaxique comporte un nombre limité d'options, avec une nette tendance préférentielle en faveur de certaines d'entre elles :

a) réalisation par un verbe à la forme négative (71 occurrences); lexicalement, ce verbe peut signifier « ne pas faire » ou « laisser du temps s'écouler » : soit, d'une part, *arester* (23 fois), *demorer* (8 fois), *sejorner* (2 fois), d'autre part *targier* (« tarder») (28 fois), *delaier* (5 fois) *atendre* (5 fois); syntaxiquement, la négation se manifeste par la construction *ne s'aresta* (*mie*), soit par *ne volt* (« veut ») + infinitif, soit par *sans* + infinitif;

b) réalisation nominale, par un substantif dérivé de l'un de ces verbes, surtout *demorance* ou *atente* (33 occurrences) : soit en combinaison avec *faire* (*ne fist atente*), soit avec *sans* (*sans demorance*); un adjectif, généralement *grant,* peut précéder le nom. Quelle que soit la réalisation, elle constitue presque toujours un groupe rythmique de six syllabes.

Les formules de la seconde espèce paraissent moins nombreuses que les premières : Mc Millan constate, dans les chansons qu'il étudie, une fréquence à peu près constante, de 40 à 70 formules pour 1 000 vers. Ainsi l'introducteur de discours *a apeler en prist,* ou, en figure d'apostrophe, *entendez envers mi*; l'affirmation-réponse conclusive de discours *Dire, bien avez dit*; la malédiction *Deus te puist maleïr.* Dans les scènes de combat, les formules de la première espèce, en revanche, recouvrent parfois des laisses presque entières.

Généralement, la formule constitue une micro-unité d'action, apte à se combiner avec d'autres formules pour engendrer une séquence, que pourront orner diverses variations, de sorte que l'effet de répétition s'associe avec la plus grande diversité. D'une chanson à l'autre,

1. Mac Millan, 1964, p. 479-482.

d'une version à l'autre d'une même chanson, il en résulte parfois de considérables différences stylistiques. E. Vance qualifie la formule d' « unité d'expérience », en ce sens qu'elle implique, en même temps que ce qu'elle figure, une valeur éthique, au moins diffuse, relative à l'univers épique [1]. Néanmoins, l'instrument dont dispose ainsi le poète ne lui permet que des variations quantitatives, non qualitatives. Le geste que décrit la formule a un caractère emblématique, sans rapport nécessaire avec la réalité de l'expérience quotidienne. La grandeur morale de Charlemagne s'exprime par les larmes :

Ne puet muer ne plurt

(« Il ne peut s'empêcher de pleurer. ») Si l'on considère une telle déclaration du seul point de vue de la cohérence sémantique superficielle, elle apparaît, le plus souvent, thématiquement contradictoire. Au moment le plus dramatique du *Roland,* lorsque Charlemagne, ayant entendu enfin l'appel du cor, se prépare à secourir son neveu, la description de l'armée qu'il rallie (laisse 137) commence par une accumulation de formules à connotations lumineuses :

Esclargis est li vespres e li jurz,
Cuntre le soleil reluisent cil adub...

(« C'est une claire fin de journée, les armures resplendissent sous le soleil... »), et ainsi de suite pendant cinq vers. Puis la laisse se casse, pour ainsi dire, en son milieu :

Li emperes cevalchet par irur

(« L'empereur chevauche en grande tristesse »), de sorte que la conclusion forme un contraste pathétique avec l'intonation :

N'i a celoi ki durement ne plurt

(« Il n'y en a pas un qui ne pleure amèrement. ») Cette formule réapparaît à la laisse suivante, dont les deux premiers vers, eux aussi formulaires, contredisent magnifiquement les deux premiers du 137 :

Halt sont li pui e tenebrus e grant,
Li val parfunt e les ewes curant

(« Hautes sont les montagnes, ténébreuses, vastes; les vallées, profondes; les eaux se précipitent. ») Dans la linéarité du texte, la lumière

1. Vance, 1970 *a*, p. 23-28 et 41-42.

largement étalée de ce beau soir s'identifie à l'horreur de cette obscurité plongeante.

Nous avons vu, au chapitre I, quelle ambiguïté comporte le thème d'étude « les chansons de geste et l'histoire ». Moins que reflet d'une réalité ou d'une expérience passée, la chanson est conscience de soi [1]. Elle compense la rupture survenue entre le réel et l'imaginaire. Elle exploite moins un souvenir qu'elle ne le projette en prophétie; elle assume ainsi l'idéologie diffuse d'une collectivité très dispersée géographiquement, envers laquelle elle remplit une fonction éminente : elle lui donne, par la pure fiction d'un récit, la dignité trompeuse mais rassurante de ce qui, émergeant du puits le plus profond de l'histoire échappe virtuellement à l'emprise du temps et à la décadence du monde. En ce sens, le sujet réel de l'action, c'est la collectivité même : ces pluriels interchangeables, *Francs*, *Français*, *Chrétiens*, *barons*, rythmant et glosant de leurs exclamations périodiques le récit du *Roland*; ou Charlemagne, figure impériale qui les englobe et les représente.

Les polémiques auxquelles a donné lieu, depuis quinze ans, le renouveau de la théorie dite traditionaliste, ont conduit à mieux percevoir le rôle du poète et la nature de l'échange qui s'établit entre son public et lui [2]. La chanson est un dialogue virtuel, dont l'une des parties implique l'autre. Les motivations du discours sont aussi doubles : extrinsèques et constantes, dans la mesure où elles proviennent de la collectivité; intrinsèques et variables, provenant du texte même [3]. Tantôt les unes, tantôt les autres prédominent : d'où (du moins, de notre point de vue moderne) les différences qualitatives considérables de texte à texte. Un témoignage souvent discuté de Pierre le Chantre (fin du XII^e siècle), fait ironiquement allusion à la promptitude et à la facilité avec laquelle le chanteur répond aux incitations de son public, entendons : à la disponibilité qui constitue sa fonction sociale [4]. Quelle que soit la rigueur avec laquelle il applique les règles propres de son texte, jamais le chanteur de geste (bien différent en cela du trouvère) n'impose à ses auditeurs sa propre conscience artistique; il subordonne, à l'accomplissement d'une tâche qui est de raconter une fois encore une fable héritée, le dessein particulier de sa parole [5]. D'où la concentration lexicale, la relative pauvreté syntaxique, la prédominance de la parataxe, cette sorte d'ascèse du dire, si frappante dans les chansons de geste les plus anciennes.

Aucune concession à ce qui pourrait être nommé le réel; aucune

1. Cf. Menendez Pidal, 1960, p. 231-262; Köhler, 1968; Horrent, 1970; Paquette, 1971, p. 14-19. — 2. Le Gentil, 1963, p. 10-12. — 3. Vance, 1970 *a*, p. 10-11. — 4. Baldwin, 1970, II, p. 143. — 5. Vance, 1970 *a*, p. 47.

logique autre que celle qui procède à l'engendrement de chaque séquence par *une* séquence précédente (non nécessairement *la*). Étrange *Chanson de Roland*, dont le « héros » (mais l'est-il vraiment?) meurt 1 600 vers avant la fin du récit. Expliquer ce trait, comme on l'a fait, en déclarant que le véritable héros est Charlemagne, n'avance à rien : cette logique-là exigerait que l'on ampute le texte de quelque 1 500 autres vers. La chanson s'intègre totalement à la tradition qui l'a produite; à la poésie qu'elle manifeste. Il faut renvoyer ici à l'analyse que donna jadis Auerbach des laisses 58 à 62 du *Roland* d'Oxford [1]. Opposition entre la précision dénudée de l'énoncé, et ce qui apparaît, au niveau des causalités narratives, comme un manque de clarté, comme une ambiguïté provenant de l'incertitude où se trouve plongé l'auditeur : laquelle des propositions déjà entendues engendre-t-elle celle qu'il entend maintenant? Peut-être l'ordre des causalités et des implications s'inverse-t-il : parce que Roland doit être vengé, il meurt; parce qu'il mourra, il doit être trahi. Le texte « s'explique » mal, ou pas du tout. La construction parataxique et les parallélismes accentuent cet effet. Juxtaposition abrupte d'assertions antithétiques, aux traits simplifiés, posées successivement comme les arguments d'une thèse, et constituant globalement la fiction d'une fatalité : d'une affirmation inaccessible au doute et même à de véritables conflits; seules se heurtent les armes. La composition générale du poème procède souvent de la même juxtaposition d'éléments simples et contraires : le *Roland* et la partie la plus ancienne du *Guillaume* sont construits en diptyque, première partie, défaite; seconde partie, victoire; *le Voyage de Charlemagne* emboîte deux parties thématiquement contrastantes : conquête des reliques à Jérusalem, conflit burlesque avec Hugon à Constantinople. Ailleurs, il est vrai, comme dans *le Couronnement de Louis*, cette structure se distend en une simple accumulation d'épisodes successifs sans lien organique. Auerbach discernait dans le discours épique un dessein fondamental : le refus d'une composition rationnellement articulée, au profit d'un incessant va-et-vient des éléments de l'action, où s'estompent les modalités et jusqu'aux contrastes temporels. Le récit reprend périodiquement chaque tranche, du reste largement autonome; l'unité est une unité d'audition plus que de narration proprement dite : le « retardement épique ». Pas de longs discours, pas de raisonnements ni de vastes mouvements oratoires : la clôture de la laisse l'interdit... du moins à l'époque la plus ancienne, car ce caractère s'altéra à la fin du XII^e siècle. Tout est présent, actuel; les agents humains individuels, peu nombreux; le monde inanimé

1. Auerbach, 1946, chap. v; cf. Gittleman, 1967, p. 43-103.

n'est figuré que par de brèves formules introductives accusant l'isolement de la laisse :

> Halt sunt li pui et li mont tenebrus.
>
> Clere est la noit e la lune luisant.

Certes, ces textes, longs, ne représentent pas uniformément ces qualités de rythme et de fermeture. C'est là néanmoins une tendance générale qui les définit et permet de les opposer contradictoirement à d'autres formes d'épopée, l'homérique par exemple et, semble-t-il, l'épopée germanique médiévale.

Le moment scénique, ainsi détaché de toute évolution, extrait de la gangue temporelle où reste prise l'action réelle, prend une telle force qu'il s'érige en modèle moral. Le *geste dit*, plus qu'il ne figure un *geste vécu*, propose un sens. Même s'il subsiste dans le fil du discours de fugitifs effets de réel, ceux-ci sont assumés sur le plan d'une allégorie latente. Dans une grande mesure, ce discours narratif est un discours didactique. Il manifeste des équivalences exigeant l'interprétation, fût-elle à nos yeux simpliste : le Mal et le Bien, le Héros et le Couard, Dieu et Mahom, cette fissure au cœur des choses et de nous-mêmes. Le chanteur qui, semble-t-il, introduisit dans un *Roland* plus ancien le long épisode de Baligant étalait ses cartes sur la table et, pour narrer cette lutte culminante entre le chef de Païenie et celui de Chrétienté, recourait à un vocabulaire plus abstrait, à un style plus cumulatif, allongeait les laisses, comme pour suggérer un au-delà du discours. Les héritiers lointains de ces vieux poèmes, Boiardo, l'Arioste ou Spencer, en y introduisant des figures explicites d'allégorie, ne faisaient que réaliser une tendance latente dans le discours épique français dès l'origine.

8. Du roman à la nouvelle

Durant le premier tiers du XII^e^ siècle, émerge à l'horizon de nos textes une forme poétique nouvelle qui, en l'espace de trente ou quarante ans, se diversifiera en plusieurs ensembles, du reste inégalement distincts : une narration versifiée, mais non chantée. J'ai traité, au chapitre II, de l'aspect rythmique de cette transformation. Je la considère ici dans la forme du discours et m'abstiens de toute discussion historique concernant ses origines. Il se peut que, de diverses manières, cette forme ait eu des antécédents lointains, dans ce que, pour simplifier, on appellerait le folklore. Mais la marque du vers, impliquant un dessein proprement poétique et une réflexion sur le texte comme tel, semble bien avoir été employée pour la première fois par des clercs anglo-normands, dans les années 1120-1130 [1], puis sur le continent à partir de 1140-1150. Ce fut là, sans doute, avec la constitution du grand chant courtois, la principale innovation ayant, entre le X^e^ et le XIV^e^ siècle, affecté la tradition poétique médiévale. Quoique, chronologiquement, la chanson de troubadour et les formes les plus anciennes du récit non chanté soient presque contemporaines, elles s'opposent comme deux univers dont différeraient les mesures, l'espace et la composition interne. Celui de la narration nouvelle tenait apparemment beaucoup moins fermement que l'autre aux traditions du haut moyen âge : sa formation, progressive et relativement lente, exigea près de trois quarts de siècle et de multiples expériences dont subsistent un certain nombre de documents.

Cette variété de narration s'oppose globalement à toutes les formes chantées du discours poétique : elle nous introduit dans le continu, alors que le chant, quelle que soit sa structure mélodique, est par définition, dans cette culture qui ignora les longs récitatifs sans coupure, discontinu. Les images de circularité ou de spiralité, que j'ai employées plus haut, n'auraient ici aucun sens puisqu'elles se réfèrent à des

1. Legge, 1963.

rythmes engendrés, dans la globalité du texte, par le jeu d'unités closes.

Ce qui s'affronte ici, ce sont les deux esthétiques dont il a été question au chapitre I. Sommairement, et de ce point de vue très particulier, on pourrait considérer comme archaïques toutes les formes étudiées dans les chapitres V et VII. Nous passons ici du côté des modernes : en fait, nous sommes au début de ce qu'à tort ou à raison on persiste à nommer la Renaissance, celle du XII^e^ aboutissant à l'autre sans véritable solution de continuité. L'ancienne poésie, dans toutes ses manifestations, combinait en une structure totale des substructures hiérarchiquement reliées de niveau en niveau et renvoyant indéfiniment les unes aux autres : un discours, dans la poésie nouvelle, tend à s'y substituer, multiple, additif, et dont, par là même, en dépit de sa fréquente complexité, la finalité s'extériorise. Au discours *du* monde se substitue un discours *sur le* monde. La lisibilité du texte devient une valeur fondamentale : certes, même composé par écrit, le texte resta longtemps destiné à la déclamation ou à la lecture orale; une transformation néanmoins s'est produite dans le mode d'audition. L'attente du public porte sur les motivations du thème autant que sur les développements de celui-ci. Le thème jusqu'alors subsistait par lui-même, sa « raison » profonde s'identifiait avec l'existence même du texte; désormais, on lui cherchera des justifications externes : à la limite, jusque dans la biographie de l'auteur. D'où le caractère général, explicite et discursif, de ces récits, quelle que puisse être, par ailleurs, leur sobriété : on y avance comme à pied dans un paysage où chaque regard donne un relief inattendu à quelque détail nouveau. Cette image n'aurait aucun sens, s'agissant de la chanson de geste.

Libéré des contraintes du chant, le récit trouve ses mesures propres et s'épanouit. La voix n'est plus qu'un moyen de transmission; sa fonction poétique, si elle ne s'efface pas entièrement, n'est plus (par le biais des figures de sons) que d'ornement, somme toute mineur. La fiction, jusqu'alors subordonnée aux exigences mélodiques et rythmiques, et partiellement déterminée par elles, devient l'un des deux plans d'existence du texte : l'autre est celui de « l'écriture ». Simultanément, le récit figure un réel extérieur et se représente lui-même comme discours : signe à la fois « de quelque chose » et « pour quelque chose [1] », la représentation temporelle éclate (est-ce un hasard, que cet éclatement coïncide chronologiquement avec le dévé-

1. Morawski, 1970, p. 48; cf. Genette, 1969, p. 54.

loppement rapide du commerce, avec l'intensification de la circulation des biens?); une tension s'établit entre le temps propre du récit et celui d'une parole qu'il assume fictivement [1]. Dans la chanson de geste, voire la pastourelle, la structure musicale estompe cette dualité fondamentale du récit. C'est donc seulement aux formes narratives nouvelles que s'appliquent pleinement les définitions aujourd'hui admises du récit. Un « discours interprétant une succession d'événements d'intérêt humain dans l'unité d'une même action », comme l'écrit Bremond [2] : succession qui s'oppose à la pure implication déductive, d'une part; et de l'autre à la simple contiguïté de la description, ainsi qu'à l' « effusion lyrique », quoique l'une et l'autre soient fréquemment assumées par la narration, et intégrées à sa temporalité propre, à titre de « circonstances ». Je reviendrai sur les notions d'unité et d'intérêt humain. Du moins peut-on admettre, comme point de départ de l'analyse, que le récit comporte une continuité en expansion, virtuellement infinie. Très sommairement, le schéma de Bremond est applicable dans tous les cas : le thème réfère à une amélioration qu'il s'agit d'obtenir, ou une dégradation prévisible, chacune de ces possibilités se subdivisant, théoriquement, en vertu de deux issues (positive ou négative), l'issue positive, à son tour, en deux (véritable ou déceptive). En pratique, les combinaisons sont innombrables, et la syntaxe des propositions narratives distord parfois le schème fondamental au point de le rendre presque méconnaissable. Du moins celui-ci rend-il compte du principal trait pertinent de ces récits : l'imprévisibilité, résultant de la multiplicité des options. Une durée est ainsi créée, qui n'est plus, comme dans le grand chant courtois, intrinsèque au poème, mais comporte une valeur référentielle.

C'est pourquoi sans doute la notion de registre perd ici toute consistance [3]. Certes, beaucoup d'auteurs de récits, en milieu courtois surtout (mais non exclusivement), utilisèrent des fragments expressifs registraux; en particulier, ils tirèrent du registre de la requête, par amplification de motifs ou de syntagmes typiques, des éléments de motivation qui leur permirent d'assurer la cohésion entre plusieurs actions successives. J'ai déjà cité *la Châtelaine de Vergi*, exemple extrême, et *Flamenca*; ailleurs, comme chez Chrétien de Troyes (*Lancelot*) ou Jean Renart (*Lai de l'Ombre*), rien ne subsiste de la fonctionnalité registrale, mais de nombreux monologues, directs ou indirects, bien des dialogues, développent rhétoriquement, en méditation sur l'action passée ou à venir, certaines des formes nucléaires

1. Cf. Weinrich, 1964. — 2. Bremond, 1966, p. 62-63. — 3. Lakits, 1966, p. 30-31.

de la chanson. C'est à cela que se ramène, généralement, la prétendue « psychologie » de ces romanciers. Ailleurs, ainsi au début du *Conte du Graal*, l'adaptation descriptive du motif printanier produit un effet tout autre que d'allusion précise et de citation (comme celui que nous avons observé dans *la Prise d'Orange*) : le motif participe au dynamisme du récit, il surgit d'une invention sans cesse renouvelée, dans un espace ouvert, où règne une liberté apparemment souveraine. Ce recul et cette transformation des éléments registraux expliquent l'importance prise, dans la tradition du récit non chanté, par les types à dominante figurative : ensembles structurés sémiquement et parfois, pour une part, lexicalement, ces types fonctionnent dans chaque texte particulier comme une forme de contenu. Ainsi, le château, tour à tour signe de puissance, ou lieu de l'épreuve ou porche du monde enchanté : un nombre restreint de termes nominaux, adjectivaux et même verbaux le projette à la surface du texte en une constellation sémique, un enchaînement syntaxique et une ornementation rhétorique à peu près constants [1].

Le chant narratif, nous l'avons vu, comporte deux modèles : l'un de sujet *je*; l'autre de sujet *il*, mais incorporant des fragments d'énoncé personnel, rapportés à des *ils* par ailleurs désignés. La narration chantée appartient à cette seconde variété; il en va de même du récit non chanté, si l'on réserve le cas des narrations allégoriques, sur lesquelles je reviendrai. On pourrait donc, de ce point de vue particulier (et, comme tel, insuffisant), tracer une ligne de filiation virtuelle :

chant narratif { *je* sujet → (formes poétiques tardives)
il sujet → narration chantée → narration non chantée

A la ligne inférieure de ce tableau s'appliquent les remarques d'inspiration aristotélicienne faites, il y a près d'un siècle, par O. Ludwig : le récit comporte deux réalisations, selon qu'il est « propre » (impliquant l'énonciateur), ou « scénique » (dans le cas contraire). En d'autres termes, le *je* n'est pas, théoriquement, un facteur nécessaire de la narration. En fait, son absence, dans notre corpus, est extrêmement rare. On peut considérer comme une règle que le récit non chanté comporte des discours directs, monologues et dialogues; ceux-ci, aux XIIIe et XIVe siècles, prennent parfois la forme d'un chant : ainsi, la chanson de *Bele Aiglentine* qui, dans le roman de *Guillaume de Dôle*, chantée par Jouglet, tient sur les lèvres de ce personnage la place d'un monologue. D'autre part, les interventions d'auteur, dont

1. Une étude exhaustive de ce type dans tous les romans du XIIe siècle fait l'objet d'une thèse de l'université d'Amsterdam, à paraître, par Mme J. M. Vermeer.

il a été question au chapitre II, ont souvent, dans le récit non chanté, un caractère plus précis et comme plus insistant, que dans toutes les autres narrations. Ce n'est là qu'une nuance, mais révélatrice d'un glissement général du système. Le cas de Renaut de Beaujeu est extrême, et d'autant plus intéressant. *Le Bel Inconnu*, édition Williams, débute par cette confession :

Cele qui m'a en sa baillie,
Cui ja d'amors sans trecerie
M'a doné sens de cançon faire,
Por li veul un roumant estraire
D'un molt biel conte d'aventure.
Por celi c'aim outre mesure
Vos vel l'istoire comencier.

(« Celle à qui je suis donné et qui m'a loyalement inspiré le dessein de faire une chanson d'amour, c'est pour elle que je veux, d'un très beau récit d'aventure, tirer une histoire en langue vulgaire. Pour celle que j'aime sans mesure, je vais commencer à vous la raconter [1]. »)

Le récit qui suit (de sujet *il*) procède d'un dessein personnel : adressé par un *je* innommé (que nous identifions spontanément, mais abusivement, avec l'auteur) à une dame, il remplit de l'un à l'autre la fonction qui, dans le grand chant courtois, est celle de la chanson. Les termes mêmes de ce Prologue ne permettent aucun doute : le 3e et les 6e-7e vers reproduisent l'un des motifs initiaux de la chanson. Ce procédé tient en quelque manière des introductions traditionnelles du chant narratif. Je serais porté à interpréter dans ce sens, comme semble le suggérer J. Rychner, le prologue si discuté du *Chevalier de la charrette* de Chrétien de Troyes [2]; mais, aussi bien, au moins sur l'un de ses plans de signification, le prologue des *Lais* de Marie de France ou bien des prologues ou épilogues de fabliaux. Le récit non chanté tend confusément à établir une situation narrative où l'auteur se trouve de telle manière impliqué qu'on puisse, même très fugitivement, le prendre pour l'un des agents de ce qui nous est conté. Cette tendance est évidemment liée à quelque modification survenue dans la relation entre auteur et public : de part et d'autre, la définition se particularise; ce qui était fonction sociale (dire; entendre; participer), semble parfois prendre la forme d'une relation personnelle, au moins fictive. C'est ainsi qu'il faut, me semble-t-il, comprendre les remarques de Guiette sur le lecteur « déchiffreur de symboles », et les importantes considérations de Weinrich sur le rôle de la lectrice, destinataire du récit courtois, si bien intégrée au projet même de la narration qu'elle

1. Fierz-Monnier, 1951, p. 104-119. — 2. Rychner, 1969.

y neutralise l'opposition traditionnelle *litteratus/illiteratus*, et y constitue une nouvelle cohérence [1].

D'où l'apparence au moins d'un accroissement de conscience individuelle : une inclination qui porte à donner une fonction plus nette aux qualités propres de l'agent ; ces qualités peuvent être perçues et exprimées au moyen d'un type traditionnel ou à l'aide de plus libres variations; elles peuvent apparaître comme comportant une signification morale et relever d'un simple pittoresque, parfois d'une figure d'ironie. Du moins, toujours la lumière narrative, si je puis dire, est concentrée sur elles [2]. Cette tendance explique en partie le développement pris, au XIIIe siècle, par la figure d'allégorie dans le discours narratif.

L'unité du corpus narratif non chanté est, dans cette perspective, indéniable; mais beaucoup plus élastique que celle du récit chanté ou, à plus forte raison, des variétés liées à la chanson courtoise. Il serait aisé de cataloguer les différences de thèmes, de ton, de style qui distinguent des sous-groupes comme le fabliau, le lai « breton » ou le « roman d'aventure ». Mais ces sous-groupes à leur tour éclatent en parties mal compatibles les unes avec les autres; les oppositions qui ont servi à les définir préalablement apparaissent sans pertinence [3]. Reste que, ensemble, ces récits témoignent d'une volonté, plus ou moins habile, de subordonner à un dessein particulier un foisonnement grandissant de détails; de dégager, de la diversité du concret, un sens général. D'où une sorte de « rationalisme poétique », comme s'exprime Lakits, l'auteur (pré)tendant à enseigner quelque chose, à découvrir devant son auditoire une partie inconnue de l'histoire, de la vie ou du sentiment [4]. Chronologiquement, l'apparition de cette tendance coïncide avec un fait d'un tout autre ordre, mais auquel elle est en quelque mesure liée : la soudaine montée, aux XIIe et XIIIe siècles, d'une vieille culture populaire, folklorique, jusqu'alors refoulée par les traditions d'origine antique et par les superstructures féodales, mais qui envahit les formes de la sensibilité et de l'imagination — une sorte d'anti-humanisme diffus, rejetant le manichéisme entretenu, en dépit des prudences verbales, par la pastoration et les pratiques chrétiennes courantes, une affirmation de la nature, une mise en question de la suprématie de l'homme. Dans une grande mesure, les formes diverses du récit non chanté, qui se créent alors et aussitôt prolifèrent, apparaissent comme une défense contre ce bouleversement de l'esprit et du

1. Guiette,1960, p. 50-56; Weinrich, 1967.
2. Lakits, 1966, p. 76-78.
3. Cf. Nykrog, 1957, p. 11; Baader, 1966, p. 11-19.
4. Lakits, 1966, p. 88-89 et 98; cf. Badel, 1969, p. 191.

cœur, dans lesquels elles s'efforcent de réintroduire une raison. Mais en même temps elles participent à ce mouvement. D'où les divergences, les contradictions internes et certaines tentations thématiques constantes, comme celle du « merveilleux ».

Au sein de l'unité ainsi définie (à dessein, en termes très généraux), on discerne comme deux versants, que sépare une ligne de clivage relativement nette quand on la considère d'assez haut; souvent plus difficile à retrouver sur le terrain. C'est donc de manière théorique que j'opposerais les deux variétés suivantes du récit non chanté. Dans la première, la narration tend à produire une signification surtout morale, de portée en principe universelle; l'agent, ou les agents, sont des « noms propres », au sens où l'entend Todorov [1], auxquels est jointe une qualification catégorielle ; l'action progresse de façon linéaire, de conséquence en conséquence, plutôt prévisibles qu'imprévisibles, aboutissant à une conclusion généralement impliquée dans la situation initiale, qu'elle retourne ou qu'elle corrige; il s'ensuit une grande clarté, parfois une sorte d'évidence dans l'enchaînement des causalités (de A à Z) et des implications (de Z à A) : dans les cas extrêmes, le récit entier semble déterminé par son moment ultime. Dans la seconde variété de narration non chantée, la signification produite est surtout historique, impliquant une considération du temps, sa projection dans l'avenir ou le passé; l'agent inclut sa propre description, de sorte qu'il ne se dévoile que progressivement, au cours du déroulement du récit grâce auquel il devient comme son propre prédicat; l'action se développe parfois en arborescences contrastant avec la linéarité textuelle : l'imprévisible domine, la progression va de ce que l'on vient d'apprendre à ce qui est inattendu; aussi la série des causalités et, plus encore, celle des implications, manquent-elles de netteté, d'où, souvent, une ambiguïté dont je ne doute pas qu'elle ne soit voulue.

Dans les pages qui suivent, je traiterai (en dépit des vraisemblances chronologiques) de la première variété après la seconde. Je désigne cette dernière, par simple facilité, du terme moderne de « roman » quoique, je le répète, ce mot n'ait eu qu'un sens très vague entre le XIIe et le XVe siècle. Je regroupe la première variété sous le nom, tout aussi abusif, mais commode, de « nouvelle » : les modèles, de ce côté-ci, présentent une assez grande diversité et il est opportun de les définir collectivement par opposition au « roman ».

1. Todorov, 1969 *a*, p. 27-28.

Le « roman », dans ses premières manifestations, semble bien provenir de la convergence de deux traditions : celle des chansons de geste [1] et celle, plus ancienne, d'origine scolaire mais revigorée grâce à la « Renaissance du XII^e siècle », des historiographes. Je n'ai pas à revenir sur la première. Le « roman » s'y rattacha sans doute dans la mesure même où il s'en distingue : il répondait à l'attente d'un auditoire plus limité, peut-être plus homogène, et mieux défini : ce qu'implique le prologue du *Roman de Thèbes*. Pendant près d'un siècle, entre 1170 et 1250, chanson de geste et « roman » coexistèrent, différenciés ainsi (de plus en plus mal, du reste) par la fonction sociale qu'ils remplissaient. Action collective chantée par l'épopée; aventure individuelle contée par le roman : ici, ce qu'il advient à quelqu'un, événement complexe produit par un ensemble de facteurs; là, le sort du monde, objet d'une décision; dans l'épopée, une société, à la fois réelle et fictive; dans le « roman », la destinée d'un homme : le discours narratif est déterminé, de part et d'autre, par des idéologies mal comparables [2]. La vérité épique provient de la mémoire collective qu'en retour elle confirme; celle du roman procède d'une fiction. Aussi, l'univers épique, moral et sportif, preuve permanente d'un dessein providentiel, réalité ultime, indéniable, tranche-t-il sur l'univers romanesque, fondé sur des valeurs esthétiques si cohérentes qu'elles constituent comme un filtre qui ne laisse passer, en les altérant, que des traits choisis de figuration [3]. L'épopée se construit à partir d'agglomérations de formules, organisées successivement de manière à tracer un thème; le roman pose un thème qu'il développe comme s'il constituait une formule générative. D'où une différence de rythme sémantique et, pour ainsi dire, affectif : relative lenteur du récit épique, rapidité et mobilité générale du récit romanesque; pureté de lignes de l'épopée, à peu près dénuée d' « effets de réel »; ornementation du roman, fourmillant de « détails vrais », comme les marges ou les encadrements de certains manuscrits illustrés, suggérant un monde plein, vivant, contrasté, décor de la scène où nous est dévoilé le destin d'un élu, non d'un héros comme dans la chanson de geste. Ce parallèle a été trop souvent fait pour qu'il soit nécessaire de le reprendre.

Reste la tradition historiographique. La définition donnée par

1. Jauss, 1963; Pollmann, 1966 *b*. — 2. Cf. Köhler, 1963. — 3. Jauss, 1963; Paquette, 1971.

Bremond et à laquelle je me suis référé ci-dessus, oppose à l'unité du récit la pure successivité chronologique. Celle-ci caractérise en principe l'historiographie : critère commode, et certainement utilisable, de façon sommaire, dans le classement de textes latins comme les Annales; mais inapplicable aux textes de langue vulgaire des XII^e et XIII^e siècles. Ce n'est guère avant le milieu du XII^e que se forme, chez certains clercs (voire peut-être chez quelques rimeurs à gages) le projet de rapporter, dans l'idiome vernaculaire, et en dehors des rites du chant, c'est-à-dire d'une manière en quelque mesure dé-sacralisée, des événements du passé collectif, identifiables comme tels [1]. Mais le milieu du XII^e siècle, c'est l'époque où simultanément l'on peut entendre lire, dans les cours d'Angleterre ou de la France de l'Ouest, l'anonyme *Roman de Thèbes*, et *l'Histoire des Anglais* de Geffroi Gaimar. Ce serait un jeu trop facile que d'énumérer de telles contemporanéités: elles vont jusqu'à se produire dans l'activité d'un même auteur, comme Benoît de Sainte-More, à qui le roi Henri, vers 1175, ordonna d'achever la Chronique des ducs de Normandie parce qu'il admirait son *Roman de Troie*. Il est douteux que cette commande ait impliqué le sentiment d'une différence de finalité. A cette époque même, le premier avènement de ce que nous appellerions une conscience historique se marque par un glissement, progressif mais rapide, de perspective : on cesse de répéter le passé sans en tirer parti; la mémoire qu'une culture entretient d'elle-même commence à se tourner vers l'avenir, à se découvrir annonce et promesse. En dépit des nuances, souvent pâles [2], qui, aux yeux de beaucoup de médiévistes, les séparent, « histoire » et « roman » sont les produits communs de cette mutation. La nature des faits racontés n'offre aucun critère valable de distinction : nous constatons, en gros, que la véridicité du *Rou* de Wace est plus grande que celle de son *Brut*; celle des chroniques de Philippe Mousket, que celle du *Chevalier aux deux épées*. Point de vue moderne, difficilement applicable avec rigueur aux textes médiévaux (sinon dans quelques cas extrêmes) : ces textes n'avaient pas pour fonction d'apporter la preuve d'une vérité; ils exposaient cette vérité, ils la créaient, intrinsèque à eux-mêmes. La forme rythmique est la même partout : l'octosyllabe à rimes plates, impliquant, à la base du texte, une mutation poétique; l'introduction de la prose, au XIII^e siècle, modifia à peine le rapport : je reviendrai sur ce point. Le discours historique, écrivait Barthes, dit moins le réel qu'il ne le signifie, en multipliant les « c'est arrivé » : le réel y constitue un signi-

1. Bezzola, 1963, III, II, p. 104-206; de Ghellinck, 1955, p. 313-387.
2. Badel, 1969, p. 46-50.

fié informulé « abrité derrière la toute-puissance du référent [1] »; il en résulte un sens coextensif au discours et qui en définit la pertinence. On ne saurait, je pense, mieux définir la dimension fondamentale du « roman » médiéval, qu'il possède en commun avec l' « historiographie ». Inversement, la narration historiographique ne diffère de la narration romanesque que (parfois) au niveau de la composition d'ensemble, les parties du « roman » s'intégrant mieux dans le tout; mais les séquences ou séries de séquences, « romanesques » ou « historiques », ont la même fonction textuelle, les mêmes règles d'enchaînement et emploient les mêmes moyens verbaux; cela au moins jusque vers la fin du XIIIe siècle, mais Froissart encore, dans ses Chroniques, n'est pas affranchi du modèle romanesque : bien plus, il s'y réfère à dessein [2]. Le *Rou* de Wace, on l'a souvent remarqué, tient, par un certain côté formulaire, de la chanson de geste, spécialement dans sa narration du règne de Guillaume le Conquérant : il n'y tient pas d'une autre manière que *le Roman de Thèbes*. L'adaptation que fit Jean de Thuin, vers 1250, en prose française, de la *Pharsale* de Lucain, traite en roman courtois l'épisode de César et Cléopâtre : l'auteur rompt ainsi la tonalité générale du récit, qui se trouve par là assumé sur le plan de la poésie [3].

Dans le vocabulaire des XIIe et XIIIe siècles, sinon plus tard encore, les termes *roman* et *estoire* (lequel signifie aussi « peinture, illustration ») sont interchangeables. Le plus souvent, le texte se désigne lui-même, nous l'avons vu, par une expression verbale ou par une indication thématique de caractère très général. Dans la pratique même des études médiévales, *roman* reste ambigu : c'est une situation de fait. *Le Roman de Brut* et *le Roman de Thèbes*, à peu près contemporains (milieu XIIe siècle), ne pourraient que très artificiellement être distingués : tous deux adaptent un modèle latin, qui est censé avoir transmis la connaissance explicite de faits réels, très éloignés dans le temps. Tout au plus constaterait-on que, dans l'ensemble, le *Brut* suit de façon plus fidèle le récit de l'*Historia regum Britannice* que ne le fait *Thèbes* de la *Thébaïs* : différence de degré, non de nature. L'opposition qui sépare, quant à leur finalité, les originaux, est neutralisée dans les versions françaises : celles-ci font remplir une fonction identique à l'épopée de Stace et à la prose, virtuellement polémique, de Geoffrey de Monmouth.

Il conviendrait sans doute de situer dans la même perspective les narrations hagiographiques non chantées, dont le plus ancien exemple,

1. Barthes, 1967, p. 74. — 2. Cf. Nichols, 1964. — 3. Frappier, 1964, p. 42-48.

le récit du voyage de saint Brandan vers l'autre monde, du clerc anglo-normand Beneeit, remonte à 1120. Les caractères textuels de ces narrations, très semblables à ceux de l' « histoire » et du « roman », justifieraient cette classification. Dans certains cas, il en résulte une ambiguïté telle que, pour la commodité de l'analyse, le récit hagiographique est porté sans discussion au compte du « roman » : ainsi, du *Guillaume d'Angleterre*, généralement attribué à Chrétien de Troyes. Néanmoins ces textes se distinguent presque toujours par une typologie particulière, venue de la tradition ecclésiastique latine ; ils sont souvent de simples traductions; et l'enseignement qu'ils comportent a parfois un caractère explicite, qui en fait des instruments de pastoration. Je les laisse ici hors de considération car les études préparatoires manquent presque totalement dans ce domaine, et il serait prématuré de généraliser.

L'accord s'est fait depuis longtemps entre médiévistes pour déceler le premier germe de la forme romanesque dans l'*Alexandre* d'Albéric de Pisançon, composé vers 1130. Son statut reste toutefois incertain et intermédiaire. On a supposé qu'il fut destiné au chant. Le poème, dont nous ne possédons qu'un fragment, est en effet formé de laisses d'octosyllabes qui l'apparentent à la *Sainte Foy* et au *Gormont*; mais ces laisses sont très brèves (six vers en général) et rimées. Le style repose sur une technique formulaire [1]. Ces traces de la forme épique survivront à la diffusion de l'octosyllabe à rimes plates : quand celui-ci apparaît, chez Geffroi Gaimar et dans le *Brut* de Wace, il s'y groupe çà et là en séries de 4, 6 ou 8 vers unis par la rime, curieuse persistance de la pratique des chanteurs de geste. Vers 1160, le même Wace commence le *Rou* en laisses de décasyllabes; puis il continue en octosyllabes sans coupure. Ces derniers ne triomphent et ne trouvent leur rythme propre que vers 1170.

Néanmoins, c'est par l'argument choisi qu'innove Albéric. Le lien est rompu avec la mémoire collective immanente à la communauté de l'auteur et de son public; avec cette connaissance, fictive mais immédiate, de soi d'où provient le chant épique. On tente de créer, ou de révéler, un lien nouveau, attachant à des figures beaucoup plus lointaines dans le temps et, parfois, l'espace. L'auteur enseigne, à proprement parler : il dévoile le mystère d'un passé qu'en principe on avait jusqu'à lui méconnu; il diffuse une science, inconcevable sans lui. Le lien de participation qui l'unit à son auditoire change de nature : il se situe sur le plan de besoins complémentaires, ceux du maître et de l'élève consentant et attentif.

1. Roncaglia, 1963; Jodogne, 1964 *a*, p. 55-59.

Le texte d'Albéric commence à la manière d'un apologue : par une amplification du type moral *omnia vanitas*. Cette espèce d'exorde fait généralement, dans les textes postérieurs, place à l'annonce de choses inouïes, ou nouvelles, ou belles, ce qui revient au même. L'argument conserve son caractère : l'éloigné, l'inconnu... caractère qu'aussi bien possédait le *Saint Brandan*. Les ouvrages les plus anciens unanimement considérés comme des « romans » développent des données empruntées à l' « histoire » antique : *Thèbes*, dont le style est encore imprégné de techniques épiques [1]; l'*Enéas*, qui suit Virgile en rétablissant l'*ordo naturalis* des parties; peut-être *Apollonius de Tyr* [2]. L'autorité des traditions latines atteste la « réalité » du référent. Vers 1165-1170 apparaît une autre fiction dont, dans l'état de notre documentation, il semble qu'il faille faire honneur à Chrétien de Troyes : le récit dit « arthurien ». Les actions dont l'enchaînement constitue la narration sont données comme survenues jadis, sous le règne du roi de Bretagne Arthur. Celui-ci, au témoignage de Wace, dans le *Brut*, relève du même ordre de réalité historique externe que le Charlemagne des chansons de geste, Alexandre le Grand ou Enée. Il n'a point à intervenir, il est moins un agent dans le récit qu'une sorte d'indice d'historicité. Il tient sa cour, d'où part au début ou bien où parvient à la fin l'agent principal des aventures narrées. Il fixe un temps et un lieu. Il prouve que cela fut. Les séquences apparemment les plus fantastiques ou merveilleuses n'altèrent en rien cette vérité objective. C'est le propre du temps, de vieillir et de perdre sa vertu. Si les îles tournantes et les ponts en fil d'épée n'appartiennent plus à l'expérience quotidienne des hommes d'aujourd'hui, c'est parce que le monde, en vertu d'une décadence naturelle, n'est plus le même. Mais ce passé qui exista, tel quel, se projette dans le présent et dans l'avenir sous la forme d'un rêve ou d'un désir.

Le type-cadre arthurien remplit ainsi trois fonctions :

— il fonde l'histoire, et fixe le sens propre de ce passé, *littera* et *sensus litteralis*, rendant possible une interprétation allégorique : *sensus moralis*;

— il crée l'unité narrative, puisqu'il désigne de façon indubitable le lieu stable d'où tout provient et où tout, périodiquement, retournera : il permet d'organiser le développement selon les types du voyage ou de la quête;

— il constitue le cadre, non seulement d'un roman, mais virtuellement de tous les romans. En fait, le modèle arthurien jouit d'une

1. Jodogne, 1964, p. 61-65. — 2. Delbouille, 1969.

vogue considérable : la plupart des romans de la fin du XII^e^ et du XIII^e^ siècle sont ainsi construits. A la fin du XIV^e^ siècle encore, le *Méliador* de Froissart reprend le procédé.

Une unité globale est ainsi posée : une *Scriptura* virtuelle, comparable à celle des livres de la Bible, et dont tout roman nouveau constitue la ré-interprétation. D'où les continuations, les reprises et remaniements de toutes sortes, tradition qui s'empare des noms de personnages, Gauvain, Lancelot et tant d'autres, les réutilisant sans cesse, autour d'Arthur, dans des compositions nouvelles. Au sein de cet univers mouvant, sans cesse réorganisé en vue de produire un sens nouveau (comme il apparaît à la série des romans du Graal, pendant près de 80 ans), la cour arthurienne est le seul lieu parfaitement stable, de paix et de justice, réalisant la communauté chevaleresque. Le chevalier affronte seul les dangers de l'aventure; la cour elle-même n'y prend pas part. Mais la victoire l'y ramène, le réintègre dans cet ordre. Ce schème provient sans doute d'une exigence profonde de la mentalité de ce temps et de la société courtoise en particulier : les valeurs de l'individu n'ont d'existence que reconnues et visiblement manifestées par la collectivité [1]. L'histoire est ainsi moralement finalisée. Cette tendance constitue comme l'énergie propre du modèle arthurien. Elle s'y maintint durant un siècle, avant que le cadre ne s'évidât, au point qu'en subsistât la matérialité seule.

Je fournis en appendice divers renseignements sur l'œuvre de Chrétien de Troyes : cet auteur semble bien avoir, plus fortement qu'aucun autre, imprimé sa marque sur la tradition narrative et, dans une grande mesure, contribué à l'infléchir dans un sens de plus en plus écarté des pratiques primitives. La forme même de son discours, affranchie des plus lourdes contraintes héritées, implique comme un informulé mais constant appel à l'existence réelle : R. Bezzola jadis a souligné le fait que presque chaque roman de Chrétien peut être interprété comme une initiation à la maturité virile. C'est là le résultat de plusieurs tendances idéologiques convergentes : une volonté de lucidité; un sens social qui prend la forme d'une horreur de toute démesure stérile; une préférence pour ce qui, en l'homme, se construit; une conviction qu'il n'y a pas de solitude, ni à un ni à deux, mais qu'un autre est impliqué dans toute aventure.

1. Emmel, 1951, p. 34-35; cf. Gallais, 1971, p. 61-66.

Je renonce à fournir ici des analyses complètes de romans. Il en existe d'excellentes; en particulier, le *Lancelot* de Chrétien de Troyes a été récemment l'objet de diverses ré-interprétations formelles [1]. Il me semble préférable de rester à un certain degré de généralité.

Presque entièrement dépourvu des clichés de la langue poétique archaïque, usant avec détachement (jusqu'à la jonglerie) de ressources textuelles empruntées à la rhétorique latine, le discours romanesque se déploie de manière constamment inattendue, joue de lui-même en vertu de règles en incessante transformation. Il se rapproche ainsi, par quelque analogie et certaines apparences externes, du discours pratique. Ici le récit n'est engendré ni par une formule traditionnelle, comme dans le chant narratif, ni par un « personnage » comme dans l'épopée : mais plutôt par un mouvement de l'imagination qui, projetant dans l'avenir quelque image traditionnelle, la confronte au présent vécu, et tente de l'interpréter, de lui faire « rendre » *un* sens, qui sera le sien. D'où le caractère élaboré et construit du roman [2]; d'où ce dynamisme syntaxique qu'y discernait Auerbach, cette progression vers un après, qui s'oppose si nettement à la parataxe épique : les relations s'organisent en profondeur, la pure contiguïté temporelle et spatiale, cette consécutivité de surface, se détache sur un entrelacs de concessions, de conditions, de finalités profondes. Le vers est emporté dans ce mouvement. Chrétien de Troyes, recueillant l'octosyllabe de l'*Enéas*, le brise ou l'étend : la phrase sans cesse tend à hacher ou à déborder ces huit, seize ou vingt-quatre syllabes, elle enjambe librement la rime; déjà la prose est toute proche [3]. La rime constitue généralement le seul effet sonore perceptible. Ce n'est qu'exceptionnellement, et en vue d'un dessein particulier, étranger au projet global du texte, que surgissent des échos, des battements de syllabes, toutes espèces de figures de son : ainsi, dans *Partenopeus de Blois*, les *annominationes* figurant la confusion de l'amour [4].

Deux traits généraux caractérisent, par opposition au discours chanté, le vocabulaire romanesque : la proportion plus considérable des éléments substantivaux, et les désignatifs concrets. Ces deux traits, liés à la fréquence des descriptions, de personnes ou d'objets, définissent sommairement une sorte d'isotopie fondamentale du texte [5]. Les

1. Kelly, 1966; Rychner, 1968; Lazar, 1969 *b*; Condren, 1970; cf. Frappier, 1969 *b*, p. 59-70 et 185-272. — 2. Vinaver, 1970, p. 44-45. — 3. Cf. Marichal, 1968, p. 456-458. — 4. Freeman-Regalado, 1970, p. 241. — 5. Cf. Vendler, 1970, p. 83.

noms, mais aussi les adjectifs et les adverbes, tendent à envahir la phrase, au détriment du verbe : sujets, objets, qualités, circonstances, s'accrochent à l'action, insistent, se font voir avant d'être entraînés par elle vers d'autres objets et d'autres circonstances; il leur arrive de proliférer à tel point que, durant de longs moments de la durée textuelle, ils l'estompent. L'action semble s'interrompre, pour faire place à un petit tableau statique, marginal : effet surtout fréquent dans les romans les plus anciens, comme le *Tristan* de Béroul, où l'enchaînement des unités narratives, pour être moins saccadé que dans la chanson de geste, tient encore de ce modèle. Les motivations intérieures de l'acte chez son sujet, ou ses effets dans l'objet, sont souvent rendues par une indication de geste, par une notation de couleur. Il s'agit presque toujours d'images clichées ou emblématiques, types d'origines diverses intégrés à la rhétorique du roman [1], et parfois groupés en micro-unités de deux ou trois éléments en vertu d'une structure arithmétique dont la valeur résulte de sa répétition.

La description n'est pas le propre du roman : le grand chant courtois lui-même n'en est pas exempt. Mais l'importance qu'elle prend ici est évidemment liée au didactisme latent de cette forme de discours : description « décorative » surtout, pour employer la terminologie de Genette [2]; mais aussi, et de plus en plus au XIIIe siècle, « explicative », par le truchement des emblèmes. Au reste, la description relève de la tradition, comme toutes les parties de cet art. Il s'est, au cours des premiers tâtonnements, durant le second tiers du XIIe siècle, créé un certain nombre de types descriptifs, schèmes regroupant, autour d'un motif central, un nombre généralement limité de variables, l'ensemble pouvant remplir l'une ou l'autre de quelques fonctions bien définies. Ainsi, le pays inconnu; ainsi, le château, déjà signalé; ou encore, la tempête [3].

Les descriptions remplissent deux fonctions dans le récit. Elles fixent une tonalité générale, et comme la lumière dans laquelle il convient de considérer l'aventure narrée dans cette partie du texte. Elles contribuent, même sans recourir à des emblèmes de signification évidente, à produire le sens. La grande majorité d'entre elles sont lumineuses, renvoient à un univers de luxe et, souvent, de loisir. Les tons sombres, plus rares, sont moins accentués, et constituent comme une voix en mineur, qui se détache mal sur cette teneur éclatante. Il y a peu d'exceptions, et l'on citerait des romans où le récit entier est ainsi nuancé d'une sorte d'optimisme printanier ou de joie de la fête : le joli *Guillaume de Dôle* de Jean Renart, et bien d'autres. D'où parfois, avec l'action

1. Bayrav, 1957, p. 58-59. — 2. Genette, 1969, p. 56-61. — 3. Grisward, 1970.

racontée, un contraste qui entre dans la définition de ce discours.

La seconde fonction des descriptions est sans doute de particulariser, soit l'un des actants du récit, soit l'action même. En fait, elles multiplient les éléments circonstanciels : temps, lieu, manière, cause, comme le propose l'enseignement rhétorique. Les qualités mêmes qu'elles attribuent adjectivalement aux agents divers suggèrent, par leur nombre, une autre circonstance, différente : le fait qu'ils sont *vus*. Le système s'oriente ainsi vers ce qui pourrait être, en intention, la figuration du réel dans sa singularité. Mais un tel mouvement, si même il s'esquisse au XII^e siècle, n'aboutira que beaucoup plus tard à un retournement des perspectives. Les circonstances restent largement prisonnières des types, et l' « effet de réel » ne se manifeste, çà et là, que par surcroît, de manière fugitive. J'ai cité au chapitre III l'exemple remarquable de l'épisode de « Pesme Aventure » dans l'*Yvain* de Chrétien de Troyes : sa fonction narrative n'a rien à voir, sur le plan textuel, avec la figuration qu'il comporte [1].

Sauf exception, la description romanesque est cumulative, énumérative, étalée en surface plutôt que hiérarchisée et organisée en profondeur. Mais elle n'est jamais exhaustive et, même largement développée, reste ainsi allusive. Elle procède par juxtaposition de détails, affectés de marques qualitatives, mais sans indices de volume ni de proportion. D'où, pour le lecteur moderne, une fois encore l'impression de prétendue naïveté. La description consiste moins à rendre sensible, grâce à un montage de détails, la structure propre d'un objet, qu'à décomposer celui-ci en une série de facteurs un à un amplifiés par des digressions, elles-mêmes descriptions de détails plus petits encore (exemple : Mary, I, 108-111 : la robe d'Enide). D'où un apparent émiettement, une « vision myope ». Mais cette absence de perspective est voulue : chaque partie de l'objet possède une telle autonomie, porte à tel point sens par elle-même, qu'une mise en ordre serait superflue, sinon appauvrissante. La perspective véritable n'est pas sentie comme spatiale : elle réside dans les profondeurs insensibles, dans l'arrière-monde d'où peut surgir à tout instant l'analogie allégorique. Le dessein descriptif n'est pas, du moins n'est pas en premier lieu, d' « imiter le réel » : mais de suggérer la signifiance des choses. La salle du château signifie un univers imaginaire de beauté, de richesse, de justice (ou d'injustice), où chacun des objets dans lesquels la description décompose son unité, tables, tapis, luminaires, vêtements, bijoux, n'a de valeur représentative que dans la mesure où il renvoie à cette signification-là.

1. Cf. Gallais, 1971, p. 51-61 et 66-69.

L'abondance des descriptions est liée au caractère « historique » du roman. C'est en partie à cause d'elle que le discours romanesque est, en langue vulgaire, le plus imprégné d'influences latines : modèles canoniques et pratiques rhétoriciennes. L'intégration de ces éléments est, de texte en texte, très inégale. On perçoit parfois une tension entre la pauvreté de la syntaxe française et les ambitions rhétoriques de l'auteur.

Aucun de nos romans, avant le XV^e siècle, ne tire de l'expérience vécue son argument. Celui-ci ne provient jamais que de la poésie même. L'image génératrice relève de la tradition : mais elle surgit dans une double lumière : celle de l'érotisme et celle du combat. La langue romanesque, et les formes d'imagination qu'elle porte et permet, retrouvent ainsi quelque puissante idéologie originelle. Dorfman oppose implicitement, de ce point de vue, le modèle romanesque (reconstitué à partir de Chrétien de Troyes) au modèle épique. Le schème des « substructures » du roman ne différerait guère de celui des chansons de geste que par l'élément initial : la donnée érotique.

1. Conflit entre amants,
2. insulte,
3. prouesse,
4. récompense [1].

Mais cette réduction à quatre « narrèmes » paraît franchement abusive, et ne rend pas compte des différences radicales existant entre les deux discours en question.

Le couplage amour + combat doit être considéré dans la perspective d'une certaine isotopie plutôt qu'au niveau des structures narratives. Beaucoup plus clairement que chez les troubadours, l'amour et la guerre sont unis ici par un lien non plus métaphorique, mais métonymique [2] : le récit se construit simultanément sur ces deux plans, liés par leur contiguïté, épisode contre épisode, de sorte qu'il en résulte moins une succession de l'un à l'autre que le mouvement d'ensemble d'images doubles, incessamment projetées sur l'écran mouvant de l'histoire. D'où les ambiguïtés voulues, les contradictions apparentes [3]. On rencontre deux modes de réalisation (deux variétés de structure), selon que l'amour et la guerre, parallèlement ou en s'entrelaçant, demeurent distincts, ou qu'ils se confondent plus ou moins. Au reste, Amour et prouesse se motivent l'un l'autre, et ni la distinc-

1. Dorfman, 1969, p. 43-75.
2. Étude d'E. Vance, « La Guerre érotique chez Chrétien de Troyes : de la figure à la forme », à paraître dans *Poétique*.
3. Cf. Frappier, 1970.

tion ni la confusion ne sont jamais totales. Il n'y a guère, à part quelques-uns des textes réutilisant le motif du Graal, de romans qui ne répondent à cette définition.

La narration romanesque comporte normalement trois actants : le « héros », sujet principal des actions; son compagnon; et les forces antagonistes, lesquelles peuvent être des chevaliers ennemis, des tabous ou des aventures merveilleuses et terribles. Dans beaucoup de romans, le héros n'est désigné d'abord que par un terme générique et qualificatif (tel que « le chevalier ») et ne reçoit de nom propre que tard dans le récit : c'est là une marque textuelle du caractère d'imprévisibilité affectant tous les éléments de la narration. L'amour, ou bien se situe au niveau du héros (il est donné dès le début et constitue l'un des plans de l'action), ou bien résulte des antagonismes et du triomphe qui achève et résout l'un d'entre eux. Le compagnon peut manquer. En revanche, le schéma peut être doublé, voire triplé, dans des compositions complexes, où le héros principal possède une contrepartie, analogue ou ironique. Il arrive que la multiplicité des héros, chacun poursuivant son entreprise, comporte un sens particulier, comme dans *la Quête du Graal*, où Bohort, Perceval et Galaad se distinguent selon leur degré d'adéquation morale à la fin (ici, commune) à laquelle ils tendent.

L'action principale, l'entreprise du héros, peut résulter d'une volonté qui lui est propre : il devient, selon la terminologie de Greimas, son propre destinateur, comme l'Erec ou le Perceval de Chrétien dans la première partie des romans qui leur sont consacrés; il peut, par suite d'une asociabilité inexpliquée, quitter de lui-même son lieu initial, et s'engager, vers un ailleurs, dans un voyage qui constitue le récit [1]. Mais, le plus souvent, surtout dans le roman arthurien, l'entreprise trouve son cadre dans la « quête ». Celle-ci a constitué, pour des générations de romanciers, le type par excellence de la narration. Le texte s'organise à partir de l'une des « actions », par rapport à laquelle se définissent comme fonctions toutes les autres. Une situation initiale, généralement provoquée de façon imprévisible, crée ou révèle l'absence d'un objet ou d'une personne dont l'acquisition, au cours d'une errance qui suscitera les antagonismes, finit par être obtenue, pour le plus grand bien du héros et de la communauté à laquelle il appartient [2].

La quête comporte un certain nombre de conventions : ainsi, le héros refuse de s'arrêter nulle part plus d'une nuit avant d'avoir atteint son but; il conserve l'incognito, mais répond à tout défi qu'on lui oppose; l'antagoniste vaincu a droit à la merci, mais ira rendre

1. Cf. Greimas, 1970, p. 234 et 249-250. — 2. *Ibid.*, p. 177.

compte à la cour de sa défaite. La variété du récit provient du nombre et de la nature des défis plutôt que de la manière dont il y est répondu. Il en résulte souvent quelque décousu. Les auteurs se tirent inégalement bien de cette difficulté. Celui de *la Quête du Graal* glose son récit afin de fixer le sens respectif des diverses quêtes qui s'y entrecroisent. Celui du *Lancelot* en prose crée, par un procédé d'entrelacement, un lien et une relation relativement claire entre des quêtes qui, par leur thème, pourraient sembler indépendantes les unes des autres [1].

Chrétien de Troyes, dans le *Lancelot* et le *Perceval*, avait suggéré une complication possible du système, en lançant deux quêtes simultanées du même objet. Manessier, qui continua le *Perceval*, tenta d'en lancer trente-cinq! Il se contenta de commencer le récit de la première, et tourna court. D'autres romans de la fin du XII^e^ ou du début du XIII^e^ siècle reprennent le procédé de la quête double : Méraugis et Gorvain dans *Méraugis de Portlesguez*; Mériadoc et Gauvain dans *le Chevalier aux deux épées*. Avec *les Merveilles de Rigomer*, la technique des quêtes multiples est mise au point : l'auteur en conduit simultanément sept, relatées dans des séquences parallèles, en suivant la chronologie naturelle des actions. *Claris et Laris* combine douze quêtes, dont onze, qui se déroulent parallèlement, ne peuvent être achevées par les divers « quêteurs » mais le sont, au cours de la sienne, par le héros principal, Claris [2].

Mais le système offre d'autres possibilités encore. Le chevalier parti en quête est, par là même, généralement perdu pour les autres. On va donc partir à sa recherche : emboîtement de quêtes, dont il existe de nombreux exemples. On trouve quelques récits où le manque qui provoqua la quête ne sera liquidé que dans l'avenir, dans l'après-texte. On pourrait, métaphoriquement, parler de structure eschatologique : ainsi, la quête de l'enchanteur Merlin après sa disparition, dans plusieurs romans du XIII^e^ siècle. Peut-être même y aurait-il des raisons de généraliser : toute quête, dans le roman, est fondamentalement eschatologique. La découverte et la conquête de l'objet recherché mènent à chef une action précédemment entreprise; elles n'épuisent pas la destinée du « héros » : les virtualités de l'agent. La fin de la quête, la fin même du roman (si elles coïncident), représentent un palier, une étape : une interruption. Le temps continue au-delà. D'où, encore une fois, la propension du roman à proliférer en ensembles, lesquels sont moins des cycles, comme on le dit habituellement, que des « sommes » : totalisation « historique », accumulatrice et récupé-

1. Vinaver, 1966, p. 7. — 2. Kelly, 1969.

ratrice, opérée au niveau de l'anecdote productrice de sens, autant ou plus qu'à celui d'une conception unitaire de l'ensemble. Le gigantesque et magnifique « Lancelot-Graal » même (où cette conception unitaire pourtant est assez forte pour que J. Frappier ait pu parler d'un « Architecte » de l'œuvre) comporte deux aboutissements successifs : l'enlèvement de Galaad dans la Jérusalem céleste après qu'il a découvert le mystère du Graal; et celui d'Arthur, blessé à mort, après qu'il a jeté au lac son épée désormais inutile. Le temps de Galaad se projette dans une éternité surnaturelle; celui d'Arthur, dans la durée virtuellement infinie de l'incertitude. De l'un à l'autre de ces aboutissements se dessine une relation d'analogie, telle que chacun d'eux permet de déchiffrer le sens moral de l'autre. Certes, on ne peut imaginer, au-delà de l'un ni de l'autre, de nouvelles aventures. Pourtant, ce n'est là qu'une suspension, non une conclusion.

La notion d' « analogie thématique » que l'on a récemment proposée à propos de Chrétien de Troyes [1], s'appliquerait sans doute à bien d'autres romans et semble avoir servi à unifier les épisodes successifs des quêtes : il s'agit de ressemblances, parfois minimes mais non fortuites, soit sémantiques, soit morphosémantiques, entre plusieurs d'entre eux, telles que, selon l'angle de vision, l'un des épisodes apparaisse comme la pré-figure de l'autre, ou le second comme la récapitulation du premier. Le texte s'identifie ainsi, typologiquement, à l'histoire.

La durée n'est pas close : même si ce sur quoi elle débouche est une parousie (comme, apparemment, dans *la Quête du Graal*), celle-ci appartient à l'ordre narratif de l'imprévisible. Ordre essentiel, qui fonde la narration romanesque et dont sa structure dépend entièrement. C'est pourquoi (dès les premiers débuts de cette tradition) les romanciers ne cessèrent de puiser à toutes les sources de l'extraordinaire : thématique et même (ainsi, par le choix des noms propres) stylistique ; d'où leur goût de l'exotisme non moins que du camouflage : l'Orient, la Bretagne, la tradition des Bestiaires aussi bien que le baroquisme des conteurs de la basse latinité — tout le bric-à-brac de cette espèce de culture de masse que l'on voit se répandre au XII^e siècle à partir des petites cours seigneuriales et des villes, mine inépuisable d'images, de fragments figuratifs, où l'on ne cesse de puiser pour sans cesse recréer le discours. La tradition romanesque dispose ainsi d'un trésor de signes presque indéfiniment renouvelables mais dont le fonctionnement, en tant que producteur de surprise, procède de règles connues.

C'est dans ce cadre et par ce biais que se projettent dans le texte certains schèmes que les médiévistes modernes ont identifiés, à tort

1. Lacy, 1969.

ou à raison, comme mythiques. Il s'agit du reste en cela, presque exclusivement, de la « matière de Bretagne ». La seule question intéressante à ce propos est celle des transformations que subit le mythe, forme pure, intemporelle, lorsqu'il est assumé dans une séquence narrative dont l'intention générale est différente, et la cohérence, purement poétique. J. Frappier a souligné l'habileté avec laquelle tel motif mythique, comme la fée-maîtresse, réduit à ses facteurs anecdotiques, est mis en coïncidence avec un thème construit, tiré de l'idéologie de la « fine amour [1] ». Il en va de même de tous les « thèmes bretons » dont certains, réduits à leurs traits essentiels, remontent peut-être à de vieux schèmes archétypiques : ainsi, la triade formée par la source, la pierre (tombe ou autel) et l'arbre (souvent, le pin) dont se sert Chrétien de Troyes pour exposer le thème d'*Yvain*, mais que l'on retrouve aussi bien dans *le Roman de la Rose*. Par quelque voie que ces fragments narratifs archaïques aient été transmis aux auteurs de langue française, ceux-ci les ont utilisés à des fins qui leur étaient propres, en vue de besoins internes de leur récit. Ce qui parvenait à leur connaissance, conte, épisode, procédé de développement, a pu véhiculer parfois le reflet lointain d'une signification mythique, ayant appartenu à une tout, autre culture, et dont le romancier ressentait plus ou moins confusément le charme ou la puissance évocatrice. Le « mythe » subsistait en tant que forme de dire : le poète le re-sémantisait; utilisé pour son pittoresque propre, il ne signifiait plus que lui-même : en l'intégrant au récit qu'il avait conçu, le romancier lui conférait un sens profond, une *sententia* qui n'avait plus rien de commun avec la signification originelle. La forme mythique, lorsqu'elle conserve dans la tradition une certaine cohésion reconnaissable comme telle, tend à recevoir le statut d'emblème : l'épée dans la pierre, l'île mouvante, et bien d'autres accessoires du décor romanesque. Le cas-limite est l'ensemble narratif que désigne, sans aucun doute abusivement, l'expression de « légende du Graal ». Que le Graal ait constitué, durant un siècle, un type narratif, est hors de doute; de nombreux travaux ont permis d'en dégager les constituants, empruntés à un folklore d'origine galloise ou irlandaise [2]. En dépit de la constance remarquable dont témoigne, de texte en texte, l'organisation des éléments de ce type complexe, sa signification globale résulte de la manière dont il est inséré dans le récit et de la fonction qu'il y remplit : introduit dans un contexte non mythique, le « mythe » se trouve démystifié par contact avec les « effets de réel » que comporte celui-ci. Dans *le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, un personnage explique à Perceval ce qu'est cet objet mystérieux :

1. Frappier, 1961, p. 31. — 2. Marx, 1965, p. 23-75.

mais l'explication se réfère aux épisodes du récit lui-même, et remplit une fonction dans son déroulement. Chez Robert de Boron, qui eut peut-être, à Chypre, connaissance de mythes paléochrétiens [1], l'explication a la valeur d'une justification historique, contribuant à fixer un plan de vraisemblance : le Graal est le calice de la Cène; c'est une relique, un indice mémoriel précis; et son « service » est un « sacrement », effectuant ce qu'il signifie. Or, tout sacrement est censé être lié, par une analogie directe, immédiatement perceptible, à un événement historique de la vie du Christ, laquelle à son tour, située au croisement pour ainsi dire du temps et de l'éternité, fonde une analogie, plus obscure mais non moins certaine, entre tout fragment de la durée et une réalité d'un autre genre. Ainsi, le service du Graal s'identifie finalement avec la messe; par là, il figure la mise au tombeau; l'objet-Graal désigne à la fois le Christ mourant et le Christ rédempteur... Une fois cette relation significative posée, une histoire jalonnée d'événements humains donnés comme réellement advenus, se déroule sur le plan narratif; chacun de ces éléments peut, il est vrai, être à son tour interprété mais seulement dans la mesure où il se réfère au Graal et à sa liturgie : avant, pendant et après.

Le cas de la matière de Bretagne ne diffère ainsi qu'apparemment de celui de la mythologie gréco-romaine, dont les auteurs lettrés des XII^e^ et XIII^e^ siècles firent un constant et désinvolte usage. Les histoires transmises par les érudits antiques ou par des poèmes comme les *Métamorphoses* d'Ovide, ont été reçues en tant que récits d'aventures passées. Les poètes les utilisent comme tels; rarement, ils leur confèrent une valeur emblématique (ainsi, la fontaine de Narcisse dans telle chanson de Bernart de Ventadorn), ou les chargent d'une fonction didactique qui les transforme en apologues, fondamentalement allégoriques : ainsi, de Narcisse encore, ou de Pygmalion dans *le Roman de la Rose* [2].

Lorsque Lakits suppose que les monstres des romans « bretons » « symbolisent les forces anti-courtoises », il a sans doute raison au niveau des motivations socio-historiques [3]. Mais, à la surface de la narration, celles-ci même sont assumées par une fonctionnalité textuelle. On peut admettre en principe qu'une double cohérence marque ainsi le matériau « mythique » : l'une, tenant à la syntaxe du récit français; l'autre, à demi perceptible en filigrane, tenant au mythe sous-jacent, réinterprété en vertu de quelque idéologie propre au XII^e^ siècle. Les deux

1. Gallais, 1970 *b*.
2. Poirion, 1970 ; cf. Fourrier, 1960, p. 279-313; Niemeyer, 1969; Jauss, 1971, p. 187, 192-200, 618-619, cf. 623.
3. Lakits, 1966, p. 48-49.

plans se raccordent imparfaitement. L'auteur amplifie une suggestion de sa « source », en intègre à son propos une interprétation fragmentaire, puis l'abandonne. Ces incertitudes dans le maniement de ce qui fut mythique ont été mises en relief par plusieurs auteurs à propos du *Lancelot* de Chrétien de Troyes [1].

La *Queste* même en prose, du milieu du XIII^e^ siècle, le plus concerté peut-être de nos grands romans, se déroule simultanément sur deux plans dont la relation est définie à l'aide d'une glose récurrente. L'un de ces plans est celui des types narratifs propres au « roman breton »; l'autre, éclairé seulement sur quelques points, réfère à une surnature irreprésentable. Chaque unité du syntagme narratif correspond ainsi à une réalité intemporelle. La composition générale de l'œuvre ajoute, avec beaucoup de science, aux séquences qu'elle organise, et grâce à des rapprochements, des parallélismes, des rappels, un niveau de signification ultime, inépuisable dans la mesure où son expression reste en grande partie virtuelle, et résulte de cette structure même. Nous sommes ici à la limite de ce qu'antérieurement j'ai défini comme symbolisme et comme allégorie.

L'inconnu n'existe qu'à la surface du texte et comme dans les accidents de son relief. En profondeur fonctionnent des règles sûres, aussi prévisibles que celles des autres formes poétiques du même temps, presque aussi clairement authentifiées par la tradition. D'où l'illusion d'une ouverture, d'un arbitraire du dire : ambiguïté qui suscite dans la pensée de l'auditeur, jusqu'à l'obsession parfois, l'idée de temporalité [2]. A mesure que la forme du roman se constituait, dans le second tiers du XII^e^ siècle, un mot tendit à se spécialiser pour désigner l'action romanesque : *aventure*. Le sens primitif, que l'on rencontre encore dans les récits à sujets empruntés à l'Antiquité, semble avoir été banalement « coup du destin »; d'où, parfois, comme dans le *Tristan* de Béroul, en vertu d'une sorte de métonymie, « destinée malheureuse ». Chrétien de Troyes et d'autres romanciers de sa génération conférèrent au mot un sens spécifique, tel qu'il désigne, sinon une structure, du moins une règle narrative : l'aventure est une épreuve, située dans une série d'épreuves (il n'y a pas d'*aventure* isolée) permettant à un « héros » de progresser vers un état de perfection exemplaire tel que, par là même, sera rétabli l'ordre commun [3]. Le mot semble retrouver quelque motivation étymologique : celle d'un futur d'*advenire*.

1. Whitehead, 1965; Rychner, 1968; Grisward, 1969, p. 479-480, 489.
2. Cf. Kristeva, 1968 *b*, p. 104-105, et 1969 *a*, p. 440.
3. Köhler, 1955, p. 78; Lakits, 1966, p. 47-49; Burgess, 1970, p. 44-45.

L'aventure n'est concevable que par rapport à une suite d'événements projetés dans un temps mesurable, dans une historicité fictive mais analogue à celle de l'expérience vécue et à laquelle il semble que s'intégreraient sans rupture des souvenirs particuliers de celle-ci. L'aventure se déploie-vers, passe par-delà, engendre son propre volume dans les trois dimensions du temps (l'histoire), de l'espace (le voyage), et de la conscience, scandée par le retour périodique de ce que j'ai nommé plus haut les « lieux rythmiques ».

C'est de ce point de vue que l'on peut considérer l'opposition établie par Chrétien de Troyes entre les termes *matière*, *sens*, et *conjointure*. Déjà virtuellement proposée dans le Prologue d'*Erec*, où le dernier de ces mots est mis en relation avec *aventure* (« tret [= tire] d'un conte d'aventure une molt bele conjointure », v. 13-14, édit. M. Roques), elle est développée, dans le Prologue de *Lancelot*, en termes qui ont suscité depuis quelques années divers commentaires [1]. Par *matière*, Chrétien entend l'argument de la narration, l' « histoire » comme transmise et plus ou moins invariante [2]; le *sens* en constitue l'interprétation proposée ou possible. Ces deux premiers termes rappellent les notions scolaires de *littera* et *sententia*, lesquelles nous renvoient au fondement même de la lecture allégorique [3]. *Littera* (*matière*) comporte un *sensus* propre, *litteralis*, obvie, résultant de la succession des unités du texte; la *sententia* (*sens*) s'en dégage grâce à une opération spécifique de connaissance, de caractère moral autant qu'intellectuel [4]. *Conjointure* désigne l'ajustement de l'un à l'autre, l'équilibre réalisé par l'art de l'auteur, l'unité interne assurant au signe global qu'est l'œuvre sa première signification.

Ces règles générales de fonctionnement déterminent certaines constantes dans le mode d'enchaînement des propositions [5]. Ces constantes se manifestent plutôt au niveau des agents que des actions : les causalités sont plus « psychologiques » qu'événementielles. Mieux encore, les causalités proprement dites font place le plus souvent à des indices, au sens que Barthes donne à ce mot [6], unités à fonction intégrative, renvoyant à un concept plus ou moins diffus, qui est ici le *sens*. C'est là un caractère qui opposa fortement le roman, dès que la forme eut été constituée, à tous les autres discours narratifs médiévaux : discours qui sont, au contraire, fortement « fonctionnels ».

1. Kelly, 1966; Rychner, 1969; Vinaver, 1970, p. 106-108; cf. Micha, 1968. — 2. Gallais 1970 *b*, p. 338-344. — 3. Cf. Renzi, 1964, p. 79-144; Haidu, 1968. — 4. Rychner, 1967, p. 10-15. — 5. Cf. Vinaver, 1959, et 1970, p. 129-150 ; Kelly 1970. — 6. Barthes, 1966, p. 9-11 ; cf. Todorov, 1968, p. 126.

Il s'agit moins de causes que de motivation profonde, et probablement unique, inscrite dans les substructures du récit, et agissant sur lui comme une finalité : les apparentes déterminations causales qu'y introduit cette motivation et qui lient certains événements, ne sont que des reflets superficiels de celle-ci [1] : certains auteurs, du reste, jouent avec habileté d'un tel effet. Dans le roman « arthurien », la motivation initiale est elle-même à double fond : par-dessous l'intention propre de l'auteur, agit le dessein impliqué par le type-cadre qu'il a choisi.

C'est à ce caractère du roman médiéval que tient sans doute sa propension au « merveilleux ». Cependant, du fait que l' « aventure » individuelle est par définition (au niveau du récit réalisé) imprévisible, les auteurs tendent à en rapporter aux agents eux-mêmes (aux « personnages ») la causalité superficielle. Ils le font au moyen de trois procédés qui, dès les années 60-80 du XII^e siècle, apparaissent comme propres au discours romanesque. Le premier n'est autre qu'une intervention d'auteur annonçant que telle disposition de tel agent va déclencher une action. Le second, créé par l'auteur d'*Enéas*, et beaucoup développé par la suite, constitue l'un des traits les plus frappants du roman médiéval, spécialement du roman en vers : c'est le monologue (beaucoup plus rarement, le dialogue) où un agent pèse, en général à l'aide d'arguments typiques, les motifs qui le poussent à tel ou tel acte. Le troisième, normalement combiné avec l'un des deux autres, est la figure d'allégorie. Celle-ci décrit les mouvements internes des agents, en les dépersonnalisant par là même qu'elle les interprète [2]. Elle rend explicite le dessein normatif latent dans le discours romanesque. Alors qu'elle semble (à nos yeux) extraire de tout contexte historique le fait désigné, elle le transfère au contraire (du point de vue médiéval) sur le plan véritable de l'histoire, qui est un plan éthique. Elle substitue, à ce qui pourrait être un facteur individuel, un dynamisme moral, universel. Il me semble que l'on pourrait adopter, dans les limites définies par cette situation, les distinctions proposées par F. van Rossum, entre plusieurs niveaux de perception du romanesque : celui du véritable (ici, les effets de réel), celui du vraisemblable (ici, spécialement l'ordre des successions), une perspective narrative (celle de la motivation profonde); mais les deux progressions que M^me van Rossum dénomme respectivement narrative et thématique s'identifient ici avec ce dynamisme [3].

C'est ainsi que chez Chrétien de Troyes les phases successives du

1. Cf. Genette, 1969, p. 96-97. — 2. Jauss, 1964, p. 135. — 3. Rossum, 1970, p. 45-175.

récit semblent souvent moins procéder les unes des autres que produites par une force qui les sous-tend, les embrasse et les détermine au point que tout hasard est exclu [1]. L'habileté stylistique de Chrétien lui permet, en intégrant des éléments choisis de description, de recouvrir tout le récit d'une sorte de vernis de réalité, qui dissimule ces contrastes. Dans un roman resté à l'état de brouillon, comme *Perceval*, le vernis manque souvent, d'où les ambiguïtés propres de ce texte. Dans *Erec*, en revanche, sauf à l'épisode final de la « joie de la cour », il est sans fissures. Mais la motivation profonde du récit, la règle qui distribue ses épisodes et enchaîne les propositions, c'est la triple quête d'Erec : d'abord, de la jeune Enide, qu'il épouse ; puis de ce qui compensera deux manques révélés par ce premier aboutissement : en Erec lui-même ; en Erec comme membre de la communauté chevaleresque. S. Bayrav a naguère, après Bezzola, montré comment ce dynamisme engendre deux séries d'enchaînements en gradation [2] :

OBJET DE LA REQUÊTE	L'OBSTACLE	
	plan allégorique	*agents et actions*
Soi-même	cupidité et brutalité (*repris 2 fois*)	lutte contre des brigands
	luxure	bataille contre Galoin
	orgueil	épisode Guivret
	(interlude : rencontre de la cour d'Arthur)	
Soi parmi les autres = la communauté	cupidité et brutalité	les géants
	luxure	épisode Oringle
	orgueil	2e épisode Guivret
	(épreuve suprême :	la « joie de la cour »)

Yvain présente un modèle analogue. *Lancelot* en diffère par sa complexité, mais le fonctionnement des éléments reste le même. Le schéma général qui sous-tend et cadre l'ensemble du récit, et détermine la production de ses parties successives, est ramené par J. Rychner [3] à trois éléments simples, possession-destruction-récupération, relatifs à une joie qui s'identifie avec l'harmonie régnant à la Cour et, peut-être, prend une forme emblématique dans l'amour de Lancelot pour Guenièvre. Sur ce dernier point, plusieurs opinions ont été récemment exprimées, qui tendent à réduire beaucoup l'importance narrative de cet élément [4]. Quoi qu'il en soit, la relation établie entre Lancelot et la

1. Bayrav, 1957, p. 111; cf. Györy, 1967 et 1968; Micha, 1970. — 2. Bayrav, 1957, p. 97-102. — 3. Rychner, 1968. — 4. Lazar, 1969 *b*; Condren, 1970; mais Kelly, 1966.

reine constitue un plan de signification subordonné à l'autre mais qui s'y trouve intégré par sa fonction : en vertu des éléments descriptifs attachés au type de la *fine amour*, Lancelot, par son amour pour la reine, est désigné comme l'élu, dont la mission est de triompher en libérant les prisonniers du royaume dont on ne revient pas, de la menace mortelle pesant sur ce monde chevaleresque. Le sort de tous est lié à la vertu d'un seul. Celui-ci s'identifie à cette mission. Rychner, dans sa belle étude, signale à ce propos la rapidité extrême de toutes les actions de Lancelot, son souci de ne pas « gâter le temps » (v. 57-59). Les aventures particulières n'ont dès lors de réalité que leur signification ; la narration nécessairement les déroule de façon successive. Mais elles représentent une vérité plus qu'elles ne jalonnent le déroulement d'une biographie; d'où, dans la phrase, la fragilité des déterminations temporelles et spatiales : l'histoire prend les apparences du permanent et du simultané [1]. *Perceval*, plus difficile à juger, dans son inachèvement, semble construit sur un schème semblable : le récit est constitué par deux couches de signes, renvoyant à des univers distincts quoique cohérents [2]. Toutes les séquences de signes constituent d'autre part des unités enchâssées dans le cadre du Graal, comme le suggère dès le Prologue l'auteur lui-même... ce qui du reste explique peut-être pourquoi ce roman, plus que les autres de Chrétien de Troyes, fut continué, refait, adapté, traduit, repensé pendant un demi-siècle : la formule fondamentale qu'il comportait était apte, en principe, à intégrer tous les récits imaginables.

Nous avons vu au chapitre II à quel point l'émergence d'une prose écrite, c'est-à-dire poétiquement marquée, constitue une mutation profonde dans les traditions. Elle pourrait servir de ligne de démarcation entre l'époque archaïque et les temps modernes. La constitution, puis la diffusion rapide de la prose, sont liées à l'accroissement des tendances didactiques, moralisantes, allégorisantes, qui prévalent, dans certains milieux du nord de la France, dès les dernières années du XIIe siècle et, généralement, à partir du premier tiers du XIIIe siècle. Le mouvement, qui commença par les traductions du pseudo-Turpin, étroitement liées aux traditions épiques, aussitôt s'étendit à des récits rapportant des événements contemporains [3]. Jusqu'alors on n'avait utilisé (et de façon tout à fait exceptionnelle) par écrit les formes non versifiées du discours qu'en fonction normative et pragmatique : textes juridiques, formules de prières. Dès lors, l'histoire est gagnée à son tour, ce qui implique une prise de conscience nouvelle de l'exis-

1. Rychner, 1968, p. 60. — 2. *Ibid.*, p. 74; cf. Pollmann, 1965, p. 54-79. — 3. Woledge-Clive, 964, p. 25-26, 33.

tence collective, et rend possible à long terme une libération de la langue littéraire à l'égard des types traditionnels, dans la mesure même où ceux-ci étaient maintenus par le cadre rythmique du vers. Au reste, cette situation influera assez vite sur ce dernier : désormais, certaines formes d'invention relativement récente et qui se prêtent mieux aux effets de libre amplification l'emporteront dans les secteurs les plus « modernes » de la poésie : nous le verrons au chapitre IX.

Le phénomène n'affecte pas uniquement les discours apparemment les plus proches de la parole quotidienne (communication d'une expérience personnelle, comme chez Villehardouin et d'autres, jusqu'à Philippe de Novarre, sinon Froissart et Commynes) : dès 1213-1214, un clerc parisien compile en prose une histoire de Jules César (*les Faits de Romains*), fondée sur divers textes antiques dont Salluste, César lui-même et l'épopée de Lucain ; l'une des particularités formelles de ce livre est le nombre de vers blancs que contient sa prose. Il s'agit là, selon toute apparence, d'un propos délibéré.

Cette ouverture n'affecte d'ailleurs pas la tradition historiographique dans son ensemble; d'autres chroniqueurs, pendant tout le XIIIe siècle, restent fidèles aux formes poétiques traditionnelles : l'auteur anonyme de la belle *Histoire de Guillaume le Maréchal*, Philippe Mousket, Guillaume Guiart, et d'autres. Néanmoins, la prose tend à l'emporter, et triomphe à la fin du siècle.

Dans la tradition du discours romanesque, le vers résiste mieux. La prose y a fait son apparition dès le début du XIIIe siècle; mais à la fin du XIVe siècle encore, Froissart rimera son *Méliador* dans le modèle hérité du lointain Chrétien de Troyes. Le processus suivi ici semble avoir été étroitement analogue à celui de l'historiographie [1]. Il commença par le « dérimage », mise en prose de romans préexistants en vers. Le plus ancien à subir ce sort semble avoir été le *Joseph d'Arimathie* de Robert de Boron, ouvrage imprégné d'intentions prédicatrices, et où l'histoire du Graal tend à remplir la fonction d'un apologue. En passant de l'octosyllabe à la prose, le remanieur, en vertu d'une opinion assez répandue, nous l'avons vu, vers 1200, accroissait la crédibilité du récit. Les vers sont fidèlement transposés en phrases de prose, perdant rythme et rime mais conservant à peu près intact leur appareil lexical, syntaxique, rhétorique. Si modeste qu'elle soit dans le *Joseph*, cette innovation est capitale. Désormais, les romans en vers de la fin du XIIe siècle vont constituer un trésor où puiseront les romans en prose jusque loin dans le XVIe siècle. Agents, motifs,

1. Köhler, 1962, p. 213 ; Jantzen, 1966; Thorpe, 1970; cf. Woledge-Clive, 1964, p. 31, 35-42.

procédés d'enchaînement, vont être adoptés, adaptés, transmués aux dimensions d'une prose, littéralement sans limites maintenant qu'elle a rompu le lien quantitatif du vers. C'est pourquoi, aussitôt, la tendance à la cyclisation, autour d'agents traditionnels ou de types, jusqu'alors latente dans le roman en vers, s'épanouit, se déploie, triomphe : dans les vastes cycles dits du « Lancelot-Graal », du « pseudo-Robert de Boron », du « Tristan en prose », entre 1225 et 1250 [1]. Si un roman comme *Perlesvaus*, composé, un peu plus tôt, dans un milieu proche de l'abbaye de Glastonbury, n'est pas à proprement parler cyclique, il se rattache étroitement à la tradition de la prose didactique et dévote, propre à divers monastères anglo-normands. On ne saurait toutefois distinguer les « sources » de la première prose romanesque : les pratiques nouvelles de l'historiographie, certaines habitudes monastiques, les procédés de dérimage apparaissent moins comme des facteurs cumulatifs que comme des phénomènes comparables, provenant des mêmes causes, et aux effets convergents. La prose est, au moins fictivement, le truchement naturel entre l'homme et son expérience : elle seule semble donner à leur relation une marque d'authenticité évidente. Il en résulte un bouleversement non seulement des rythmes du discours, mais des règles de transformation qui, à partir de structures profondes à peu près inchangées, constituent le texte. Un livre récent de J. Rychner sur la prose de *la Mort Artu* [2] y a révélé l'existence de patrons constants, sinon de formes préalables contraignantes qui, pour ne pas comporter, en surface, les mêmes traits ni le même fonctionnement que le vers, n'en constituent pas moins (à l'intérieur d'un même texte) un système assez rigoureux. Les patrons étudiés par Rychner se situent au niveau de l'articulation syntaxique : ce niveau est privilégié dans la prose, par suite, d'une part, du recul ou de la suppression des facteurs purement phoniques (rime surtout), et d'autre part de l'importance croissante prise par l'influence de la rhétorique de tradition latine. La mise en phrases du récit engage des formes à la fois peu nombreuses et peu variables, véritables moules où se coule la narrativité. Les articulations phrastiques remplissent en cela une fonction déterminante; elles constituent les « joints » textuels et structurent le discours en vertu de trois relations fondamentales auxquelles toutes les autres (logiques), d'ailleurs rares, sont subordonnées : temporelle, « dramatique » (relative à l'action seule et toujours rendue par des articulations fortes), et prédicative [3].

Aucun autre roman en prose que *la Mort Artu* n'a encore été l'ob-

1. Vinaver, 1970, p. 38-40, 124-136, 156-157.
2. Rychner, 1970 *b*.
3. *Ibid.*, p. 81-83 et 233-247.

jet d'une étude aussi approfondie. Il paraît peu douteux que des structures comparables se retrouvent dans tous ces textes. E. Vinaver, abordant d'un autre point de vue cette question [1], distingue deux variétés de texture stylistique en prose, une « ramification polycentrique », d'origine poétique, et une construction plane, qui proviendrait de l'historiographie [2]. Quoi qu'il en soit, cette prédominance prise par les éléments syntaxiques dans le procès de formalisation du texte, joue contre le maintien rigoureux de certains types. Le système d'expression typique s'assouplit parfois au point de commencer à se dissocier. L'étendue de la prose va de pair avec une complication des aventures, favorable au gonflement des éléments descriptifs et comme désidéraux : elle crée un « espacement entre les éléments notables » du réel, organise le racontable en vertu d'un rythme propre au dire même, libéré de contraintes externes [3]. Les motifs descriptifs, dont la fonction narrative ne peut plus, par suite de leur abondance même, être clairement perçue, prennent une apparence emblématique ou symbolique dont jouera magnifiquement l'auteur de *la Queste du Graal.* Passé 1250, on tend à abandonner le procédé traditionnel de l'entrelacement, au profit d'une composition à tiroirs, beaucoup plus lâche : tous moyens par lesquels les auteurs semblent tenter de saisir, pardelà les modèles typiques, un univers dont ils découvrent qu'il est mouvant. L'*aventure,* telle que l'avaient conçue les romanciers du XII^e^ siècle, se désintègre. *La Mort Artu,* dernier volet du vaste *Lancelot-Graal,* se fonde sur une négation : il n'y a pas d'aventure; il n'y a plus ces hasards éclatants, à chaque séquence offrant au « héros » une occasion de triomphe; il ne reste qu'une suite d'actions courageuses mais sans espoir, un engagement coûte que coûte pour une cause que l'on croit bonne : l'aventure n'est plus une étape dans une progression, elle est signe de quelque réalité morale (courage, lâcheté, courtoisie, démesure); « le mot n'indique plus l'événement inconnu, mais l'issue incertaine [4]. »

L'un des résultats de cette évolution est une tendance à développer en « scènes », avec descriptions et amplifications diverses, des hyperboles typiques appartenant à la tradition des premiers romanciers : ainsi, la brièveté de la nuit d'amour, l'insomnie de l'amant insatisfait. D'où le caractère oratoire de bien des textes du XIII^e^ siècle [5].

Cette évolution affecte aussi bien les romans en vers, quoique, échappant au processus de cyclisation, ils restent plus clairement centrés sur l'action d'un agent principal ou d'un petit nombre d'agents. Il

1. Vinaver, 1966. — 2. Cf. Schon, 1960; Dembowsky, 1963. — 3. Faye, 1969, p. 115-116; Todorov, 1969 *b.* — 4. Lakits, 1966, p. 50-51. — 5. *Ibid.*, p. 72.

en résulte que les éléments descriptifs jouent ici plutôt en faveur d'une certaine particularisation, d'une sorte d'allusion individuelle, que d'un quelconque symbolisme [1]. L'auteur de *Partenopeus de Blois* feint de comparer ses propres aventures amoureuses à celles de son héros : montage de deux plans de récit, l'une des fictions renvoyant à l'autre, en jeu ironique de miroirs. Ce procédé fut repris plusieurs fois.

C'est encore au même fait de la désintégration de l'aventure que l'on peut lier le procédé consistant à insérer des chansons lyriques dans le récit, que celui-ci du reste fût en vers ou en prose. Il paraît assuré que le lecteur chantait ces textes; Froissart remania son roman de *Méliador* afin d'y insérer et d'y mettre en valeur près de quatre-vingts poèmes lyriques de son protecteur le duc de Luxembourg : le récit est ainsi subordonné à son ornement, qui y détermine en principe le choix et l'enchaînement des séquences. C'est là l'effet d'une recherche profondément enracinée dans la technique poétique du XIII^e^ siècle : nous possédons une trentaine de romans ou autres textes narratifs ainsi musicalement farcis. Une tendance se cherche, se dessine, par opposition à celle des premiers romanciers ; elle aboutira, vers la fin du moyen âge, à une redéfinition du récit romanesque dont J. Kristeva a bien vu que *le Petit Jehan de Saintré* la remplit pleinement pour la première fois : récit qui s'épuise en une désignation perpétuellement recommencée de ses propres prémisses, sans jamais aboutir à une conclusion; énoncés en partie doubles où la conjonction des sèmes antagonistes n'est plus produite, comme le *sens* de Chrétien de Troyes, par une interprétation, mais bien par une figure de feinte, par la fiction même dans son ambivalence, par cette ironie « non-disjonctive » intégrant au texte les contradictions implicites d'une culture [2].

Il est bon toutefois d'éviter en ceci d'extrapoler et de moderniser exagérément les affirmations. Auerbach déjà notait jadis l'absence d'effort véritable de caractérisation dont témoigne le roman médiéval : le niveau stylistique constant où il fixe le récit. On a là, avec diverses nuances individuelles, l'analogue de ce que sont le registre du grand chant courtois, et le discours épique de la chanson de geste. Le roman, quoique la plus proche de nous (par certains de ses aspects) des formes poétiques médiévales, est comme toutes les autres essentiellement traditionnel. A l'exception (peut-être) de Chrétien de Troyes, l'identité des auteurs se fond dans leur application à varier de manière infini-

1. Lyons, 1965, p. 167-175.
2. Kristeva, 1968 *b*, p. 108-113, 117, et 1970, p. 102-109, 157.

tésimale le modèle transmis [1]. La fiction romanesque médiévale a peu de traits communs avec celle qui prévaudra dans des récits ultérieurs. A peine moins que la *fine amour* dans le grand chant courtois, elle est tournée sur elle-même, sans souci de refléter autre chose que ses propres jeux. D'où l'absence de vrai tragique. Le suicide même de Didon, dans l'*Enéas*, est comme dilué dans la vaste sérénité de la narration. Le roman incarne un rêve de bonheur, un sentiment de force, la volonté de triompher d'un mal. Ce fut là, sans nul doute, sa fonction sociale initiale [2] : elle survécut des siècles aux conditions qui l'avaient produite.

La rose et le renard

La définition déjà invoquée de Bremond requérait pour le récit un « intérêt humain », résultant d'une série d'événements produits par des agents et subis par des patients « anthropomorphes ». Quoique l'auteur ait récemment nuancé sa position sur ce point [3], je conserve, comme un moyen d'exposition, les termes qu'il proposait en 1966. « Antropomorphe » pose la question du récit allégorique : discours narratif dans lequel le plus grand nombre, sinon la totalité des agents et des patients sont produits par une figure de personnification. Au contraire de ce qu'il arrive lorsque cette dernière apparaît isolément dans une narration à agent humain, le récit allégorique se trouve promu tout entier sur le plan métaphorique.

Il n'apparaît en langue vulgaire qu'aux alentours de 1200, chez des auteurs ecclésiastiques auxquels il permet d'intégrer, à des apologues empruntés à la tradition biblique, une « moralité » explicite : Guillaume le Clerc, dans *le Besant de Dieu*, oppose son œuvre aux romans et chansons de geste, dépourvus de « senefiance [4] ». Chez le Reclus de Molliens, *Roman de Charité*, l'allégorie s'émancipe, et s'engendre elle-même : Charité s'est retirée dans la Jérusalem Céleste, et sa quête nous fait traverser tous les « estats du monde ». *Le Songe d'Enfer* de Raoul de Houdan enchâsse un voyage outre-monde dans le type-cadre du Songe. Ce dernier, au seuil d'un ouvrage par ailleurs plus ironique que moralisateur, a pour effet d'exclure du récit tout *sensus historicus*, et de faire coïncider réalité et allégorie. Les exemples de cette espèce ne manquent pas, dans les années qui précèdent et suivent immédiatement la composition et la diffusion de cet éblouissant chef-d'œuvre qu'est *le Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris [1].

1. Le Gentil, 1963, p. 16-17. — 2. Köhler, 1955, chap. IV. — 3. Bremond, 1971, p. 204. — 4. Jauss, 1964, p. 118-119 et 121-123.

On sait la notoriété dont ce texte jouit jusqu'en plein XVI^e siècle, la profondeur et la durée de l'influence qu'il exerça. Dans une grande mesure, *le Roman de la Rose* clôt l'âge de la poésie féodale et inaugure un âge nouveau. Une partie non négligeable de la poésie des XIII^e, XIV^e, XV^e siècles se construisit à partir de lui, se référant à lui comme à la réalité même de la poésie; il est peu de poètes qui ne lui doivent quelque procédé, voire la structure profonde de leur langage.

La narration s'y inscrit dans le type-cadre de la Rencontre, elle-même encastrée dans celui du Songe. Le *je* qui, d'un bout à l'autre, constitue le sujet principal des actions successives, ne diffère pas du *je* caractéristique de plusieurs formes de chant narratif : le *je* du *Roman de la Rose*, c'est formellement celui des pastourelles, même si, thématiquement, il présente quelque analogie avec celui du grand chant courtois. Tour à tour Songeur, Narrateur et Héros : un univers actantiel s'organise autour de ce sujet dépourvu d'actualisation lexicale; l'objet unique est la Rose, parfois désignée du nom de *bouton*, et renvoyant à une matérialité exclue de toute analyse notionnelle; les autres actants se définissent en vertu de trois paradigmes, selon qu'ils appartiennent au *mur*, au *verger* ou à l'enclos (*porpris*) : paradigmes topographiques, hiérarchisés en vertu de leur emboîtement et de la direction d'une démarche, de l'extérieur à l'intérieur. Les figures du mur reproduisent, avec quelques transformations, le champ lexical traditionnel des « vices principaux »; celles du verger, le champ des « vertus courtoises », fonctionnant comme adjuvants du sujet et déterminant ainsi un *sens* propre de la narration, puisque le verger (selon la tradition des trouvères) ne peut être que le lieu du bonheur [2]; la dernière série sort dramatiquement de celle-ci, et regroupe une série d'opposants, du reste moins nettement dessinés. Je renvoie à l'analyse de J. Batany [3], et au long fragment donné par Mary, I, 388-399. Des deux plans métonymiques de l'action romanesque, celui de la guerre s'est entièrement résorbé dans l'autre; et si quelque conflit oppose adjuvants et adversaires, il n'est plus que la métaphore d'une métaphore. Trois ordres de signification coïncident ; aucun espace n'est perceptible entre eux : le récit dans sa littérarité, le développement subjectif d'un amour, l'enseignement que ceux-ci comportent [4].

1. Köhler, 1966 *a*, p. 123-141; cf. Lecoy, 1965, p. V-XXXV. — 2. Demats, 1970. — 3. Batany, 1970, p. 822-828. — 4. Badel, 1969, p. 60; Defourny, 1969.

Le comparé de la métaphore relève d'un imaginaire relatif aux comportements et aux valeurs sociales de la courtoisie. Il appelle à ce titre une interprétation : mais laquelle? Toutes semblent possibles; à chaque auditeur la sienne, fondée sur son expérience propre [1]. Guillaume de Lorris en effet introduit, dans un système emprunté aux allégoristes latins comme Alain de Lille, un germe d'ambiguïté qui lui confère une grande richesse de nuances : tel personnage non allégorique, comme la Vieille, surgit çà ou là, pour rappeler l'existence d'un sens littéral que la parfaite continuité de l'allégorie dissimulerait; les discours tenus par les personnifications elles-mêmes ne se conforment pas toujours au Nom de celles-ci, qui devrait pourtant en fixer l'isotopie. L'individuel perce sous le général, ou plutôt coïncide avec lui, au détriment de l'allégorie même. De la sorte, l'ensemble du récit, plutôt que de renvoyer à quelque vérité universelle, à la manière de l'allégorie des moralistes, renvoie ou feint de renvoyer à un destin particulier [2]. Les personnages n'appartiennent pas même à une espèce unique : les uns se réfèrent à des mouvements humains internes (*Danger*, « Pudeur »; *Raison*); les autres à des actions externes (*Malebouche*, « Médisance »; *Ami*). La composition générale du récit accuse cette ambiguïté ; une première partie, jusqu'au vers 1680, tenant de près au discours allégorique de l'exégèse (elle expose et interprète les émotions et circonstances préliminaires à l'amour), s'achève par le récit de la mort de Narcisse : dans la fontaine où périt celui-ci, le sujet voit le reflet d'un bouton de rose. La seconde partie, quête de cette fleur, est constituée d'une série d'aventures organisées de manière conforme à la technique romanesque mise au point par Chrétien de Troyes et ses premiers successeurs. La plupart des personnifications qui agissent, dans l'une et l'autre de ces parties, relèvent d'une tradition alors assurée en langue vulgaire depuis un demi-siècle au moins : l'auditeur de Guillaume de Lorris pouvait sans doute les identifier aisément; mais, pour la première fois, elles lui devenaient, pour ainsi dire, visibles, dotées de traits à la fois perceptibles (ou imaginables) et pertinents. Guillaume donnait vraisemblance au fantasmagorique : ce dernier demeurait implicite, contenu dans la fiction initiale du songe; descriptions et, surtout, comparaisons confèrent un tel poids au littéral que l'auteur, çà et là, même dans des passages d'une parfaite clarté apparente, introduit une courte glose, pour rappeler qu'il existe une « senefiance », une « vérité coverte », laquelle sera révélée à la fin... C'est là un procédé bien attesté chez les moralistes; mais *le Roman de la Rose* n'a pas de fin : le texte de Guillaume

1. Fox, 1969, p. 56-57. — 2. Jauss, 1964, p. 135.

de Lorris s'interrompt au vers 4028, au beau milieu d'un monologue du sujet. Dans la longue tradition allégorique, son génie semble être remonté aux sources mêmes, par-delà Bernard Sylvestre ou Alain de Lille : il recrée un monde comparable à celui de Prudence, mais orienté dans le sens de l'histoire de l'imagination, non plus de celle du salut. La vérité « couverte » est ici d'ordre poétique : pour la première fois dans le développement des techniques allégoriques, le sens littéral relève de la pure fiction [1]. D'où l'harmonie de la narration, car celle-ci procède de cette pure exigence poétique, intrinsèque au texte, exigence qui, périodiquement, met en cause des instances intelligibles : c'est là un fait d' « écriture » non sans analogie (ni sans lien réel) avec celui qu'on observera, un demi-siècle plus tard, dans la prose de la *Vita nova* de Dante [2]. On serait tenté de parler, dans ce sens restreint, de « moralisation » plutôt que d'allégorie : mais l'usage médiéval ultérieur rend ce terme mal utilisable car il désigna en général, par l'adjectif *moralisé*, des sous-produits du *Roman de la Rose*, dépourvus de son incomparable et savante spontanéité.

L'emploi du *je* suggère une situation unique : un point de vue personnalisé. Tout est vu, connu, de l'intérieur de cet Amant sans figure. Les actants du récit se confondent ainsi, quelle que soit leur désignation, avec des aspects de l'être de l'aimée, elle aussi sans figure. Un destin supra-individuel s'inscrit en clair sur un destin personnel, tacite mais omniprésent. Il est tant soit peu dérisoire de parler à ce propos de psychologie : la bataille qui se livre ici (lointain analogue de la bataille théologique des Vertus et des Vices) n'a pas lieu *dans* l'âme aimante, mais *pour* l'Amour [3].

Une quarantaine d'années plus tard Jean de Meung poursuivit, ou feignit de poursuivre le récit laissé inachevé (sans doute, de peu) par Guillaume de Lorris. L'état de la tradition manuscrite prouve du reste que l'œuvre de ce dernier avait entre-temps circulé en plusieurs versions non tout à fait identiques [4]. Vers 1280, des compilateurs de manuscrits y joignirent les quelque 18 000 vers récemment composés par un maître ès arts de Paris, nourri dans un « naturalisme » aristotélicien déjà bien dépassé de son temps parmi les doctes, mais qui, sur les lèvres d'un habile vulgarisateur, pouvait faire impression [5]. Ce second *Roman de la Rose*, beaucoup plus pauvre en péripéties que le premier, en constitue moins la suite narrative qu'une immense glose interpré-

1. Jauss, 1964, p. 108-109, 115, 117, 121. — 2. Cf. Terracini, 1966, p. 235-249. — 3. Jauss, 1960. — 4. Lecoy, 1965, p. XXXVI-XXXVII. — 5. Badel, 1970.

tative additionnelle. Jean de Meung conserve le schème général dessiné par son « prédécesseur » (quête de la Rose et conflits qui la retardent) et en fournit un double, qu'amplifient démesurément les digressions didactiques. Ces dernières s'identifient formellement avec les discours directs tenus par les « personnages ». Parmi ces derniers, ceux dont le comparant comporte les sèmes les plus abstraits tendent à prendre le pas sur les autres : Raison, Nature, Genius. On revient au procédé du *De planctu Naturae* d'Alain de Lille, d'un bon siècle antérieur, mais de qui Jean de Meung semble tenir son idée maîtresse, vérifiable chez lui à la fois au niveau philosophique et à celui de la, poétique : Nature a destiné Vénus à la propagation de l'espèce, tout le reste est surajouté et suspect. Chaque « personnage » est, par là, ramené à une catégorie logiquement cohérente. Chez Guillaume de Lorris, l'allégorie répondait à la nécessité technique de transposer en discours narratif le langage de la chanson lyrique. Pour Jean de Meung, l'allégorie importe en elle-même comme méthode d'interprétation, de la même manière que pour les exégètes. En ce sens, il est juste d'écrire, comme Jauss, paradoxalement, que Jean ne croit plus vraiment à l'allégorie [1]. Son dessein est de manifester le *sensus allegoricus* de cette « histoire » qu'est le texte de Guillaume. Il fait l'allégorie de l'allégorie. C'est pourquoi la victoire finale, la prise de possession de la Rose, sera l'œuvre, non de l'Amour des trouvères, mais de Vénus, abstraction personnifiée d'une puissance cosmique réelle.

Ce texte d'apparence déséquilibrée, pourtant « informé » et unifié par une intention puissante et simpliste, une irrésistible force verbale, se situe au croisement de la plupart des traditions du XIII^e siècle. Le premier *Roman de la Rose* ne représente que l'une d'entre elles. Jean de Meung se rangerait aussi bien parmi les auteurs de « dits » satiriques, à la suite du Rutebeuf du *Dit d'Hypocrisie* ou de *la Complainte de Guillaume* à laquelle il emprunta peut-être le « personnage » de Faux-Semblant [2].

De l'un à l'autre des deux *Romans de la Rose*, c'est, sinon tout à fait en surface, du moins dans les intentions structurantes sous-jacentes, la forme du discours qui change. Le premier *Roman de la Rose* marque l'aboutissement soudain et éclatant de recherches tendant à fonder en langue vulgaire un genre de narration allégorique cohérente. Tous les éléments qui le constituent se trouvent fonctionnalisés par le dessein narratif. L'œuvre de Jean de Meung est fondamentalement argumentative, les formes « didactiques » du discours

1. Jauss, 1964, p. 110.
2. Freeman-Regalado, 1970, p. 186-187; cf. Serper, 1969, p. 126-132.

ne cessent d'affleurer sous le voile narratif, et le déchirent parfois durant des centaines de vers. Plutôt que le déroulement d'une action découpée en séquences successives, son objet est une description, celle de l'Empire de Fortune [1] (comparer Mary I, 388-399 et II, 52-61). Le passage de quatre-vingts vers (8759-8832) que Jean, traducteur par ailleurs de l'*Historia Calamitatum*, consacre à Abélard et Héloïse constitue simplement l'un des *argumenta* invoqués contre le mariage. Le flot irrésistible de ces discours interminables qui périodiquement suspendent non seulement toute narration, mais tout élément de personnalisation du dire (*je* disparaît), constitue, par lui-même, le facteur principal d'un art poétique : vers 1280, une *ars nova*, aspire à supplanter les techniques traditionnelles. La disproportion que l'on constate entre les deux *Romans de la Rose* (le second, quatre fois et demie plus long que le premier) amène à s'interroger : quel rapport profond y a-t-il entre ces textes? pourquoi Jean de Meung a-t-il choisi de « continuer » Guillaume de Lorris? Tout autre roman n'aurait-il pas aussi bien fait l'affaire? Sans doute pas. Le lien vivant qui attache ces « récits » l'un à l'autre est celui même de l'allégorie, et ce qu'implique celle-ci. Le chef-d'œuvre de Guillaume de Lorris n'avait pas suffi à détacher le discours allégorique de ce qui avait été son berceau et restait, au milieu du XIII^e siècle, son domaine d'élection : l'interprétation exégétique. Dans une grande mesure, Jean de Meung remonte, en deçà de son prédécesseur, à la source de cette interprétation. Sa pensée, comme l'écrit D. Poirion, et les contenus de son discours, se construisent à l'aide d'éléments mythiques empruntés çà et là, dans un univers « où les concepts fondamentaux de science, de nature et d'histoire ne sont pas encore dégagés d'un certain halo religieux [2] ». Le facteur narratif, dans ces 18 000 vers, constitue l'un des principes de cette alchimie dont l'idée semble parfois obséder Jean de Meung. Tout discours aspire à se transmuer en sens pur, sans scories de « réalité ».

Près de trois cents manuscrits attestent que, pour les hommes du XIII^e siècle finissant, les deux *Romans de la Rose* ne font qu'un seul texte, en dépit de l'hétérogénéité foncière, sinon des contradictions internes, que comporte cet ensemble. Le discours narratif allégorique, dès lors entré dans la tradition de langue française, restera définitivement marqué par cette dualité. Généralement, la tendance « didactique » l'emportera sur la « narrative », laquelle semble parfois lui servir de

1. Badel, 1969, p. 177-178. — 2. Poirion, 1970, p. 163.

simple ornement : mais d'ornement nécessaire. Dès environ 1240, *le Tournois d'Antéchrist* de Huon le Roi retrace, selon la tradition de la *Psychomachie*, une bataille des Vertus et des Vices qui se déroule en Brocéliande, auprès d'une source magique dont parlait Chrétien de Troyes dans *Yvain* : le roi Arthur et ses chevaliers luttent contre l'Antéchrist et les vices. Le même type « moral » engendra des récits ironiques tels que *la Bataille de Carême et de Carnage*, ou *la Bataille des vins* d'Henri d'Andeli [1]. Au XIVe siècle encore, les textes de ce genre sont nombreux. *La Fontaine amoureuse* de Machaut utilise ainsi les références mythologiques (Mary, II, 103-110).

L'emploi de la figure d'allégorie en langue vulgaire n'en comporte pas moins, régulièrement, à partir de la seconde moitié du XIIIe siècle, quelque long développement narratif : la métaphore filée embrasse la totalité du texte et y engendre des métaphores subordonnées, dont elle récupère la signification au sein de la sienne propre. La généralisation rapide de ces pratiques entraîne la constitution de types allégoriques. Les éléments dont ils sont formés préexistaient parfois depuis assez longtemps : mais ils tiennent du *Roman de la Rose* leur cohérence et leur force allusive. Ainsi la combinaison des cadres du Songe et de la Rencontre, que certains, comme Rutebeuf dans *la Voie de Paradis*, cumulent avec celui du Voyage; ainsi, tel « personnage » comme *Dangier*, dont le nom seul, jusqu'au XVe siècle, sinon au XVIe, référera à la « réalité » du *Roman de la Rose* tout texte où il figure. Le nombre de ces types s'accroît beaucoup au XIVe siècle, et ils tendent à s'organiser en système. On pourrait rendre compte du fonctionnement de celui-ci, durant les derniers siècles du moyen âge, à l'aide d'une terminologie hjelmslévienne, qui présente ici l'avantage de permettre une indispensable distinction entre les plans du langage. Exceptionnellement, on opposerait, par suite de la nature même des unités en cause, expression et contenu. L'allégorie en effet nous met théoriquement en présence de quatre éléments. Puisqu'il y a métaphore, on peut distinguer dans le poème le plan littéral, qui constitue l'expression, et le plan du figuré, qui en est le contenu. Mais chacun de ces plans doit être à son tour considéré sous deux angles différents : puisqu'il y a personnification, l'expression consiste en un message portant sur une action posée par un certain sujet (l'objet personnifié); ce sujet est l'élément substantif, substantiel, de ce message, auquel l'action particulière qui lui est rapportée donne forme. Quant au contenu (le figuré), il est déterminé de deux manières : dans son aspect le mieux formalisé, par divers réseaux associatifs,

1. Jauss, 1970 *b*.

inerties stylistiques ou topiques, habitudes contractées par le poète; et, dans son aspect le moins accidentel, par les thèmes que ce dernier a choisis, l'univers conceptuel et sensible dans lequel il baigne. On pourrait donc adopter le schéma suivant (sur lequel j'ai fondé naguère une analyse des allégories de Charles d'Orléans) :

plan littéral = *expression* { *substance :* les personnifications comme sujets, / *forme :* les métaphores comme actions;

plan du figuré = *contenu* { *forme :* rayonnement propre des métaphores, tel qu'il résulte des associations, etc. / *substance :* l'univers thématique [1].

Deux substances sont mises en communication par le moyen d'un double palier de formes. Les types allégoriques constituent la substance du littéral, et partiellement sa forme; sur le plan du figuré, interviennent des modèles idéologiques plus variables, et qui se diversifient beaucoup au XVe siècle : *le Songe du vieil pèlerin*, dont il a été question, en est un bon exemple; de même, un texte comme *la Ressource du petit peuple* de Jean Molinet ou *les Arrêts d'Amour* de Martial d'Auvergne. Le système allégorique tend alors à recouvrir tous les autres, et se les assimile en fait : du grand chant courtois aux techniques dramatiques.

Les éléments constituants du système sont généralement structurés par rapport à un élément initial ou central (souvent l'un et l'autre). Cet élément peut être de trois espèces : il se définit comme une action; ou comme un objet; ou enfin, comme un animal. L'exemple même de la première espèce est le roman de Guillaume de Lorris, dont l'affabulation repose entièrement sur une quête. Vers la même époque, *le Roman de la poire*, de Thibaut, fournirait une illustration de la seconde espèce (Mary, II, 70-73) : celle-ci est peut-être la plus abondante. Elle se fonde (quel que soit l'argument narratif) sur ce que je nommerais une allégorie emblématique : l'action figurée se réfère explicitement, moins à son sujet qu'à un objet privilégié. Le beau *Bestiaire d'amour* de Richard de Fournival est ainsi construit à partir d'une série d'emblèmes de caractère héraldique, puisés dans la tradition du *Physiologus*, et dont les descriptions successives s'enchaînent en suite narrative; celle-ci se déroule dans un discours de signe *je*, adressé à un *vous* muet (il est vrai qu'un épigone, plus tard, imagina une *Réponse*) : effet de montage qui renvoie cette prose au grand chant courtois, plan littéral, virtuel, de cette figuration [2]. *L'Orloge amoureuse*, de Froissart, offrirait un autre exemple, d'autant plus représentatif que

1. Zumthor, 1969 *a*. — 2. Segre, 1957, p. VIII-XXII.

l'objet littéral est une mécanique en mouvement. Le système allégorique, du reste, fut pour cet auteur, pendant des années, une inépuisable source de discours : de 1362 à 1373, il ne composa pas moins de dix ouvrages de cette nature, certains fort longs, et pourtant divers : dans *l'Espinette*, où l'allégorie n'intervient qu'épisodiquement, les objets à partir desquels elle se construit sont les allusions mythologiques [1].

Je n'insisterai pas davantage sur la troisième espèce du système allégorique qui, dans une perspective, il est vrai, différente, a été l'objet de travaux fondamentaux [2]. Elle occupe, par rapport aux deux autres, une position latérale, due au caractère particulier de la figuration animale : tradition relevant comme telle d'un folklore universel. Les nombreux recueils de « fables », d'origine généralement antique, qui circulèrent au moyen âge, parfois sous le nom d' « Ysopets » (Esope), n'intéressent la Poétique qu'en leur qualité de récit, variété d'*exemplum* dont je traiterai ultérieurement. Il n'en va pas de même de textes de longue haleine, possédant une structure unifiée et une signification globale propre, quelle qu'elle soit. Ainsi, le remarquable roman de *Fauvel*, du début du XIVe siècle (Mary, II, 129-139). Un savant artifice y renvoie du figurant au figuré, et réciproquement, en jeu de miroirs : l'auteur interprète le nom du cheval emblématique *Fauvel*, son « héros » (emprunté à quelque tradition populaire?), comme l'accumulation de *F*latterie, *A*varice, *V*ilenie, *V*ariété (« instabilité »), *E*nvie et *L*âcheté. Le mariage final de Fauvel et de Vaine Gloire annonce l'Antéchrist et la fin des temps. C'est là l'un des aboutissements, en même temps que du récit allégorique, des techniques de montage propres aux « dits » satiriques [3].

Renart le Nouvel, du Lillois Jacquemart Gielée (vers 1290), ou *Renart le Contrefait* (première moitié du XIVe siècle) entrent dans la même catégorie de textes que *Fauvel* : leur argument, au reste, les en rapproche. Mais ils en diffèrent en ce que le comparant auquel ils renvoient n'est autre que la tradition entière de ce que l'on nomme, sans doute abusivement, le « roman de Renart ». Ce terme, on le sait, embrasse deux douzaines de contes, ou « branches ». composés à des dates diverses entre 1175 et 1250, et artificiellement réunis par des copistes en vertu, sans doute, du seul fait que les « personnages » principaux, le renard, le loup, le lion et quelques autres reparaissent

1. Fourrier, 1963, p. 30-31 et 36-37.
2. Jauss, 1959; Flinn, 1963; Bossuat, 1967.
3. Freeman-Regalado, 1970, p. 183-185.

dans la plupart d'entre eux. (Mary, I, 272-279.) A l'histoire de cette littérature, à la structure des trois recueils qui nous en restent et à l'évolution thématique qui s'y dessine, ont été consacrées de nombreuses études. Du moins, la question du sens s'y pose-t-elle dans les mêmes termes. Textuellement, Renart est une figure allégorique : il personnifie des comportements humains (ultérieurement, les défauts impliqués par ces comportements); et c'est sur ce plan métaphorique que le récit possède sa cohérence. Comme il semble bien que les auteurs aient puisé leurs principaux « héros » dans une tradition orale fort ancienne, ces « personnifications » bénéficièrent sans doute d'une telle autorité culturelle qu'elles n'étaient plus perçues comme telles. Un indice pourrait faire penser cependant qu'elles l'étaient, de façon plus ou moins confuse : *Renart*, nom propre humain, ne supplanta qu'assez tard *goupil*, qui désignait communément l'animal en question. Les 250 vers qui forment, dans le manuscrit publié par M. Roques, le prologue de la Branche III, retracent comiquement une histoire mythique de la création des animaux : un geste d'Ève donne naissance au Loup et au Goupil; l'auteur va révéler la « senefiance » de ce fait (éd. Roques, II, p. 19) :

> Icil gorpis vos senefie
> Renart, qui tant sot de minstrie;
> Tot cil qui sont d'anging et d'art
> Sunt mes tuit apelez Renart...
>
> Isengrin, li oncles Renart,
> Fu, ce sachiez, mout fort roberre...
> Icelui leu senefia
> Qui les brebiz Adan roba.
> Tot cil qui sorent bien rober
> ... sont bien a droit dit Ysengrin.

(« Ce goupil désigne par figure Renart qui eut tant d'habileté. Tous ceux qui ont malice et adresse sont désormais nommés Renart... Ysengrin, oncle de Renart, fut, sachez-le, un grand voleur... Il désigne figurément le loup qui vola les brebis d'Adam. Tous ceux qui savent bien voler sont à bon droit nommés Ysengrin. ») Suit un commentaire semblable sur Hersent et Richeut, la louve et la goupile.

> A Renart puet l'en bien aprandre
> Grant sen, qui bien i viaut entendre;
> Car cil Renart vos senefie
> Çaus qui sont plain de felonie... (éd. Roques, II, p. 21)

(« De Renart on peut tirer une signification profonde, si l'on y prête attention; car ce Renart signifie par figure les êtres pleins de félonie. »)

Les intentions de l'auteur sont claires. Non seulement Renart comporte un sens; mais celui-ci est d'ordre universel, et stable. Une double opposition fonctionne dans le récit : contingence *vs* essence, et expérience *vs* exemplarité, pour employer un vocabulaire calqué sur celui de Jauss [1]. En d'autres termes : l'événement (anecdote) s'oppose à l'aventure (histoire); Renart (sujet de l'anecdote), à son « sens » (produit au niveau exemplaire de l'histoire). Mais simultanément survient une inversion, spécifique des contes de Renart et qui interdit de les considérer vraiment comme allégoriques : Renart n'est pas seulement le Décepteur en ce qu'il exerce dans la narration cette fonction; le récit entier est déception, parodie de son propre discours [2].

La durée close

Ni le modèle romanesque ni les formes de narration allégorique ne rendent compte de la structure ni du fonctionnement de tous les récits non chantés. Diverses tentatives ont été faites, depuis quelques années, pour dégager et définir les éléments d'un autre système, que l'on est porté à dénommer, d'un terme il est vrai tardif en français, et d'origine italienne, sinon provençale, *nouvelle* [3]. J'ai moi-même proposé, en 1968, à propos de *la Châtelaine de Vergi*, une définition à laquelle je me réfère ici [4], en renvoyant au détail de mon analyse.

Le point de départ de ce bref et admirable récit de 950 octosyllabes nous apparaît dans une strophe de la chanson nº 1 du châtelain de Couci — strophe insérée dans la narration, v. 291-301 de l'édition Whitehead, sous la forme d'une citation d'autorité :

> Com li chastelains de Couci
> ...dist en un vers d'une chançon.

Il s'agit là d'une chanson célèbre (le nombre des manuscrits l'atteste) présente dans la mémoire du public à qui s'adressait l'auteur de la nouvelle. Celui-ci projette sur le plan narratif les éléments du registre du grand chant courtois, mais en en maintenant la cohérence propre. Aucun personnage ne porte de nom; le v. 126 indique que cette absence est fonctionnelle : au centre du texte se constate un vide expressif comparable à celui de la chanson de trouvère, où l'appel, le cri, émane

1. Jauss, 1959, p. 128-141 et 189-201.
2. Jauss, 1970, p. 93; cf. Paris, 1969, p. 165.
3. Rychner, 1960; Tiemann, 1961; Genaust, 1965; Baader, 1966; Lakits, 1966; Dubuis, 1966.
4 Zumthor, 1968 *a*, p. 91-95.

d'un sujet ineffable. La plus longue unité narrative que contienne le texte est un monologue par lequel se conclut l'action proprement dite, et que met peut-être en valeur sa composition numérique : 99 vers + 1 (v. 733-831, et 834). Ce monologue, seul discours direct du récit qui ne soit point une réplique de dialogue, correspond thématiquement à la strophe citée du châtelain de Couci; il se situe comme elle sur le plan de la *fine amour*; mais il inverse le sens du message puisque c'est ici la dame qui parle. Cette mutation implique une cause dans l'ordre de la temporalité : c'est là une réponse, alors que la chanson, atemporelle, n'en comporte pas; monologue, elle ne peut répondre qu'à une action. Discours direct, elle s'insère dans une proposition narrative qui détermine son isotopie, et réciproquement : tout ce qui précède ce discours en constitue comme la glose anticipée. Ces relations intratextuelles sont néanmoins très différentes de celles que nous avons observées dans les formes du chant narratif. La chanson de toile ou la pastourelle, partant d'une formule traditionnelle, la développent, par expansion successive, de manière à intégrer chemin faisant divers éléments registraux maintenus au discours direct. Ici, nous avons une transposition totale et artificielle, opérée une fois pour toutes, en vertu d'un dessein particulier. Pour introduire, dans l'exposé des motifs, le vecteur chronologique propre à toute narration, l'auteur a emprunté un thème folklorique, réduit à ses traits les plus schématiques : en gros, l'histoire biblique de Joseph et de la femme de Putiphar. C'est là un simple montage engendrant la perspective nécessaire : le refus opposé par le chevalier aux avances de la duchesse n'est que la face négative de sa *fine amour* pour la châtelaine. Mais, du seul fait qu'une succession et un ordre irréversible sont imposés aux diverses parties de l'exposé registral, une altération profonde se produit. L'auteur en atténue le plus possible les effets : le déroulement du temps est à peine sensible; la conclusion est virtuellement donnée dès le début.

La narration se constitue au niveau du plus grand artifice possible, de la même manière que le lyrisme de la chanson : la cohérence en est d'ordre exclusivement interne. La composition des parties, le mode d'articulation des éléments ainsi combinés, sont concertés de la manière la plus savante : plusieurs structures (en particulier, numérales) se recouvrent et concourent à la richesse du discours. Cette exactitude de construction contraste avec les tendances qui, à la même époque (second quart du XIIIe siècle), triomphent dans le roman. Le récit est ici concentré sur sa propre forme, plutôt que sur celle de quelque référent historique ou emblématique. Le seul événement proprement dit de la *Châtelaine* (à part les morts

conclusives), c'est la scène du rendez-vous, par laquelle se clôt la première moitié du récit (v. 393-472) ; scène stylisée de manière que les facteurs dramatiques, rejetés dans le contexte, ne troublent en rien la succession des motifs lyriques : joie de l'accueil, *soulaz*, puis tristesse de la séparation. Tout ce qui, dans la chanson, est du futur, du potentiel, rejeté dans une probabilité douteuse, est ici réalisé, *hic et nunc*. Mais cet ici, ce présent, sont affectés d'une étrange limpidité par l'absence de tout élément descriptif, de tout vocabulaire concret même. La scène est si précisément référée aux motifs du grand chant courtois que le nom de *Vergi* (toponyme bourguignon, semble-t-il) fut couramment interprété, par la suite, comme signifiant *Verger*; le texte resta ainsi illustre jusqu'au temps de Marguerite de Navarre sous la désignation de « Dame du Verger », c'est-à-dire la Maîtresse du Lieu de l'Amour.

La *Châtelaine* ne comporte aucune intervention d'auteur. Le bref prologue et l'épilogue relèvent du discours didactique, du style proverbial ou prédicatoire. On nous y communique le jugement porté par un anonyme sur le récit qu'il nous transmet : objectivation qui aboutit à transformer une opinion en vérité universelle, sinon en évidence pure et simple : la *fine amour* et le secret qu'elle exige proviennent d'une nécessité qui leur est propre et n'émane d'aucune causalité extérieure. Le fait que le récit soit enchâssé dans cette double leçon, comme entre des parenthèses, confère à son exemplarité un caractère de rigoureuse fermeture [1]. Les motifs lyriques fournissent le *san* dont la fable donne la *matière*. Les passages lyriques de l'œuvre sont les plus chargés (et avec quelle habileté!) de rhétorique, alors que les passages narratifs en sont dépourvus : or, la rhétorique tend à une exaltation du sens caché [2]. Un autre effet est plus sensible encore, et dû à la même cause : l'écrasement des durées. Les scènes les plus propres à s'épanouir en développements narratifs romanesques sont traitées avec une brièveté presque brutale : la rencontre (v. 374-404), la fête (v. 699-703, 841-842 et 851), le drame final (v. 910-929). Les indications de temps qui suivent les différentes scènes marquent uniquement des passages brusques, des coupures, jamais un déroulement. Il semble que l'auteur ait voulu, dans toute la mesure du possible, expurger son récit de ses apparences chronologiques. La *semblance* l'obsède : ce mot revient quinze fois dans le texte! Le sens ne colle donc pas aux apparences; il dépend d'un arrière-texte à découvrir. La « morale » nous met sur une voie : mais celle-ci n'est pas sûre. Certes, une signification globale se dégage des références du texte

1. Lakits, 1966, p. 34-36 et 62.
2. Cf. Fletcher, 1964, p. 11-12.

au grand chant courtois; mais elle est contradictoire, impliquant à la fois la nécessité et l'impossibilité du secret. Il en résulte comme une dualité de la narration, dont joue avec raffinement l'auteur : les types poétiques (la dame, le chevalier, le losengier, la femme perfide) se trouvent subsumés par une intention éthique, une volonté explicite d'enseignement. Toutes ces valeurs sont intégrées. Le roman propose de vers en vers, ou de page en page dans sa prose, l'image d'une existence aux fuyantes modalités et se soucie peu d'essence; il n'atteint, parfois, celle-ci que par le biais d'un emblème. La *Châtelaine*, au contraire, est ancrée dans cette essence poétique particulière qu'est la pure harmonie expressive du grand chant courtois. Les événements racontés ne s'écoulent pas vraiment; ou plutôt leur écoulement est, autant que possible, freiné, contenu par le lien registral : l'ensemble des relations vivantes mais stables existant par tradition entre les éléments mutuellement significatifs de la chanson, relations closes sur elles-mêmes, organisées en micro-univers presque parfaitement sphérique, sur lequel aucune « réalité » n'a vraiment prise.

Nous sommes là en présence d'une variété de récit qui n'a plus, en commun avec le roman, que quelques apparences trompeuses. L'essentiel diffère : l'attitude de l'auteur envers son langage, la finalité ultime du discours et, sans doute, la fonction culturelle qu'il remplit. *La Châtelaine de Vergi* constitue en cela un cas extrême. Un très petit nombre de textes approximativement contemporains de celui-ci offrent, à des degrés divers, des exemples comparables de montage narratif du grand chant courtois : le beau *Lai de l'ombre*, de Jean Renart, ou la *Flamenca* occitane. Lakits, non sans raison, juge inutilisable à propos de tels textes la notion d'aventure et y substitue celle, qu'il leur emprunte, de « grand' courtoisie [1] ».

Par sa fermeté de dessein et sa pureté de ligne, la *Châtelaine* pourrait (en dépit de la chronologie) servir à la définition d'une forme idéale de discours à laquelle tend une partie des narrations médiévales : les réalisations concrètes divergent de plusieurs manières, au point de parfois dissimuler une unité profonde. Un corpus étendu de textes superficiellement très divers s'oppose ainsi à l'ensemble romanesque.

Sous les noms de *lais* et de *fabliaux* sont habituellement regroupés les plus notables (du moins dans l'état actuel de nos éditions) d'entre eux. L'ouvrage de Baader sur les lais [2] peut être considéré comme

1. Lakits, 1966, p. 54-55, 62-63, 68-70.
2. Baader, 1966.

exhaustif, à cette importante réserve près qu'il définit son objet comme un « genre » : cela même reste sujet à sérieuse discussion. Je me bornerai à quelques remarques sur la plus illustre collection de lais : celle qu'en dépit des hypothèses de Baum [1] on attribue communément à Marie de France.

En dépit des considérables différences qui les opposent, ces douze lais possèdent un trait commun avec *la Châtelaine de Vergi* : ils projettent en narration les éléments d'un discours chanté. Marie l'affirme à plusieurs reprises. Ainsi, dans *Eliduc*, v. 1-3 de l'édition Rychner :

> D'un mut ancïen lai bretun
> Le cunte e tute la reisun
> Vus dirai...

(« D'un très ancien lai breton je vais vous raconter le contenu (*ou* : vous dire de quoi il traite; *ou* : quel est l'argument et le sens. »)

Le mot *reisun* ici employé semble avoir la même signification que l'occitan *razo* par quoi les copistes désignèrent au XIIIe siècle les notices narratives « expliquant » certaines chansons de troubadours. Même référence dans *Guigemar* (v. 19-20), *Fresne* (v. 1-2), *Lanval* (1-2), *Laüstic* (1-2), *Milun* (1-8 et 532-534), *Chaitivel* (1-2) et *Chèvrefeuil* (3-4 et 117-118). L'ensemble de ces témoignages emporte la conviction, et assure que les « lais bretons » servant de base au récit français étaient chantés [2]. L'existence d'une relation à la fois causale et finale entre le chant et le récit, pourtant bien distincts l'un de l'autre (dans les lais non moins que dans la *Châtelaine*), a probablement contribué à la fermeture de la narration sur elle-même, à la distorsion et parfois à l'abolition de toute représentation de durée.

Néanmoins, les chants dont les lais de Marie content la *reisun* nous restent inconnus. Seules les indications fournies par la narratrice, et quelques vraisemblances externes, éclairent tant soit peu le problème. La confrontation de tous les prologues et épilogues des douze lais semble montrer que, pour Marie, la réalité d'un « lai » se décompose en six aspects, qu'il faut sans doute considérer (fictivement?) comme des phases successives :

1) une *aventure* a eu lieu, qui possède sa vérité propre;

2) les *Bretons* en ont entendu parler ou, d'une manière quelconque, eu connaissance;

3) ils ont *trové* (« composé ») un *lai*, destiné à être chanté avec accompagnement de *harpe*, afin de *remembrer* (« commémorer ») l'*aventure*;

1. Baum, 1968. — 2. Rychner, 1966, p. XIII-XIV; cf. Genaust, 1965, p. 232-235.

4) Marie a entendu la *note* (« musique ») de ce lai, ainsi que l'*aventure* (le reflet, quel qu'il soit, de l'événement dans la chanson);

5) elle nous *conte* l'*aventure* de ce *lai*, ou (plus explicitement) la *vérité*, ou la *reisun*, de l'*aventure* en question;

6) ses auditeurs entendent ainsi à la fois l'*aventure* et sa *vérité*.

On a donc une série événement-transposition musicale-transposition narrative-connaissance de l'événement. De A à Z, passe une « vérité » que seule perçoit et rend connaissable la poésie. Les formules par lesquelles Marie rend compte de ce processus sont affectées de marques temporelles significatives : les Bretons *ont trové* (passé dans le présent), je *conterai* (futur du texte); suit la narration, où domine le passé ponctuel (référé implicitement à l'événement); à l'épilogue, enfin : j'*ai conté*, vous *avez ouï*. On a ainsi une convergence de deux interventions d'auteur, embrassant étroitement le récit, le cernant d'un trait infranchissable dans son passé définitivement révolu. L'aventure est extérieure au récit, ce qui constitue une opposition fondamentale avec le roman [1]. Mais, aussi bien, l'idée de vérité, de savoir, liée au déploiement du chant en conte implique une intention didactique, au moins virtuelle. L'intention de Marie est très nette sur ce point : voir *Lanval* (v. 1-2), *Deux Amants* (v. 254), *Yonec* (v. 554), *Laüstic* (v. 1-2 et 159), *Eliduc* (v. 1183). La mise en forme des récits dut comporter, pour cette raison même, toute espèce d'amplification thématique; Marie aura puisé librement dans les traditions poétiques ou folkloriques de son temps de quoi donner consistance à des motifs lyriques peut-être assez ténus : telle serait la cause de l'adoption du cadre arthurien dans *Lanval*, ou du personnage de Tristan dans le *Chèvrefeuil* [2].

Avec un soin à peu près unique en ce temps, Marie de France non seulement donne un titre à chacun de ses lais (dix fois sur douze, c'est le nom du personnage principal), mais à plusieurs reprises le justifie : ainsi, *Chaitivel*, v. 6-8 et 233-237, *Eliduc*, v. 21-26. Ailleurs elle en fournit la traduction en anglais (*Chèvrefeuil*, v. 115; *Laüstic*, v. 6) ou même en langue celtique (*Laüstic*, v. 3). Un tel souci de précision va de pair avec la référence répétée au lai chanté par les Bretons. Il s'agit de prendre au sérieux un sens qu'on ne nous révèle pas de façon explicite, mais dont on nous signale de façon instante la présence. Le titre fait partie, selon toute apparence, de cette « vérité ».

Seul le lai d'*Equitan* fournit, v. 307-310, expressément une « morale » désignée successivement par les mots *reisun*, relatif à l'entendement, et *ensample* (« exemple », « leçon »), relatif à l'agir. Ce qui suit cette

1. Lakits, 1966, p. 48-49. — 2. Rychner, 1966, p. 262.

définition n'est du reste qu'un banal proverbe. Aucun autre lai ne comporte d'enseignement que le texte même, enchaînement raisonnable de signes d'une réalité merveilleuse, distincte de la nôtre et pourtant soumise à elle; interpénétrabilité en même temps qu'irréductibilité de deux systèmes de signification; en termes éthiques : la fausseté de tout bonheur [1]. Telle est sans doute la « vérité » du conte.

Cette volonté d'enseignement est accusée par le Prologue général dont Marie de France a coiffé ses douze lais en les dédiant au roi Henri II. Elle y invoque l'autorité de Priscien et l'exemple des philosophes antiques pour justifier son entreprise : quant à cette dernière, elle la qualifie successivement d'étude et d'ouvrage difficile, dont la finalité est de perpétuer la mémoire d'un certain nombre d'*aventures*. Les lais eux-mêmes sont jalonnés d'expressions telles que « voici : je commence », « je recommence », « je continue »... Une maladroite mais réelle unité est ainsi créée, au sein d'un cadre intentionnel, étranger à la fiction même et que l'on ne peut définir qu'en termes de didactisme.

Je prendrai comme exemple le lai du *Laüstic*, l'un des plus brefs de la série (160 vers). Une femme mariée et jalousement gardée aime son voisin célibataire. Leurs entrevues ont lieu de fenêtre à fenêtre, durant les nuits de printemps, sous prétexte d'écouter le chant du rossignol. Le mari se rend compte du manège, fait capturer et tuer l'oiseau. Douleur et séparation. La dame envoie à son ami perdu le cadavre du rossignol. J'examine ici ce conte du point de vue du fonctionnement narratif et laisse de côté l'étude des éléments textuels et des niveaux de sens. Plusieurs voies d'approche sont possibles et, sans doute, simultanément nécessaires, car seule leur combinaison permet de saisir les règles de ce récit à la fois dans ce qu'elles ont de général et dans leur réalisation particulière.

Les affirmations mêmes de l'auteur orientent la première recherche: comment le texte actualise-t-il la double tendance à expliciter par l'écriture la mémoire d'un événement, et à se détourner de ce qui fut chant, matrice de cette mémoire? Cette question se pose sur le plan d'une communication encore implicite, analysable en termes « modaux », au sens donné à ce mot par Greimas [2]. On tiendra compte en effet de l'existence de trois performateurs, la dame, l'ami, le mari, et d'un objet unique, l'amour, auquel à partir d'un certain moment se substitue le rossignol, en vertu d'équivalences venues du grand chant courtois. Les deux modalités des actions dans lesquelles sont engagés ces éléments, savoir et pouvoir, alternent de manière à constituer un cycle, commencé puis clos par le savoir :

1. *Savoir* : l'ami → (objet : l'amour) → la dame → (objet : l'amour) → l'ami;
   le savoir procède ici de la vision (yeux-cœur);
2. *Pouvoir* : le mari → (objet : l'amour) → la dame;
   le pouvoir procède du fait que la dame est « estreit gardee »; il engendre crainte et secret (déceptif);
3. *Savoir* : l'ami → (objet : le chant de l'oiseau) → la dame → (objet : l'oiseau) → l'ami;
4. *Pouvoir* : le mari → (objet : l'oiseau) → la dame;
   le pouvoir se réalise dans le meurtre de l'oiseau;
5. *Savoir* : la dame → (objet : l'oiseau mort) → l'ami.

L'élément conclusif, « tuz jurs l'ad fete od lui porter » (« il l'a désormais toujours porté avec lui ») peut être interprété dans le mode du savoir (science éternelle de cet amour) ou du pouvoir (conservation définitive de l'emblème). Ainsi se trouve valorisée la « communication » à laquelle les prologues tendent à réduire le conte. Les derniers vers du texte posent l'existence d'un témoin assurant la perpétuité de cette communication : l'oiseau mort, mis en châsse comme un corps saint, enveloppé dans un suaire de soie sur lequel la dame a brodé en lettres d'or son *aventure*, c'est-à-dire « ce qui arrivera » désormais, incessamment, pour nous qui la lisons grâce à l'intermédiaire de Marie de France. L'écriture, en ce qu'elle est ainsi projection dans l'*avenir*, feint de s'identifier avec l'*aventure*; l'emblème auquel elle est attachée, l'oiseau mort, représente l'oiseau chanteur lequel signifia, dans le passé, l'amour, qu'engendrent, dans un immuable présent, la vision et la parole : au centre de cette série d'inclusions, le désir, exprimé comme une sorte de leitmotiv tout au long de l'introduction, v. 23, 26, 28, 57.

La réalisation de cette formule s'opère en une série de propositions pour l'analyse desquelles différentes terminologies sont utilisables. Celle que propose Todorov dans sa *Grammaire du Décaméron* [1] peut aisément s'adapter, pour l'essentiel, à toute espèce de récit bref de tradition médiévale : elle présente l'avantage de permettre regroupements et comparaisons. J'en retiens ici quelques traits, en les modi-

1. Rychner, 1966, p. XVIII-XIV. — 2. Greimas, 1970, p. 169.

1. Todorov, 1969 *a*, p. 27-41.

fiant conformément à la texture concrète du *Laüstic*. Faute de pouvoir citer et traduire ici les cinq pages que comporte celui-ci, je renvoie à l'édition Rychner, p. 120-125.

Schématiquement, la narration (v. 7 à 156) comporte trois parties aux fonctions distinctes :

— v. 7-22 : énumération de « noms propres » (désignation des agents);
— v. 23-57 : qualifications « adjectivales », posant des « attributs », des « propriétés » ou des « états »;
— v. 58-94 : « verbe » marquant une modification de ces états, et entraînant par voie de conséquence (déceptive) une faute apparente;
— v. 95-134 : « verbe » punissant cette faute, et conséquence (déceptive) amenant la restauration, sous une forme différente, de ce qui causa la « faute ».

Les v. 135-156 ne font qu'amplifier descriptivement cette restauration. Le v. 134 (« L'aventure li manderai ») constitue la conclusion du récit. On remarquera la distribution numérique de ces « parties » : respectivement 16, 35, 37, 40 et 22 vers. Chacune d'entre elles comporte sa complexité :

— v. 7-12 : désignation de deux des agents + indication de leur lieu, qui sera celui de toute l' « aventure »; v. 13-22 : désignation du troisième agent et retour sur le second, chacun de ces agents étant qualifié par un éloge;
— v. 23-32 : l'état initial des agents résulte d'une action habituelle exprimée en phrases où dominent l'imparfait et les mots concrets; v. 33-44 : retour sur le lieu, donné comme un élément de l'état, favorisant l'action qui constitue celui-ci; v. 47-57 : restriction (*fors que*) de l'affirmation précédente, d'où ambiguïté rétrospective (potentiels des v. 55-56, opposés à l'indicatif de 57 : « lungement se sunt entreamé »);
— v. 58-68 : situation, référée à la strophe initiale d'une chanson supposée (printemps, oiseaux) : cette situation est typique, ce qui l'oppose à celle des v. 23-32 dans laquelle elle se trouve incluse et à laquelle elle est subordonnée; v. 69-78 : l'action qui en résulte (en vertu d'associations typiques, empruntées au registre de la chanson); v. 79-90 : réaction déceptive; v. 91-94 : échec conclusif et volonté de vengeance (de compensation de l'échec);

— v. 95-105 et 111-120 : exécution de la vengeance (punition déceptive); v. 105-110 : discours ironique (déceptif) marquant le lien consécutif entre les deux phases de la vengeance et accusant la gradation; v. 121-134 : douleur causée par la vengeance (triomphe du décepteur);
— v. 135-144 : confection de l'emblème; v. 145-156 : réception de l'emblème.

A l'exception de brèves articulations initiale (v. 7-12), médiane (91-94) et finale (105-110), qui comptent de 4 à 6 vers, toutes les tranches narratives sommairement découpées ainsi s'étendent sur 10 à 12 vers. Ce fait pourrait être lié au mode de déclamation; il n'en constitue pas moins l'un des éléments structuraux du texte.

La distribution des monologues obéit à une règle analogue. Il n'y a du reste pas de dialogues exprimés, ce qui souligne textuellement l'impossibilité (ou la très grande difficulté) physique de communiquer avec l'ami; l'impossibilité morale, avec le mari. Trois monologues directs sont situés, en revanche, entre les vers 79 et 137, vers constituant le « drame » (série d'actions + réactions non habituelles) survenant au milieu de l' « état » ou action habituelle : seuls parlent alternativement la dame et le mari; soit :

— 4 vers d'introduction (lien narratif) : 78-82;
— 8 vers de monologue de la dame : louange du rossignol (= *fine amour*) : 83-90;
— 14 vers narratifs, capture du rossignol (= intervention cruelle dans la *fine amour*) : 91-104;
— 6 vers de monologue du mari (= triomphe ironique sur la *fine amour*) : 105-110;
— 15 vers narratifs, meurtre du rossignol (= fin apparente de la *fine amour*) : 111-125;
— 6 vers de monologue de la dame (= lamentation) : 126-131; suivent 3 vers conclusifs posant, en discours direct, la signification de l'emblème : 132-134;
— 6 vers de conclusion narrative, envoi de l'emblème : 135-140.

Ici encore, on découvre la même espèce de structure. La fragilité des notations de durée accuse cet effet de rythme. Le seul mot du texte qui marque explicitement la durée est l'adverbe *lungement* (« longuement ») modifiant, v. 56, le verbe s'*entraimer* au passé composé : il s'agit donc là du temps indéfini de l'amour intégré au présent de la chanson dans le registre de la requête. Pour le reste, on relève quatre *tant que* situés à des articulations joignant des séquences importantes : v. 24-26 (déclenchement), 57 (introduction du rossignol), 79-80 (intervention du mari), 100 (capture de l'oiseau). L'expression revêt deux

aspects formulaires (*tant... tant... que*, ou *tant que* : chacun deux fois, alternativement); sa valeur est double, temporelle et consécutive, impliquant donc une causalité résultant d'une succession non mesurée. Ailleurs, on a *quant*, 7 fois, à intervalles curieusement réguliers, v. 40, 50, 69, 91, 101, 111 et 145 (intervalles, en chiffres ronds, de 10, 20, 20, 10, 10 et 30 vers) : cette conjonction, on le sait, indique à la fois la simultanéité et la causalité constatée. *Quant* et *tant que* sont à peu près les seuls instruments de subordination que comporte le texte. A ces deux outils s'ajoute deux fois *puis*, v. 97 et 155; le dernier seul a une valeur forte, car il projette dans un avenir sans fin (« désormais ») la conservation et le sens de l'emblème.

Tous les effets ainsi produits, dans les profondeurs non moins qu'à la surface du texte, se cumulent de manière non ambiguë : le temps de l'action et le temps du récit ne se distinguent pas. La durée textuelle ne comporte aucune référence externe. Elle ne renvoie qu'à ce que l'auteur désigne lui-même du terme d'*aventure*, lequel renvoie à l'«enseignement » transmis.

Une assez grande diversité de surface distingue les uns des autres les divers lais de Marie de France. On en a souvent opéré la classification, généralement fondée sur des considérations thématiques. Le mode d'organisation interne, en revanche, est partout très proche de celui du *Laüstic*, souvent même identique [1]. J'ai pratiqué des analyses semblables de *Bisclavret*, des *Deux Amants* et du *Chèvrefeuil* (Mary, I, p. 180-185); les résultats ne diffèrent pas sur les points essentiels : coïncidence de l'aventure et de l'enseignement; absence de référence à une durée externe; retour conclusif à la situation initiale, par-delà une transformation. Même *Fresne*, plus complexe car l'aventure y comporte deux histoires relativement indépendantes, est soumis à ces lois : si l'on met à part l'épilogue commun, la première histoire (pourquoi et comment la mère de Fresne abandonne son enfant à la naissance) comporte 230 vers; la seconde (comment Fresne retrouve ses parents), 260. Chacune de ces histoires comporte deux interventions d'auteur, et se subdivise, à la lumière de celles-ci, en deux séquences de propositions; au sein de chacune d'entre elles, le discours narratif a la même forme que dans les autres lais.

L'ordre des séquences est toujours conforme à la vraisemblance chronologique externe, *ordo naturalis* des rhétoriciens. De courtes phrases, pressées, plutôt juxtaposées (souvent maladroitement) que hiérarchisées, imitent un rythme naturel, mais trompeur : une sorte d'indifférence se-

1. Cf. Frappier, 1961.

reine au temps réel apparaît à l'incohérence avec laquelle sont alléguées les parties du jour [1]. De temps à autre, toute durée s'estompe (ainsi, *Yonec*, v. 456; *Eliduc*, 267; *Fresnes*, 232-236); ou bien, une rupture interdisant toute mensuration du temps écoulé sépare deux phrases successives, un présent d'un passé ou l'inverse (*Lanval*, 200-201, *Yonec*, 256-257), effet qui s'étend parfois sur une série de propositions ainsi discontinues (*Lanval*, 300-360). Il est exceptionnel en revanche que le déroulement des événements comporte un retour en arrière (ainsi, *Fresne*, 296-300). Le futur est relativement rare. Il renvoie, par anticipation, à un segment à venir du texte : neuf lais offrent des exemples de cette fonction, certains plusieurs fois (*Yonec*, 161 s., 199 s., 328 s., 425 s.; *Eliduc*, 68 s., 1099 s.). De telles anticipations, intégrées au récit, se distinguent de l'annonce globale généralement contenue dans le prologue, et exprimée par un verbe au passé. Il arrive qu'un événement inattendu empêche la réalisation de ce qu'annonça le futur (*Guigemar*, 549 s., *Fresne*, 73 s. et 335 s., *Lanval*, 162 s., *Milon*, 497 s.). Une seule fois dans toute l'œuvre un futur reste sans corrélation textuelle : dans *Bisclavret*, 160, où une négation marque cette rupture. *Bisclavret* du reste est sans doute, dans la série des lais, l'unique narration dont le temps ne soit peut-être pas clos : à la fin, il semble en effet que le héros puisse redevenir librement loup-garou...

Le recours à un langage registral cohérent durant de longs passages contribue à cet effet général d'atténuation, sinon d'annulation, des impressions temporelles : ainsi, *Guigemar*, v. 400-464; *Equitan*, v. 113-180. De même, l'utilisation d'un motif printanier pour « dater » un épisode : nous l'avons vu dans *Laüstic*; dans *Yonec*, 51-54, ce motif se combine avec des éléments du type de la Rencontre. De même encore, la désignation du lieu de l'amour comme la chambre ou le verger (*Milon*, 49). Le récit, jalonné de ces rappels, tend à se replier sur eux comme la chanson le fait sur elle-même.

Ce phénomène n'est pas propre aux *lais* de Marie de France. Il ne tient pas uniquement au lien génétique attachant le récit à quelque forme de chant. On l'observe en effet dans beaucoup d'autres textes, dénués de tout rapport avec la poésie chantée : ainsi, dans les fabliaux, les contes pieux ou les *exempla*. Ce sont là des formes narratives élaborées au sein de traditions différentes, mais convergeant par un certain nombre de leurs effets. L'un ou l'autre de leurs caractères permet de les rapprocher des « formes simples » jadis inventoriées par Jolles [2] :

1. Rychner, 1966, p. 267. — 2. Jolles, 1968.

1) vie de saint; *2*) légende héroïque; *3*) mythe; *4*) énigme; *5*) proverbe; *6*) cas (juridique); *7*) fait divers; *8*) conte de fées; *9*) histoire drôle. En fait, ces « formes » sont entremêlées dans la tradition médiévale telle que nous la connaissons à travers les textes. Aucune n'y est vraiment pure. Les formes *6*, *7*, *8* et *9* constituent, soit les éléments soit les ingrédients de la majorité des récits non chantés, à l'exception des romans; *4*, *5*, l'un rare, l'autre fréquent, fonctionnent comme des ornements non spécifiques; *1* et *2* en revanche possèdent un moule formel bien défini et très complexe, coexistant avec d'autres réalisations, élémentaires, souvent récits intégrés à des chroniques, histoires ou traités latins. Les monuments sur lesquels porte notre analyse, produits de techniques poétiques déjà sûres d'elles-mêmes aux XII^e^-XIII^e^ siècles, sont, d'une manière générale, trop composites pour être efficacement réduits à ces catégories. A ras de texte, en revanche, Tiemann a dressé naguère une liste des manifestations, parfois contradictoires en surface, mais identiques en leur profondeur, de la « nouvelle [1] ».

Ce dernier mot est fréquent en français dès le XII^e^ siècle comme qualificatif (de *chanson, conte* ou tel terme semblable). C'est dans l'occitan du XIII^e^ siècle *nova* qu'il se substantifie, pour désigner un récit fait de quelque matière traditionnelle, remise à neuf. De là, l'italien *novella*, revenu vers 1400 en France... L'idée qui semble avoir été initiale en occitan peut servir de point de départ à une définition provisoire : quel que soit le fondement traditionnel (folklorique, ou « littéraire » et « savant ») des thèmes exposés, il existe un discours narratif perçu comme original [2], par opposition soit à ses antécédents (conte populaire ou anecdote latine), soit à d'autres discours narratifs. Cette perception reste implicite : aucune définition de la « nouvelle » n'a été élaborée, on le sait, avant le XVII^e^, sinon le XVIII^e^ siècle. Tiemann parle prudemment de *Kurzerzählung*, existant à titre de modèle narratif abstrait dès le haut moyen âge en latin, mais aux réalisations les plus diverses en toutes langues jusqu'au jour où, en Italie, le *Novellino* et Boccace en auront fixé la formule.

Les manifestations énumérées par Tiemann le sont sous des noms souvent ambigus, mais empruntés à la terminologie médiévale. L'*exemplum* et la *legenda* se distinguent mal l'un de l'autre. Le premier remonte à quelque pratique oratoire antique, et nous est connu spécialement en qualité d'ornement prédicatoire ou démonstratif [3]. L'importance historique dut en être considérable et sans doute l'*exemplum* constitua-t-il la matrice principale de la « nouvelle ». Le moyen âge, du IV^e^-V^e^ siècle au XV^e^-XVI^e^, connut et utilisa un corpus

1. Tiemann, 1961. — 2. *Ibid.*, p. 20-21. — 3. Cf. Payen, 1968, p. 516-557.

très étendu d'*exempla*. Le mode de transmission de cette matière narrative semble avoir été particulièrement mouvant : on peut admettre l'existence d'*exempla* prononcés en langue vulgaire (en chaire ou ailleurs) mais mis par écrit en latin, à des fins soit purement mnémotechniques, soit littéraires; le processus inverse dut se produire souvent; il y eut ainsi multiplicité de mises en forme, mais les relations entre elles nous apparaissent mal, dans l'état actuel de nos connaissances. Certains recueils latins, comme la *Disciplina clericalis* de Pierre Alphonse, ou les *Septem sapientes*, d'origine du reste l'un et l'autre orientale, furent traduits en français dès la fin du XII^e^ siècle. D'autres, comme les *Anecdotes* d'Étienne de Bourbon, ou les *Nugae* de Gautier Map ne le furent pas, quoique des liens diffus puissent les rattacher à de nombreux contes français.

Il est difficile d'identifier autrement qu'au niveau thématique ce qui, en langue vulgaire, provient directement de cette puissante source latine. Ce point n'importe guère à la Poétique. Sans doute pourrait-on considérer comme des *exempla* français :

— les brèves historiettes (20 à 30 lignes de prose) émaillant *le Dialogue du pape Grégoire* et qui marqueraient la plus ancienne émergence de ce type de récit en français;

— bien des anecdotes ou contes brefs, parfois à fonction d'apologues, insérés dans les traductions des *Vies des Pères* (XIII^e^ siècle [1]), dans des ouvrages de type « didactique » ou « satirique » comme les *Vers* de Thibaut de Marly, ou *le Poème moral* liégeois; de tels ouvrages jalonnent le cours entier du moyen âge : au XV^e^ siècle encore, *le Passe temps de tout homme* de Guillaume Alexis, adaptation du *De contemptu mundi* attribué à Innocent III, contient un certain nombre d '« exemples »;

— des narrations isolées, souvent rangées sous les appellations de « contes pieux » ou de « fabliaux » (ainsi, *le Chevalier au barisel*);

— dans une certaine mesure, les diverses collections de *Miracles de Notre-Dame*, dont celle de Gautier de Coincy (premier tiers du XIII^e^ [2]).

— tel recueil relativement tardif comme *les Contes moralisés* en prose du franciscain anglais Nicole Bozon ou ceux, en vers, du *Tombel de Chartrose*.

Cette liste pourrait être aisément allongée. Elle est du reste trompeuse en ce qu'elle réunit des textes très diversement élaborés et sur lesquels se marque à des degrés inégaux l'influence d'autres techniques, soit narratives, soit rhétoriques. C'est ainsi que, parmi les nombreux récits hagiographiques qui nous sont restés, on pourrait distinguer

1. Bornäs, 1968, p. 7-23. — 2. Ebel, 1965, p. 59-84.

sommairement, du point de vue du type de discours, outre le groupe archaïque des chansons de saint, ceux qui s'apparentent soit au roman soit à l'historiographie ; mais il subsisterait un groupe inclassable de textes généralement brefs, que désignerait aussi bien le terme d'*exempla* : Tiemann préfère celui de « légende », tout en reconnaissant la fragilité d'une telle distinction [1]. Ebel récemment a étudié, dans une perspective proche de la mienne, les récits de miracle [2] ; je ne saurais toutefois partager son opinion que ceux-ci constituent un « genre [3] ». La série même des termes dont les auteurs les désignent renvoie plutôt à un modèle narratif, certes mal défini, mais beaucoup plus général : *conte, dit, histoire, sermon, traité, fable, exemple...* Il est notable que ce vocabulaire semble ignorer le mot *aventure*, mais oppose *fait* à *raison* et *senefiance* [4]. C'est à ce niveau-là que s'opèrent des raccordements efficaces. L'antique *Séquence d'Eulalie*, si l'on fait (mais nous y sommes contraints) abstraction de son aspect musical, apparaît, de cette manière, dans sa brièveté, et l'équilibre de son économie entre récit et enseignement, comme narrativement mal distincte de nombreux *exempla* [5]. De même, la fable animale qui, en tant que discours, s'oppose au *Renart* à peu près comme *la Châtelaine de Vergi* s'oppose au roman. Au cours de la tradition, le thème de la fable peut revêtir les apparences les plus différentes : la forme fondamentale ne change pas (v. Mary, I, 184-203, une série de neuf versions, latines et françaises, du Renard et du Corbeau). Tiemann rattache au même modèle beaucoup de « dits » narratifs des XIIIe et XIVe siècles, dont la production pourrait être due au regain de vogue des *exempla* dans la prédication des années 1250-1350. La relative stabilité des structures narratives est d'autant plus frappante dans ces textes que leur thématique diffère davantage, du burlesque à l'édifiant, parfois passant à la parabole (*le Dit dou vrai aniel*, « du vrai anneau »).

Les distinctions sur lesquelles repose un tel inventaire proviennent d'une simple nécessité préliminaire. En fait, chacun de ces « genres », pris comme tel, est dépourvu d'unité réelle. Ensemble, ils manifestent des règles de récit presque identiques : celles mêmes auxquelles se conforment les lais de Marie de France, mais aussi bien les contes de Tristan tels que les deux *Folies* [6] ou, dans les grands romans du XIIIe siècle, certains épisodes plus ou moins autonomes, enchâssés dans l'action principale [7]. Il faut enfin intégrer à ce vaste groupe la totalité des récits généralement dits fabliaux.

1. Tiemann, 1961, p. 8. — 2. Ebel, 1965, p. 11-39 et 99-105. — 3. Waltz, 1970. — 4. Ebel, 1965, p. 85-98. — 5. Tiemann, 1961, p. 9. — 6. Genaust, 1965, p. 229-232. — 7. Ferrier, 1954, p. 7-19.

Ce dernier terme ne manque pas moins de clarté que les autres. Les médiévistes qui ont traité de ces textes, apparemment l'un des « genres » les mieux constitués du XIIIe siècle, ne sont pas d'accord sur leur nombre. Environ 140, dont une soixantaine seulement désignés comme « fabliaux » par leurs auteurs. Diverses tentatives de définition ont été faites récemment [1]. Elles semblent indiquer que plusieurs mots, du reste interchangeables (*lai, fabliau, fable* et *exemple*), désignèrent presque uniquement des récits plutôt brefs ; *conte* et *aventure* paraissent avoir un sens plus vague encore. Certains « fabliaux » sont en relation matérielle directe avec des *exempla* latins : on a vu dans le nº I de Johnston-Owen l'adaptation d'un récit de la *Disciplina clericalis* ; l'équivalent du nº II figure dans un sermon de Jacques de Vitry (début XIIIe) et dans une collection d'*exempla* du XIVe siècle [2]. Aucune frontière étanche ne sépare les « fabliaux » de la fable animale (parfois elle-même dénommée *fabliau* par les manuscrits) : les *Ysopets* contiennent des récits à agents humains, dont certains existent en deux versions, l'une d'entre elles traditionnellement considérée comme fabliau ; tel est le cas de deux fables de Marie de France [3].

Du moins, quelle que soit leur date, tous les textes habituellement classés « fabliaux » ou « lais » ont-ils un caractère formel commun : ils sont composés en octosyllabes à rimes plates, sans coupure strophique, la forme « historique » créée au milieu du XIIe siècle. Une seule exception : *le Prêtre mis au lardier*, ou *Baillet*, conservé par un manuscrit tardif (1350) et que j'ai signalé au chapitre IV. On a longtemps, de façon assurément abusive, attribué aux fabliaux une marque de classe (genre « populaire » ou, au contraire, « aristocratique ironique »). Les rares auteurs identifiés de « fabliaux », de Jean Bodel à Watriquet de Couvin, en passant par Philippe de Beaumanoir, furent des hommes socialement mobiles, et le reste de leur œuvre suggère que le « fabliau » n'était pour eux qu'un mode de dire parmi d'autres [4]. Nykrog naguère établit une classification thématique des textes retenus par lui comme fabliaux [5]. L'utilité en est peu contestable mais, située à un haut niveau de généralité, elle donne des faits une idée trop confuse : elle nous met en présence d'une masse de schèmes narratifs dont l'élément commun est une action de quelque manière déceptive, mais qui demeure inorganique tant qu'elle n'est pas, pour ainsi dire, cristallisée par l'introduction d'un motif érotique, qui crée la cohérence du récit. Cette intervention se produit

1. Nykrog, 1957, p. 11 ; Rychner, 1960, I, p. 44 ; Baader, 1966, p. 146-151 et 241-243 ; Lakits, 1966, p. 58-59 ; cf. Guiette, 1960, p. 67-75. — 2. Johnston-Owen, 1965, p. 85-86. — 3. *Ibid.*, p. XV-XVII. — 4. *Ibid.*, p. V-VII ; Tiemann, 1960. — 5. Nykrog, 1957, p. 55-58 et 110.

du reste dans les trois quarts des fabliaux analysés par le savant danois.

Un élément constant, et qui semble avoir été senti comme propre à cette variété de récit, est l'enseignement : la « morale ». Explicite dans les deux tiers des textes, implicite ou réduite à un dicton, voire à une remarque plaisante dans les autres, la « morale » est intégrée au thème [1]. Il arrive que cette relation soit expressément déclarée : le récit illustre un proverbe [2]; ailleurs, elle fonde l'effet d'ironie. On a l'impression d'assister à l'émancipation de ce qui fut sans doute, originellement, la fonction pastorale de l'*exemplum*. Çà et là, cet élément prend lui-même la forme narrative; il en résulte un effet de récit dans le récit : ainsi, dans *le Testament de l'âne* (Johnston-Owen, p. 39). La morale relève de la structure narrative. Elle est doublement intégrée au récit : de façon externe, par l'intermédiaire d'une culture; de façon interne, tenant au modèle des *exempla*.

Je choisis pour exemple l'un des textes les plus courts, mais, par ailleurs, les plus représentatifs, de l'anthologie Johnston-Owen, p. 4-5.

DU VILAIN ASNIER

Il avint ja a Monpellier
C'unt vilein estoit costumier
De fiens chargier et amasser
A deus asnes terre fumer.
Un jor ot ses asnes chargiez;
Maintenant, ne s'est atargiez,
El borc entra, ses asnes maine,
Devant lui chaçoit a grand paine,
Souvent li estuet dire : ' Hez! '
Tant a fait que il est entrez
Devant la rue as espiciers.
Li vallet batent les mortiers;
Et quant il les espices sent,
Qui li donast cent mars d'argent,
Ne marchast il avant un pas,
Ainz chiet pasmez isnelepas
Autresi com se il fust morz.
Iluec fu granz li desconforz
Des genz, qui dient: ' Dieus, merci!
Vez de cest home qu'est morz ci! '

1. Nykrog, 1957, p. 101; Johnston-Owen, 1965, p. XIII-XIV; Lakits, 1966, p. 59; Beyer, 1969.
2. Freeman-Regalado, 1970, p. 270.

Et ne sevent dire por quoi.
Et li asne esturent tuit quoi
En mi la rue volentiers,
Quar l'asne n'est pas costumiers
D'aler, se l'en nel semonoit.
Un preudome qu'iluec estoit,
Qui en la rue avoit esté,
Cele part vient, s'a demandé
As genz que entor lui veoit :
' Seignor ', fait-il, ' se nul voloit
A faire garir cest preudom,
Gel gariroie por du son. '
Maintenant li dit un borgois :
' Garissiez le tot demenois;
Vint sous avrez de mes deniers. '
Et cil respont : ' Molt volantiers! '
Donc prant la forche qu'il portoit
A quoi il ses asnes chaçoit;
Du fien a pris une palee
Si li (a) au nés aportee.
Quant cil sent du fiens la flairor
Et perdi des herbes l'odor,
Les elz oevre, s'est sus sailliz,
Et dist que il est toz gariz.
Molt en est liez et joie en a,
Et dit par iluec ne vendra
Ja mais, se aillors puet passer.
Et por ce vos vueil ge monstrer
Que cil fait ne sens ne mesure
Qui d'orgeuil se desennature :
Ne se doit nus desnaturer.

(« Il était une fois à Montpellier un paysan qui avait coutume de ramasser et de charrier du fumier avec ses deux ânes pour fumer sa terre. Un beau jour, il chargea ses ânes et aussitôt, sans perdre de temps, entra dans le bourg, menant ses bêtes et les poussant devant lui à grand renfort de « Hue! ». Il en fit tant qu'il pénétra dans la rue des marchands d'épices. Les garçons de boutique battent leurs mortiers. Quand le paysan sent le parfum des épices, il n'avancerait plus d'un pas même si on lui donnait cent marcs d'argent : il est tombé évanoui aussitôt, comme si la mort le foudroyait. Grand fut l'émoi des gens du lieu, qui disent : « Mon Dieu! pitié! Voici cet homme mort ici! » Ils ne savent pourquoi. Quant aux ânes, ils restent immobiles au milieu de la rue, ce qui ne leur déplaît pas car l'âne n'est pas coutumier de marcher si on ne le lui ordonne pas. — Un savant homme

qui habitait là et passait par la rue s'approche et demande aux gens qu'il voyait attroupés : « Messieurs, dit-il, si quelqu'un voulait faire guérir ce brave paysan, je me chargerais bien de le guérir pour de l'argent. » Aussitôt un bourgeois lui dit : « Guérissez-le sans attendre, je vous donnerai vingt sous de ma bourse. » L'autre répond : « Bien volontiers. » Il prend alors la fourche qui servait au paysan à pousser ses ânes. Il ramasse une fourchée de fumier et la lui met sous le nez. Quand le paysan sent la bonne odeur du fumier et que se dissipe celle des épices, il ouvre les yeux, se relève et déclare qu'il est guéri. Il en est fort heureux et en a grand joie, et dit qu'il ne reviendra jamais ici s'il peut passer ailleurs. — C'est pourquoi je veux (= j'ai voulu) vous démontrer qu'il agit sans intelligence ni mesure celui qui par orgueil sort de sa nature. Nul ne doit se dénaturer. »)

a) La situation, exposée v. 1-4, comporte les éléments suivants :
— lieu,
— agent + condition (simplicité : *vilain*, terme typique),
— activité habituelle (transport de fumier),
— moyen (les ânes).

b) L'action va être déclenchée de deux manières : par une spécification du lieu (ville-rue) et par un contraste perceptif (fumier-épices, ces termes dénotant des odeurs opposées) : d'où un conflit (de parfums!). La spécification en question constitue le seul motif qui ne soit pas impliqué dans la situation initiale.

c) Le déroulement de l'action se produit selon l'ordre spatio-temporel des causalités : évanouissement du vilain, apitoiement de la foule, intervention d'un sauveteur : effet de gradation.

d) Exécution de l'intervention, résolvant le conflit, de façon ironique que souligne la « morale » des v. 48-52.

De *a* à *b* le rapport est externe; de *b* à *c*, interne; de *c* à *d*, externe dans la mesure où le geste salvateur est inattendu, interne dans la mesure où le conflit des odeurs ne peut être résolu que par un triomphe de l'odeur native du vilain. La morale est ici explicite, illustrative, et confine à l'interprétation allégorique; elle constitue, à la fin du récit, une pointe, inattendue, et pourtant intrinsèque à la narration. Cependant, d'un bout à l'autre de celle-ci est entrelacé en contrepoint le motif des ânes (v. 4, 5, 7-9; 22-25, implicitement v. 47), pure ironie, soulignée par l'opposition des v. 22-25 et 48-52 : finalement, le vilain, ayant compris la leçon, sera lui-même un âne. Il est puni pour avoir transgressé une loi sociale. Tout ce qui, dans le récit, avant ce terme, paraissait constituer une histoire « attributive [1] », se manifeste *a*

1. Todorov, 1969 *a*, p. 60.

posteriori, sous l'impact des trois derniers vers, comme une histoire de transgression.

Un tel schème est fréquent. Dans *Brunain* (Johnston-Owen, p. 34-35), la narration entière est construite comme une morale (vraie) dans une morale (fausse) : le sermon du curé, en proposant une pseudo-vérité, déclenche l'action, laquelle engendre, sans aucune intervention extérieure, une contre-vérité, tandis que le paroissien triomphe de celui qui souhaitait le gruger. Toutes les relations sont déceptives : un manque feint (chez le prêtre) se trouve compensé par une fausse solution, qui entraîne l'instauration d'un vrai manque.

Ces deux textes sont très courts. La dimension des « fabliaux », de même ordre de grandeur moyenne que celle des lais, oscille entre une vingtaine et un millier de vers, le plus souvent de 200 à 500. Le prologue mentionne parfois expressément la brièveté de ce qui va être dit; souvent, l'auteur s'excuse de sa maladresse, de la gaucherie de sa langue. Un Rutebeuf même semble adopter dans ses fabliaux un ton moins élevé, un style moins orné que dans ses autres œuvres. On ne saurait douter qu'il y ait là un ensemble de « convenances » propres à une certaine variété de récit : caractères que l'on observe aussi bien dans la majorité des lais. On a récemment supposé une influence des fabliaux sur ceux-ci [1].

De toute façon, on est porté à remonter ainsi des lignes convergentes jusqu'à un modèle commun, impossible à formaliser de manière rigoureuse, mais constituant une configuration de tendances assez nettes pour servir de point de départ à l'analyse des textes.

a) Première tendance : la brièveté. Il est difficile de chiffrer celle-ci; mais deux ordres de grandeur s'opposent de manière constante dans la tradition poétique médiévale : quelques dizaines ou centaines de vers ou lignes, contre plusieurs milliers. On peut considérer cette opposition comme pertinente [2] : elle n'est que très rarement neutralisée, ainsi dans la chanson de geste du *Voyage de Charlemagne* (870 vers). Divers caractères textuels apparaissent liés à la brièveté, soit qu'ils en dérivent, soit qu'ils en constituent la cause : absence ou réduction extrême des éléments descriptifs (de personnes ou de choses); rareté des déterminations discursives tendant à individualiser agents ou objets, d'où une prédominance des facteurs typiques et des propositions généralisantes; ton général assertif, sinon démonstratif, du discours.

1. Donovan, 1969. — 2. Genaust, 1965, p. 4.

b) Seconde tendance : unité de l'événement narré, quelle que puisse être la complexité de ses causes ou de ses effets; les unes et les autres possèdent du reste, le plus souvent, une sorte d'évidence interne éliminant toute ambiguïté à la surface du texte. Cette structure se manifeste généralement en ceci que l'aboutissement de l'action constitue une « pointe » : une cause finale par laquelle est produit et en vertu de laquelle s'organise ce qui la précède et l'amène [1]; il en résulte, pour l'auditeur percevant, selon la linéarité du récit, les unités successives de celui-ci, une forte impression de continuité temporelle et spatiale, limitant beaucoup, sinon éliminant, l'imprévisibilité des actes et des circonstances. Le thème narratif tient, en cela, de ce que Jolles désignait du terme de *Kasus* : situation en elle-même imprévue, mais réglée en vertu de règles préétablies et connues. Le récit comporte sa propre programmation, exposée ou implicitement suggérée dès le début; la réalisation du programme implique une finition structurale directement perceptible. L'ensemble narratif se construit d'éléments combinés en vertu d'une idée directrice évidente ou autour d'un facteur d'intérêt affectif élémentaire (surprise, admiration, crainte), d'où procède le dynamisme enchaînant les parties et les projetant vers la « pointe » terminale. C'est en ce sens que Genaust parle de la coïncidence de deux formes : « extérieure » et « intérieure ».

c) Le déroulement tend ainsi à se retourner sur lui-même : la conclusion épuise les prémisses; en principe, aucune causalité étrangère à la situation initiale n'est introduite au cours du récit : la fin est une fin absolue. Du début à cette fin, l'action importe davantage que les agents, et ceux-ci, parfois totalement dépourvus de qualifications, tendent à se résorber en elle. L'action, pour sa part, a tendance, dans de vastes parties du corpus formé par les « narrations brèves », à intégrer des micro-épisodes, récurrents d'un texte à l'autre : des épisodes ne constituent pas des « fonctions » narratives au sens généralement admis à la suite de Propp, mais des situations minimales types [2]. De même, la fréquence et, souvent, la brièveté des discours directs peuvent être considérées comme des constantes de cette forme de récit.

d) L' « enseignement », la « moralité », la « senefiance » est non seulement impliquée par la narration, mais explicitement marquée, d'une façon ou d'une autre, et perceptible au niveau de l'ensemble du texte [3]. C'est là l'une des oppositions les plus fortes qui distinguent du roman la narration brève. La « senefiance » d'un roman s'établit

1. Genaust, 1965, p. 226-228. — 2. Corti, 1969, p. 32-39. — 3. Lakits, 1966, p. 58-62.

à partir de chaque détail ou épisode, et comporte ainsi, normalement, une multiplicité qui peut aller jusqu'à la contradiction; par là même, elle n'est définissable qu'à un haut degré d'abstraction. La « senefiance » d'une « nouvelle » a pour signifiant le texte entier comme tel et, sauf exception, elle a quelque chose d'obvie et comme concret. Très souvent, elle est livrée de façon expresse et univoque, en termes didactiques plus ou moins artificiellement intégrés au récit (introduction, conclusion ou digression); ailleurs, elle est signalée par un emblème (comme le rossignol du *Laüstic*). Qu'elle soit parfois ironique ou mensongère ne modifie pas le système : la narration est, fondamentalement, le lieu d'un enseignement.

Sur tous ces points, le contraste est si fort avec le modèle romanesque qu'il trahit probablement une intention. Quoique la tradition des *exempla* soit très antérieure à l'invention du « roman », c'est à l'époque même de cette dernière, ou peu après, que les formes de narration brèves apparaissent et se multiplient en langue vulgaire.

Peut-être la typologie s'en dessinerait-elle à partir de la notion d'événement ou de « cas », grâce à l'intervention de quelque modèle transformationnel [1] permettant de repérer fonctions et variables. Mais le danger d'une telle entreprise est évident : dès qu'un récit est tant soit peu complexe, on est conduit à y distinguer en fait une logique des actions constituant une couche sémantique propre, et prise en charge par le discours narratif : ce qui revient plus ou moins à la distinction classique entre fond et forme. Je me borne à tenter, au sein du corpus en question, un classement par catégories. J'en situe le point d'ancrage dans la syntaxe narrative plutôt que dans la matérialité linguistique du discours, quoique celle-ci, pour l'observateur, détermine entièrement celle-là et qu'elle offre la seule voie d'approche sûre. Je proposerais ainsi de recourir à un petit nombre d'oppositions simples utilisables successivement ou simultanément :

1. situation initiale / déclenchement;
2. gradation (continue) / rebondissement,
   relations internes / relations externes,
   prévu / imprévu;
3. épreuve / obstacle,
   repères chronologiques / monochronie;
4. conclusion attendue / inattendue;
5. agents stables / instables.

1. Cf. Greimas, 1966 *a*, p. 174-175.

Ces éléments peuvent être projetés sur un schéma référé à la situation initiale :

	1 Impliqué dans ce qui précède (=prévisible[1])	2 Comportant un conflit (= épreuve)	3 Comportant la représentation d'une durée	4 Comportant un enseignement explicite
Déclenchement				
Action				
séquence *a*				
séquence *b*				
séquence *n*				
Conclusion [2]				
Morale				

Ce tableau relatif aux actions, doit être complété, quant aux agents, selon un modèle plus simple :

	5 Impliqués dans l'action (= non décrits discursivement)	6 Stables	7 Provoquent l'enchaînement des actions (= fonction causale)
Agents			

1. Greimas, 1970, p. 174.
2. Slovsky, 1969, p. 167-173.

Chaque case est marquée, pour chaque texte, d'un plus ou d'un moins. On constate toujours une forte majorité de *plus* dans les colonnes 1, 2, 5 et 6; une majorité de *moins* dans la colonne 3; la distribution est aléatoire dans 4 et 7. Ces règles se vérifient empiriquement dans la grande majorité des textes appartenant aux « genres » inventoriés par Tiemann. L'unité que définissent ces constantes est celle d'un discours narratif cohérent à la fois dans son intention et dans sa structure. C'est à cette cohérence qu'est due sans doute l'absence de tragique dans la très grande majorité des narrations brèves. Si *la Châtelaine de Vergi* fait exception, c'est là une conséquence de la transposition, en récit, de la mort métaphorique du grand chant courtois : comparé et comparant coïncident. Ailleurs, la fin, quelle qu'elle soit, ne brise pas l'unité de l'être, n'entraîne ni contradiction ni absurdité. La double mort de *Piramus et Tisbé* n'est qu'une étape, un accident ne détériorant en rien cela seul qui compte, l'amour; même effet chez Marie de France dont presque tous les lais pourtant narrent des histoires douloureuses [1].

Telle est la variété de récit qui, vers le milieu du XIIIe siècle, peu après que le roman eut subi la même transformation, commença à passer de l'octosyllabe à la prose : forme sous laquelle il a été le plus souvent étudié [2]. Il faut signaler ici le grand intérêt que présentent, de ce point de vue, les *vidas* et *razos* occitanes insérées alors dans les chansonniers de troubadours. La plupart de ces textes semblent bien répondre aux définitions proposées ci-dessus. Ils mériteraient d'être étudiés de ce point de vue. Beaucoup d'entre eux furent copiés, sinon composés en Italie. Peut-être jalonnent-ils la route qui mène aux nouvelles italiennes du XIVe siècle. Passé 1400, ces diverses traditions se mêleront en langue française. Si *les Cent Nouvelles nouvelles* tiennent, d'assez loin, à Boccace, et de plus près à Poggio [3], *les Quinze Joies de mariage* représentent l'un des aboutissements de la vieille tradition des fabliaux, non moins que *les Arrêts d'Amour* de Martial d'Auvergne. Sur les *Quinze Joyes*, je renvoie à l'analyse qu'en a récemment donnée Hatzfeld [4]. *Les Arrêts*, écrits vers 1460 et l'un des livres les plus illustres de la fin du moyen âge (35 éditions jusqu'en 1734!), reposent sur la tradition, ancienne quoique diffuse, des allégories judiciaires; thématiquement, l'ouvrage clôt, de façon fictive, la querelle ouverte par *la Belle Dame sans merci*; chacun des 51 « cas » soulevés et que suit un « arrêt », constitue une nouvelle. *Les Arrêts*

1. Lakits, 1966, p. 65-67.
2. Ferrier, 1954, p. 19-21; Rasmussen, 1958; Tiemann, 1961, p. 22-23.
3. Sweetser, 1966, p. IX.
4. Hatzfeld, 1970.

d'Amour forment une unité assez lâche, mais que met en valeur un épilogue en vers. Marie de France déjà, nous l'avons vu, avait donné au recueil de ses lais une apparence au moins d'unité. Il semble que ç'ait ainsi été, dès sa manifestation en langue vulgaire, l'une des tendances de cet art, qu'une aspiration au regroupement dans un cadre, à l'établissement de liens organiques entre des récits perçus, ou voulus, comme les éléments d'un ensemble pourvu de signification propre. Les diverses versions des *Sept Sages*, au XIIIe siècle, tenaient de leur source latine ce cadre. *Le Bestiaire d'amour* de Richard de Fournival comporte une série de 57 *exempla* dessinant une aventure amoureuse, dont le discours, du reste, est de signe *je*. L'unité des *Quinze Joies de mariage* est soulignée par l'ironie de son titre même, renvoyant aux poèmes sur les « Quinze joies de la Vierge ». Quant à l'auteur des *Cent Nouvelles nouvelles*, il imitait mollement un procédé qui avait fait ses preuves outre-monts. On sait que ces diverses techniques d'assemblage restèrent en vogue durant tout le XVIe siècle.

9. Le triomphe de la parole

Avant même que le langage ne se dissocie de la musique au sein des formes lyriques traditionnelles, une poésie à la fois « personnelle », non narrative et non chantée s'était progressivement constituée dès la fin du XIIe siècle. Les critères qui la définissent sont moins nets que ceux auxquels j'ai eu recours jusqu'ici. L'absence de chant, en effet, confère au texte une liberté de combinaison qui permet des variations beaucoup plus considérables et moins prévisibles, tant en ce qui concerne leur nature que leur dimension. Il en résulte que des oppositions ailleurs pertinentes sont ici, parfois, sinon neutralisées tout à fait, du moins atténuées et moins rentables dans l'analyse : opposition entre un discours ne faisant référence qu'à l'énonciation même, et tout autre discours; opposition entre discours « personnel » et impersonnel; entre ce que j'ai conventionnellement nommé lyrisme et récit d'une part, lyrisme et didactisme de l'autre : entre (pour prendre en exemple des textes de Rutebeuf), *la Complainte de Guillaume de Saint-Amour* et *la Griesche d'hiver*, entre *la Voie de Paradis* et *la Complainte d'outremer*. Par opposition aux formes chantées, du moins peut-on discerner, dans cette poésie, deux secteurs déterminés par leur tendance dominante : le secteur d'un discours qui fait surtout, sinon exclusivement, référence à l'énonciation, et se réalise le plus souvent en style « personnel »; le secteur du discours référé à une autre action, et généralement impersonnel. Ce deuxième secteur, dans la mesure où il est narratif, a été traité au chapitre précédent. Je considère ici le premier, en principe « lyrique » : mais des fragments de discours didactique s'y mêlent souvent, de même qu'ils s'introduisent, nous l'avons vu, dans la narration non chantée.

Ces deux secteurs furent souvent désignés ensemble, au XIIIe et XIVe siècle, par le terme de *dit* : je le conserve, non à cause de cet usage médiéval, très flottant, mais parce qu'il forme un contraste significatif avec *chant* [1]. Le « dit » sera donc, dans les pages qui suivent, un texte uniquement ou principalement « lyrique », transmis par la voix sans soutien ni accompagnement mélodique.

Dans ce sens précis, l'exemple le plus ancien que l'on puisse en citer est en même temps l'un des plus parfaits. Ce sont *les Vers de la Mort* du moine Hélinand de Froimond, composés vers 1195, et dont le succès est attesté par le nombre des manuscrits subsistants, les citations qui en furent intégrées à plusieurs textes du XIIIe siècle, et les imitations de Robert le Clerc. Vincent de Beauvais assure que, vers 1250, on en faisait encore des lectures publiques. Hélinand passe pour l'inventeur de la strophe de douze octosyllabes *aab aab bba bba*, l'un des modèles les plus fortement rythmés de la versification médiévale.

Morz, qui m'as mis muer en mue
En cela estuve ou li cors sue
Ce qu'il fist el siecle d'outrage,
Tu lieves sor toz ta maçue,
Ne nus por ce sa pel ne mue
Ne ne change son viez usage.
Morz, toi suelent cremir li sage.
Or queurt chascuns a son damage :
Qui n'i puet avenir s'i rue.
Por ce ai changié mon corage
Et ai laissié et gieu et rage :
Mel se moille qui ne s'essue.

(« Mort, qui m'a contraint à me changer (?) dans cette étuve où le corps sue les excès qu'il a commis au monde, tu lèves ta massue sur nous tous, et (*ou* : mais) personne ne change pour autant de peau ni d'habitudes. Mort, ce sont les sages qui te craignent. Voici que chacun court à sa perte : si ses pas ne l'y portent, il s'y jette; c'est pourquoi j'ai changé de sentiment, abandonné jeux et passions : celui-là se mouille pour son malheur, qui ensuite ne s'essuie pas ») (éd. Wulff-Wahlberg, p. 1-2; v. Mary, I, 282-289). Le premier vers est assez obscur. Un manuscrit donne la leçon : « qui m'as mis le cuer en mue » (« qui a provoqué un changement dans mon cœur »).

1. Cf. Bec, 1966, p. 198.

Le lien sonore et comme le niveau de cohérence du texte est annoncé par l'allitération du premier vers, qu'un écho discret rappelle au dernier. La syntaxe embrasse l'enchaînement des rimes, le domine et l'intègre dans un mouvement plus vaste où le vers n'apparaît plus que comme un facteur rythmique subordonné :

Éléments syntaxiques		*vers*	*rimes*	
Liés I	(apostrophe)	1-4	aaba	1/2 strophe
Liés II	(narratif)	5-6	ab	1/2 strophe
III	(apostrophe)	7	b	
IV + V	(narratifs)	8-9	ba	
VI	(« lyrique »)	10-11	bb	
VII	(didactique)	12	a	

Une alternance régulière fait passer de la personne à la « non-personne » : v. 1 *tu*, v. 2-3 *il*, v. 4 *tu*, v. 8-9 *il*, v. 10-11 *je*, v. 12 *il*; il en résulte un autre effet de rythme, relevant de la forme de discours, et qui se poursuit, selon un tempo variable, tout au long des cinquante strophes du poème. La nature du vocabulaire renforce cet effet : nombre sensiblement égal de verbes (17), de noms (15) et de pronoms divers (18); en revanche, un seul adjectif. Quatre noms sont dépourvus de déterminant, mais deux seuls peuvent être considérés comme de vrais indéterminés (v. 11). Le verbe *être* n'apparaît pas, ni aucun attributif. On a donc ici un univers intentionnellement déterminé, sauf à la fin, où se produit une double rupture, v. 11 puis 12; actif : les seuls verbes non transitifs comportent le sème « mouvement » (*courir*, *arriver*, *se ruer*); concernant des êtres animés comme tels et non leurs qualifications.

Ces caractères se maintiennent dans tout le poème. Ce qu'a d'un peu vague la composition générale accuse l'aspect « lyrique » du texte : une suite d'apostrophes véhémentes adressées à la Mort se continue en invectives contre les riches qui achètent la joie du monde au prix de leur perdition. Ce double argument est sommairement organisé selon un modèle que l'on retrouvera dans les *Congés* et les *Testaments* des siècles suivants. *Je* charge la Mort de saluer et d'effrayer salutairement ses amis (strophes IV-IX), puis les princes, en ordre hiérarchique (XII-XV), les évêques, selon la distribution géographique des diocèses (XVI-XIX). Longue conclusion digressive, à fort effet de gradation, sur la puissance de la Mort (XX-XXXIV). Quelques strophes de digression didactique sur la vie future amènent la tirade finale (XL-L).

Accumulations, parallélismes, reprises, lient en faisceau serré le discours, dont la puissante unité ne se relâche qu'aux strophes XXXV-XXXIX. Trente strophes commencent par l'apostrophe à la Mort; mais celle-ci se répète souvent au début de plusieurs phrases (jusqu'à 6, 7 et 9 fois), de sorte qu'elle apparaît 61 fois. De plus, *Mort* est 32 fois sujet d'un verbe. On a donc 93 occurrences du mot. De façon très nuancée s'y oppose *Dieu*, peu fréquent, mais mis fortement en valeur par le fait qu'il commence, en apostrophe, la dernière strophe, formant ainsi, de *Morz* du v. 1, le pendant contrasté qui, thématiquement, empêche l'énoncé de se clore sur lui-même.

Les motifs exposés dans *les Vers de la Mort* entreront dès lors dans la tradition de langue vulgaire. Liés, côté latin, aux types du *Dies irae* et du *Vado mori*, ils contiennent en germe ceux des « Danses Macabré » du XIVe siècle. Leur apparition soudaine, et relativement tardive, dans la poésie française doit être liée à l'émergence de formes libérées de la clôture du chant et qui seules permettaient en quelque façon une figuration du temps. Hélinand a posé à la fois et résolu ce problème d'expression à l'aide de l'allégorie : en choisissant de personnifier la mort elle-même, la métaphore qui s'y attachait ne pouvait être que l'univers entier [1].

Mais Hélinand, précurseur, n'est pas un isolé. Il plonge des racines profondes en milieu scolaire : nous possédons de lui des sermons latins. L'appartenance de plusieurs des premiers auteurs de dits au monde des clercs et des étudiants ne fait guère de doute. La poésie de Rutebeuf touche par certains de ses thèmes de très près à celle des Goliards et les liens de cet auteur avec les écoles de Paris sont assurés. Au tournant des XIIe et XIIIe siècles, un courant thématique jusqu'alors confiné dans le cadre socio-linguistique relativement étroit du latin, se répand ainsi en langue vulgaire, à la faveur d'un éclatement des formes poétiques... à moins qu'il n'ait provoqué celui-ci qui, à son tour, ne peut être tout à fait indépendant de l'évolution des formes narratives. Une convergence se produit entre des traditions ou débuts de traditions hétérogènes : médiocres rimailleries prédicatoires sur le thème de l'enfer et du jugement comme les *Vers* de Thibaut de Marly [2]; les « sermons en vers »; les *estats du monde*, et toute une veine de poésie non chantée, plus ou moins satirique, progressivement émancipée, dans la dernière partie du XIIe siècle, des traductions du latin. J'y ai fait allusion aux chapitres I et III. Un univers de parole, coagulé de façon souvent incohérente autour de

1. Jauss, 1964, p. 123. — 2. Cf. Payen, 1970 *c*, p. 187.

quelques types d'origine cléricale, et qui trouve dans le dit « lyrique » un principe d'organisation : en fonction et à propos d'un *moi* ou d'un *vous* fictivement identifiés avec le poète ou son public. Des types nouveaux se créent, répondant à ces besoins de l'expression : ainsi, le type-cadre de l'Adieu, dont les réalisations principales seront le « congé » et le « testament »; types à dominante sémantique : ainsi, celui du mariage malheureux du clerc (ou du jongleur), qui regroupe toute une tradition de motifs « antiféministes », fréquents dans la littérature ascétique, dès la basse Antiquité, en passant par les lettres latines d'Héloïse jusqu'aux *Lamentations* de Mathieu (vers 1295) et, transposé en narration pure, impersonnelle, aux nouvelles des *Quinze Joies de mariage* [1] : *le Mariage Rutebeuf* fournit l'un des plus éloquents exemples de la force d'expression « lyrique » que peut prendre ce type, affecté du signe *je* :

Je n'en puis més se je m'esmoie :
L'en dit que fols qui ne foloie
Pert sa seson ;
Sui je mariez sanz reson?
Or n'ai ne borde ne meson.
Encor plus fort:
Por plus doner de reconfort
A cels qui me heent de mort,
Tel fame ai prise
Que nus fors mois n'aime ne prise...

(« Je n'en puis mais si je prends peur. On dit que fou ne fait jamais que folie. Me suis-je donc marié sans raison (= sans folie)? Je n'ai plus cabane ni maison. Pis encore, pour réconforter ceux qui me haïssent à mort, j'ai pris une femme que je suis seul à avoir aimée et appréciée... ») (éd. Faral-Bastin, I, p. 547-548); types divers se rattachant au thème du repentir [2]; type du regret du temps perdu, et ceux que j'ai signalés, au chapitre III, à propos de la « satire ».

Types formels : l'utilisation systématique de l'*annominatio*, fréquente chez Rutebeuf, mais plus encore chez son contemporain Baudoin de Condé et le fils de celui-ci, Jean [3] :

Chil ki le mieus la char encarne
Mire en soi con mors char descarne,
Si con d'arier sont descarné
Tout cil qui fuirent de car né...

1. Freeman-Regalado, 1970, p. 295-300. — 2. Payen, 1968, p. 579-590. — 3. Ribard, 1969, p. 112-235.

(« Celui qui nourrit le mieux sa propre chair, voit en lui-même la mort décharner la chair, et comment par derrière (*ou* : de nouveau) sont dépouillés de leur chair tous ceux qui naquirent de la chair [1]... »);
— constructions axées sur un paradigme lexical ou syntaxique, déjà signalées;
— répétition expressive d'un même motif à propos de circonstances différentes; ou, au contraire, variations lexicales et rhétoriques en vertu de celles-ci;
— développement amplificatoire à partir d'un proverbe : procédé d'usage fréquent.

Au lyrisme de célébration qu'est le grand chant courtois, s'oppose ainsi un lyrisme de persuasion [2], qui tient du discours démonstratif ou délibératif. Au cours du deuxième tiers du XIIIe siècle, toutes ses virtualités se réalisent dans l'œuvre considérable qui nous a été transmise sous le nom de Rutebeuf. La grande édition Faral-Bastin, et le livre récent de Mme Freeman-Regalado, permettent de mesurer à quel point ce poète est représentatif d'un moment des traditions médiévales. Récits hagiographiques, fabliaux, monologues ou dialogues dramatiques constituent à peu près la moitié de cette masse de textes; le reste peut être regroupé sous le nom de dits, encore que, d'un point de vue thématique, on ait pris l'habitude de distinguer entre trois groupes de poésies, « personnelles », « morales » et « d'actualité ». On ne saurait tracer de frontières. Je considère ici spécialement les onze textes réunis par Faral-Bastin sous le titre de « poèmes de l'infortune » : en particulier les deux *Griesches*, *le Mariage*, *la Pauvreté* et *la Mort* (ou *la Repentance*) *Rutebeuf* (Mary, I, 408-419). J'ai publié, il y a quelques années, une analyse de *la Griesche d'hiver*, et me permets d'y renvoyer [3]. Alors que, dans la tradition lyrique des trouvères, le *je* s'adresse à un *vous* en présence d'un auditeur ainsi impliqué dans la confidence, chez Rutebeuf l'auditeur constate quelles circonstances affectent, pour sa joie, sa peine ou son indignation, le *moi* qui en est l'objet. On n'est plus que deux : le poète, et celui qui l'écoute. En même temps que thématiquement le poème s'ouvre sur le monde, se produit un commencement de désagrégation du langage poétique : la phrase tend à échapper à sa pure harmonie propre. D'où l'invasion des procédés empruntés à la rhétorique scolaire, spécialement dans le traitement des exordes et conclusions, dans la multiplication des figures de sons, jeux de mots, équivoques, dont Rutebeuf est l'un des premiers à faire grand usage [4]. D. Kuhn naguère a montré, à propos de *la*

1. Freeman-Regalado, 1970, p. 238-239. — 2. *Ibid.*, p. 114, 161-166, 220-222. — 3. Zumthor, 1966, p. 1228-1234. — 4. Freeman-Regalado, 1970, p. 198-230.

Repentance, comment le poème se donne en médiateur entre un dire et un faire, s'instaure en figuration de l'élan qui porte un être vers ce qui n'est pas lui; cette poésie se dissout, transite en une réalité autre, s'accomplit en trépassant [1]. Faral-Bastin rangeaient ce poème dans la classe des Congés : j'y verrais une réalisation différente du type de l'Adieu :

Lessier m'estuet le rimoier,
Quar je me doi moult esmaier
Quant tenu l'ai si longuement...

(« Il me faut abandonner l'art des vers, et je dois bien m'effrayer de l'avoir si longuement pratiqué... ») Mais, aussi bien, le motif fondamental des deux *Griesches*, du *Dit des ribauds de grève*, du *Mariage*, de *la Complainte*, de *la Pauvreté*, c'est une séparation, une chute, une coupure, perceptible aux divers niveaux de sens. Sans doute y a-t-il là une isotopie propre à certain discours poétique, et commune à la majorité des dits « lyriques » autres que ceux qui utilisent le registre de la requête d'amour. C'est là, de ma part, une impression qui demanderait à être confirmée par de nombreuses analyses de textes. Du moins, la thèse, malheureusement encore inédite, de Mme E. Birge-Vitz sur Villon [2] a-t-elle retrouvé cette même isotopie, sous une forme particulière, à la base du *Testament*.

Le *je* parlant est ainsi un acteur, dont le geste et la voix se désaccordent parfois, en vue de produire quelque effet. Une tension s'introduit dans le discours, comparable à celle qu'un peu plus tôt on observe en latin chez les « vagants », un Hugues le Primat ou un Serlon de Bayeux. *Je* est un rôle, déterminé par un choix préalable, au niveau du thème; d'où, syntaxiquement, sa tendance à servir d'objet, dans lequel passe une action et, sémantiquement, une généralité qui le rapproche de *on*, de *chacun*. Le *je* qui « dit » *la Griesche d'hiver* est la forme grammaticale que revêt ici le type du pauvre jongleur, du misérable par sa folie, issu du trésor des proverbes, de la *Confessio* de Golias ou de tel dit bilingue comme *Des fames, des dez et de la taverne* [3].

D'où les interférences marginales de ces poèmes avec d'autres dont l'argument touche, de façon plus ou moins directe, à l'actualité. Le beau et bref *Dit des ribauds de grève*, ramassant en douze vers les motifs principaux des *Griesches*, élimine le *moi* et le *il* pour ne laisser subsister qu'un *vous* dramatique, qui ne répond pas (Mary, I, 408 [4]).

1. Kuhn, 1967, p. 475-479. — 2. Présentée à l'université Yale en 1968 sous le titre *The cross road of intentions : a study of symbolic expression in the poetry of François Villon* : cf. Birge-Vitz, 1971, p. 476-487. — 3. Freeman-Regalado, 1970, p. 283-287. — 4. *Ibid.*, p. 308.

Un autre groupe de 12 poèmes concernant la Croisade (où Rutebeuf essaie tour à tour toutes les formes de versification caractéristiques du dit) projette, tantôt sur *moi*, tantôt sur *vous*, tantôt sur un *il*, une plainte uniforme déplorant la perte des vertus du siècle, un éloge du *miles Christi*, un appel au départ : une langue sonore, aux rimes riches résonnant d'échos, condensée parfois en formules litaniques, laisse percer çà et là des allusions à l'événement, ramenées, dans *la Complainte de Geoffroi de Sergines*, à une épique description de bataille. Sans cesse, la narration affleure, comme si le poids d'une réalité extérieure pesait sur le discours du poète, et en crevait le tissu typique. Dans les poèmes évoquant les querelles de l'Université, quelques thèmes adaptés de la tradition des moralistes latins (ou inspirés par une première émotion, et dès lors inchangés quelle que soit la tournure des événements), se coulent naturellement dans la forme préétablie du dit « comme une eau dans le creux du paysage »: première rencontre véritable, on l'a dit, de la poésie et de l'histoire [1] ; rencontre encore timide, engendrant des gestes gauches, mais qui clôt une époque et en inaugure une autre.

Dans un article récent [2], j'ai tenté, à propos du *Congé* d'Adam de la Halle, de préciser, par opposition au grand chant courtois, la définition du dit. J'en reprends ici certains éléments conclusifs. Pour le texte même ainsi que pour diverses informations philologiques et historiques, voir Ruelle [3]. Je cite, à titre d'exemple, la première strophe :

Conment que mon tans aie usé,
M'a me conscienche acusé
Et toudis loé le meilleur
Et tant le m'a dit et rusé
Que j'ai tout soulas refusé
Pour tendre a venir a honnour,
Mais le tans que j'ai perdu plour,
Las! dont j'ai despendu le fleur
Au siècle qui m'a amusé.
Mais ch'a fait forche de signeur,
Dont chascuns amans, de l'erreur,
Me doit tenir pour escusé.

(« De quelque manière que j'aie usé ma vie, ma conscience m'a fait connaître et toujours conseillé ce qu'il y a de mieux; elle me l'a tant

1. Freeman-Regalado, 1970, p. 113, 188-189. — 2. Zumthor, 1970 *c*. — 3. Ruelle, 1965, p. 5-20, 56-58, 70-81, 127-133 et 181-184.

dit, de façon mensongère (?), que j'ai renoncé à tout plaisir dans mon effort pour accroître mon mérite (*ou* : parvenir à un état moralement honorable). Mais je pleure le temps que j'ai perdu, hélas! et dont j'ai dissipé la meilleure part dans le monde qui m'a occupé de choses frivoles. Mais cela, c'est un pouvoir seigneurial (= l'Amour? *ou* : force majeure) qui l'a fait; c'est pourquoi tout amant doit me considérer comme exempt de cette faute. »)

Le poème comporte treize strophes de même structure (« strophes d'Hélinand ») sur des rimes différant de l'une à l'autre, quoique certaines correspondances s'y dessinent, spécialement dans les timbres *i, e* et *a/an*. Aucun des effets sonores, lexicaux ou syntaxiques que l'on y relève n'est perceptible dans le cadre d'une strophe isolée : ils prennent leur valeur par comparaison, en vertu de relations qui s'établissent, au fur et à mesure du déroulement du poème, entre ses parties successives : relations du reste réversibles, en ce sens que, par exemple, le retour de l'aigu en IX et X valorise rétrospectivement le grave de VII. Chaque strophe s'ouvre sur la série des suivantes et se dissocie difficilement des précédentes. Ce fait est lié à l'usage de la « strophe d'Hélinand », dont le propre est de poétiser fortement le rythme linguistique pur (indépendamment de toute mélodie), précipité en un tempo presque haletant que soulignent les rimes à la fois alternantes et redoublées, et que renforce l'imprécision de la coupure syntaxique, celle-ci intervenant à la fin du 6e vers en II, IV et X; ailleurs, tantôt au 5e (V, VII), au 7e (VI), au 8e (XII) ; ailleurs encore à peine sensible (I, III, VII, XIII), absente en XI (où elle tombe au milieu du 7e vers). Les enjambements sont nombreux et régulièrement répartis. L'impression générale est ainsi celle d'un courant verbal continu, aux multiples accumulations expressives, et dans lequel les fins de strophe marquent seulement une série de douze pauses rapides suivies d'un rebondissement : là encore, on a un effet de rythme étendu à l'ensemble du poème comme tel.

La succession et la combinaison des « modalités » suivent, de strophe en strophe, un dessin précis, comportant un double mouvement de gradation qui culmine en XIII. On n'a pas ici une série de pures modulations comme dans le grand chant courtois, mais bien une construction dont les parties s'épaulent mutuellement. Sauf V, toutes les strophes possèdent la modalité du présent, qui constitue le fond sur lequel se détachent deux séries de variations: strophes I à III, le présent alterne avec le passé; en IV et V, c'est le potentiel qui se brode sur un présent (IV) ou un passé (V); et l'on aboutit en VI à un concert de présent et de futur. Le cycle se ferme et repart en VII (présent seul) pour se dérouler en sens inverse : présent-passé-potentiel ou deux seuls de

ces éléments en X-XI-XII, tandis que XIII, reprenant les quatre modalités, s'achève sur une suite de trois futurs triomphants. Ces chatoiements modaux tiennent, de manière parfois subtile, aux thèmes : ce qui est particulièrement frappant aux strophes V, VI et VII.

La majorité des actions représentées découle de « sujets » grammaticaux substantifs, c'est-à-dire (par opposition aux « personnes » proprement dites) de l'ordre des choses : qu'il s'agisse d'individus humains, d'objets ou d'événements, qu'ils soient désignés par un nom ou un pronom, ils impliquent description : ils relèvent de ce dont on parle et qui n'est ni l'émetteur ni le récepteur du message mais son contexte. Alors que, dans la chanson, l'émetteur du message (*je*) reste constamment au premier plan, le *Congé* n'existerait pas sans une référence permanente à un *il*. Ce fait est confirmé par la proportion relativement élevée (12 %) des verbes ayant pour régime (objet) *me*, *moi* ou *vous*. Il est, d'une autre manière, accusé par l'alternance que l'on observe, de strophe à strophe, dans l'emploi des sujets : en I, *je* domine ; en II et III, c'est *il* ; en IV, *je* et *tu* (*vous*) ; en VII, *il* ; en VIII-IX, *je* et *il* ; en X-XI, *je* et *tu* ; en XII, *il* ; en XIII, *je*. C'est là de nouveau un effet d'ensemble, le cycle ne se fermant qu'avec la fin du poème : de bout en bout, des transferts font passer l'intérêt de l'émetteur du message à ses récepteurs et à ses références externes, selon un rythme constamment brisé. Le *Congé* établit ainsi une relation directe entre le poète et les auditeurs ; les circonstances existent comme telles et ne seraient, dans leur ensemble, pas exprimables autrement qu'à la « troisième personne ». Les circonstances sont objectivées, ressortissent de quelque récit virtuel, et leur exposé revêt un caractère quasi didactique : l'auditeur reçoit communication d'une connaissance, son savoir s'accroît.

Le caractère conventionnel du grand chant courtois, au niveau thématique, est évident. Celui du *Congé* l'est moins : quelques noms propres et quelques références autobiographiques ne doivent pas faire illusion. Le poème célèbre tour à tour l'amitié et l'amour, et regrette de façon insistante un certain nombre d'obstacles à l'amitié. Les motifs grâce auxquels ces thèmes prennent corps comportent plusieurs aspects chronologiques selon qu'ils sont exprimés dans des phrases dont le verbe est au passé, au présent ou au futur. Or, le passé s'oppose réellement, à plusieurs reprises, au présent, celui-ci à l'avenir : cette opposition implique une différence ; non plus dans le sujet, mais dans les objets et les circonstances ; l'ensemble passé-présent-futur est ici, dans une grande mesure, un ensemble hétérogène. Sur quelle convention que puisse être construit le *Congé*, et de quelque manière qu'il s'y conforme, cette convention ne peut avoir la même

rigueur que celle du grand chant courtois : elle est entamée ; les multiples contrastes imprévisibles qui peuvent s'introduire dans l'expression, entre les termes d'une durée ainsi déchirée, ne cessent de briser le déroulement attendu des pensées et des mots. Une causalité est introduite, étrangère au discours comme tel. Peu importe, du reste, le nombre des ruptures de la convention qui se produisent ainsi au cours du poème : ce qui compte le plus, à long terme, c'est que ces ruptures soient possibles.

Ces remarques convergent en une même constatation : contraste, sinon contradiction, entre un monde poétique clos (la chanson) et un monde pour le moins entrouvert sur l'extérieur, sur le non-poétique. Le poème « ouvert » s'organise selon l'axe d'une durée, de manière analogue à la narration. Son harmonie ne s'offre tout entière qu'à travers une succession nécessaire de parties. Il serait difficile de déplacer ou de soustraire l'une de celles-ci sans dénaturer le sens poétique. Nous avons vu que tel n'est pas le cas du grand chant courtois. Même si, comme il semble prudent de le faire, on accorde beaucoup à la pure convention poétique ou sociale, il reste probable qu'en plusieurs « passages » le *Congé* s'ouvre sur une expérience personnelle, qu'il assume (comp. *Congé* de Jean Bodel, Mary, I, 302-313 [1]).

Nous sommes aux confins d'une poésie de représentation : la convention poétique devient une pseudo-vérité ; le formalisme tend, au moins en certaines de ses parties, à l'expressivité, à une *mimesis* dramatique [2]. C'est là le résultat de l'évolution à laquelle, à partir du dernier quart du XII^e siècle, est dû aussi bien le roman : un élargissement des contraintes transformationnelles, quoique les structures profondes demeurent, pour longtemps encore, identiques. La neutralisation même de l'opposition chant/non-chant au XIV^e siècle ne suffit pas à les abolir : nous avons vu, au chapitre VII, que des types originellement propres au chant narratif, comme la Rencontre, passent alors dans toute espèce de textes : la plupart de ces derniers peuvent être classés parmi les dits. Sporadiquement, on rencontre de tels faits d'extension dès le XIII^e siècle : ainsi, dans cette *Complainte d'amour* en octosyllabes, au début caractéristique [3] :

> Mon cuer, qui me veult esprouver
> Me prie d'*un biau dit trouver*...

Le rapprochement de *dit* et du verbe *trouver*, traditionnellement lié à *chant*, *chanson*, constitue comme une marque de transfert. Le

1. Cf. Foulon, 1958, p. 727. — 2. Guiette, 1960, p. 24-32. — 3. Monfrin, 1969.

je, « objectivé » en *me*, s'ouvre à ce *beau dit* qui *me* concerne et *m*'évoque.

Encore que la plupart des dits des XIIIe et XIVe siècles restent fondés sur des types, ils se prêtaient plus que toute autre forme à intégrer des éléments non traditionnels [1]. Les structures mêmes de la versification ne peuvent être dissociées d'une transformation mentale dont elles sont à la fois le produit et l'un des moyens. Le caractère de la « strophe d'Hélinand » se retrouve dans les autres modèles qui, à côté de l'octosyllabe « narratif » à rimes plates, sans coupures, constituent le rythme des dits : quatrains d'octosyllabes monorimes, huitains d'octosyllabes *ababbcbc*, quatrains d'alexandrins monorimes [2], strophes « couées » 8a8a4b8b(8b)8b4c8c, etc. [3].

Dans l'ensemble, le dit n'est pas clairement définissable sur le plan thématique. Son unité n'apparaît bien que par contraste avec le « lyrisme » courtois. L'organisation des motifs tend à devenir centrifuge, à éclater dans des directions diverses; le poème, qui n'est plus concentré sur un sujet unique, se déroule de façon linéaire, s'inscrit dans une durée virtuellement infinie; le vocabulaire se disperse, la proportion des noms augmente : le discours s'ouvre à l'objet, à l'existence. La tradition « moderne » qui se constitue ainsi finira par influencer, aux XIVe et XVe siècles, la poésie d'origine courtoise au point, à long terme, d'en altérer de façon radicale la nature.

Cette évolution s'accélère à mesure que se dégradent les registres d'expression anciens. Le dit en corrode le principe profond de cohérence; mais, souvent, il en conserve, par fragments, la surface lexicale et thématique. Il tend à en utiliser les éléments à la manière d'une rhétorique : ensemble de topiques, de figures, et de règles d'invention. L'unité du poème ne provient plus de ces fragments registraux, dissociés, mais des rythmes qui portent ceux-ci. C'est pourquoi les « dits d'amour » sont poétiquement beaucoup plus proches de ceux qui exposent un thème moral ou ironique que la chanson de trouvère ne l'est de la chanson « satirique ». Dans le premier cas, on pourrait, de façon imagée, parler de deux variétés d'une même espèce; dans le second, de deux espèces d'un même genre.

Je citerais pour exemple *les Vers d'Amour* du même Adam de la Halle, jadis publiés par A. Jeanroy, *Romania* XXII. Il s'agit d'une palinodie, dont je reproduis la strophe X :

1. Cf. Badel, 1969, p. 165-169.
2. Avalle, 1961.
3. Freeman-Regalado, 1970, p. 204.

Amours, s'aussi de me leeche
Pensoies con de me tristreche,
Me paine i porroie emploier;
Mais ne voi qui conseil i meche,
Ne che n'est pas par me pereche
Car j'aim de loial cuer entier.
Tu me deüsses conseillier,
Qui m'as fait l'oevre commenchier
Et tu m'as fait estre en destreche;
Bien ses fin ami engingnier,
Car premier le fais allechier
Seur un regart qui puis le bleche.

(« Amour, si tu te souciais de ma joie comme tu le fais de ma tristesse, je pourrais y consacrer mes efforts. Mais je ne vois personne qui puisse m'aider (*ou* : comment savoir où j'en suis?); ce n'est pourtant pas paresse de ma part, car j'aime d'un cœur loyal et intègre. Tu devrais bien me secourir, puisque c'est toi qui m'as lancé dans cette entreprise, toi qui m'as plongé dans la détresse. Tu t'y entends à tromper celui qui aime de fine amour, car tu le séduis d'abord par un regard qui ensuite le blesse. »)

La structure rythmique, sonore, syntaxique de ce poème est identique à celle du *Congé*. La distribution des « parties du discours » y est sensiblement la même, ainsi que le mode d'enchaînement des motifs. En revanche, au niveau lexical (formel et sémique), on relève dans chaque strophe de nombreux éléments registraux, soit isolés soit groupés en figures et constituant ensemble un réseau plus ou moins serré : il en résulte un transfert partiel du discours sur le plan du grand chant courtois; en particulier, l'objectivation du *je* est beaucoup moins nette que dans le *Congé*. Au fil de la strophe citée, je relèverais, outre l'apostrophe à l'Amour (par laquelle commence chacune des seize strophes du poème), les séries *penser* (*de*)... *leeche*/*tristreche*, *me paine*... (*emploier*), *ne voi qui*, *j'aim* (*de cuer*), *loial cuer* (*entier*), *estre en destreche*, *fin ami*, (*allechier seur*) *un regart qui*... *bleche* : micro-structures qui, à des titres divers, relèvent du registre de la requête. Ces éléments sont généralement plus nombreux dans la première moitié de la strophe que dans la seconde : trait qui provient d'un effet systématique d'amplification. Réduit, en effet, à son expression la plus abstraite, le thème de ce dit n'est autre que le « doux mal » d'aimer. Le discours pose et maintient, du début à la fin, une chaîne affirmative *aimer-amour-amant-ami-amie*, affecte d'indices négatifs ou dubitatifs tous les termes dénotant « douceur », et amplifie « mal » en accumulant, sous des formes à chaque strophe renouvelées, les

expressions comportant ce sème et empruntées aux proverbes, à la topique prédicatoire, ou inversant des motifs de la « fine amour ». D'où une redondance qui, en l'absence de tout facteur narratif, produit un certain effet de progression. Celui-ci, certes, est beaucoup moins marqué que dans le *Congé* : nous sommes pourtant ici dans le même monde verbal, et fort loin de la chanson.

Il en va de même des « saluts d'amour », dont le modèle français dérive peut-être de l'occitan, comme celui de la chanson, auquel il s'oppose à tous les niveaux, tout en demeurant lexicalement dans le même registre [1]. Nous en possédons une vingtaine, dont sept sont désignés comme « complaintes » par les manuscrits. Il s'agit de requêtes en forme d'épîtres versifiées, généralement non strophiques, adressées à une dame, parfois nommément désignée, par le poète-*je*. Le discours commence par une formule de salutation; suit une affirmation itérative et prolongée, posée en termes registraux, de la « fine amour », de la joie ou du « doux mal » : énoncé argumentatif, organisé de façon linéaire et quasi narrative en vertu d'une intention logique, qui transforme les éléments de la diction lyrique en preuves. Le poème gravite ainsi autour de deux pôles : l'expression lyrique de la fine amour, et la démonstration didactique. La source première du discours est l'éloge de la dame; mais l'élan qui le porte dans le grand chant courtois fait place à la *descriptio* ou à la *narratio* discursives [2].

Dame de tres fin cuer amée,
De jourz et de nuiz reclamée,
Je muir desouz ceste ramée
D'une mort douce et enbasmée.

Douce mort et souef flerant
M'a si seurpris, en esperant...

(« Dame aimée de très fin cœur, à qui je m'adresse jour et nuit, je meurs sous ces feuillages d'une mort douce et parfumée. Douce Mort qui sent bon m'a surpris alors même que j'espérais [3]... »). Ainsi, dans cette pièce, pendant 33 quatrains, aux rimes presque partout bissyllabiques, et farcis de vers ou d'expressions empruntés aux poèmes insérés dans le *Tristan* en prose. Un prologue de 28 octosyllabes précède, qui reproduit textuellement le *lai* d'Iseut à Kaherdin, le tout précédé d'une épître en prose. Redondance au niveau des macro-structures : la succession épître en prose — prologue en vers — épître en quatrains, quoiqu'elle ne comporte pas de gradation proprement dite, additionne des discours dont le premier annonce le second, et celui-ci le troisième;

1. Bec, 1966. — 2. *Ibid.*, p. 197-198. — 3. Monfrin, 1970, p. 142.

un double rapport de spécification s'établit dans le sens inverse, de sorte que le trente-troisième quatrain (« Adieu amie, adieu Amour ») apparaît comme la pointe sur et pour laquelle tout cet ensemble poétique est construit, et qui, par là même, le fonctionnalise.

En leur qualité d'épîtres, les saluts d'amour suivent d'assez près, et parfois avec rigueur, les règles fournies par les *artes dictandi* [1]. La fiction épistolographique entre dans la définition de cette variété de discours. Les « complaintes » s'y rattachent, que l'on peut considérer comme des « saluts » dépourvus de la formule de salutation. Nous possédons un certain nombre d'autres textes de forme épistolaire et utilisant les éléments du registre de la requête, *le Dit de la Tremontaine*, *l'Arrière-ban d'amour*, et d'autres : l'inventaire ni le classement n'en ont encore été faits. Sans doute découvrirait-on là un secteur assez bien défini de la poésie des XIIIe et XIVe siècles [2]. A la limite, on trouverait des épîtres en prose, parmi lesquelles se rangerait peut-être *le Bestiaire d'amour* de Richard de Fournival.

En marge des dits, mais portés sans doute par le même mouvement général de la parole, et parfois mal distincts d'eux, le XIIIe siècle nous a laissé divers poèmes généralement désignés comme « historiques » et que j'appellerais plutôt journalistiques. On en relèverait deux ou trois chez Rutebeuf; ils se multiplient vers la fin du siècle et dans le premier quart du XIVe siècle. Jusque vers 1300, l'événement y reste toujours subordonné à un dessein didactique, sert une fin morale, fournit un instrument de persuasion. C'est pourquoi il est exprimé, et sans doute perçu et comme filtré, par des motifs empruntés à la tradition ecclésiastique; il n'est figuré que de surcroît et par hasard, souvent à l'aide de types narratifs laissant paraître de rares effets de réel. Il semble qu'au temps des troubles qui marquèrent le règne de Philippe le Bel, la rhétorique ainsi constituée se soit trouvée assez vigoureuse pour assumer une représentation du fait public, dans une grande mesure libérée des contraintes typiques [3] : ainsi, dans les poèmes de Geoffroi de Paris; mais aussi, dans telle versification descriptive comme *le Dit des rues de Paris*, énumérant plus de trois cents noms, ou *le Dit des cris de Paris*, où tous les jeux de la fantaisie verbale animent un discours de caractère purement « didactique ».

Autre didactisme, en général dépourvu de prétexte « lyrique » et de charge narrative : les *arts* divers, spécialement les *arts d'aimer*, composés à partir de la fin du XIIe siècle, et qui se multiplient au XIIIe siècle, à mesure que la société courtoise perd confiance en elle-même. Les plus

1. Melli, 1962.
2. Monfrin, 1970, p. 136-137.
3. Freeman-Regalado, 1970, p. 68-88; cf. Zumthor, 1954, p. 267-268 et 289-290.

anciens ne font qu'adapter l'*Ars amandi* d'Ovide (ainsi, le traité, perdu, de Chrétien de Troyes). Une tradition française se crée, sous le couvert de cette *auctoritas*, dont le texte majeur, de date du reste incertaine, *la Clef d'amors*, emploie un discours de signe *tu*. Cet usage de la deuxième personne, fréquent dans les dits, y marque formellement la rencontre et la synthèse de ce que j'ai étiqueté, pour simplifier, lyrisme et didactisme [1].

L'ÉCLATEMENT DU DISCOURS

Villon se dresse au terme de ce mouvement parfois confus, où les tendances générales tendent à s'estomper dans la mesure où la tradition (dont pourtant on ne s'évade pas) s'y conteste elle-même. Villon est, en apparence, si proche de nous, que son œuvre ne cesse de provoquer au contresens le lecteur moderne. En fait, tous les grands poètes de la fin du moyen âge (à l'exception des Rhétoriqueurs) ont été des conservateurs. Le deuxième tiers du XV^e^ siècle, dont datent, en gros, les textes transmis sous le nom de Villon, est une époque de rénovation intense dans l'histoire culturelle de l'Occident : le domaine de la musique, de la peinture, des techniques nouvelles comme la gravure sur bois ou l'imprimerie, s'ouvre de toutes parts sur des formes hier encore inconnues. En poésie, les transformations sont plus lentes. Certains poètes s'accrochent à une tradition peut-être dépassée, maintiennent tant bien que mal les modèles hérités, inadéquats à transmettre les contenus nouveaux qui pèsent désormais sur eux. D'autres cherchent dans les pratiques latines, en particulier dans les procédés de la rhétorique, l'image d'une apparente liberté à l'imitation de laquelle la langue vulgaire se prête mal. Rares sont ceux, et vers la fin du siècle seulement, qui réussiront, grâce à une perception aiguë de sa nature propre et de ses lois textuelles, à faire éclater de l'intérieur le langage qu'ils tiennent des siècles précédents : ce seront les « Grands Rhétoriqueurs », à tort si décriés. Villon tente une expérience semblable, d'une autre manière et à un autre niveau. Il adhère aux structures inhérentes des vieux textes, s'intéresse peu aux innovations de surface. Mais la parole qu'il émet ainsi dit l'insuffisance de ce discours. Il reste foncièrement un poète médiéval, et c'est un jeu trompeur que de le tirer du côté moderne [2]. Sa poésie, comme toute la poésie d'oïl depuis les origines, repose sur l'intuition prédominante de la valeur

1. Cf. R. Stone, thèse dactylographiée de l'université de Bordeaux 1956, *Les Arts d'aimer dans la littérature française du XIII^e^ siècle.*
2. Kuhn, 1967, p. 465-466.

des formes plutôt que de la conscience et de ses pouvoirs d'invention. C'est un Rutebeuf de génie, tard venu en un siècle dont la dureté a presque réduit son discours à une affirmation unique, inlassablement répétée, en une vertigineuse litanie. Plus que Charles d'Orléans, son contemporain et peut-être, fugitivement, son patron, il assume le poids de la rhétorique intégrée depuis deux siècles à la tradition des dits; d'où l'épaisseur de son texte, sa pluralité et ses multiples signifiances, émanant d'un jeu formel incessant [1]. Aussi bien, Villon n'utilise que les formes de son temps les plus archaïques : le huitain d'octosyllabes, et la ballade.Rien chez lui du mouvement qui conduisit un Charles d'Orléans, dès les années 40 du siècle, à préférer le rondeau. Thématiquement, il en va de même : Siciliano consacra jadis un grand livre à inventorier, dans la tradition des XII^e^, XIII^e^ et XIV^e^ siècles, tous les thèmes réunis en faisceau dans le *Lais* et le *Testament*. Certains proviennent de très anciennes traditions cléricales véhiculées par les moralistes, ainsi la roue de Fortune, la perfidie des femmes; par la poésie des écoliers, comme le regret de jeunesse; d'autres, de la tradition courtoise de basse époque, comme l'Amant martyr; d'autres enfin auraient pris forme poétique dès le XIV^e^ siècle, comme les « Danses Macabré », dont on trouve au moins deux souvenirs dans le *Testament*.

Là n'est évidemment pas l'essentiel. En revanche, le mode d'utilisation de ces « thèmes » est doublement caractéristique : en ce qu'il marque l'aboutissement de procédés d'enchaînement qui apparaissent dès les *Vers* d'Hélinand et les *Congés* du XIII^e^ siècle, et par la perfection avec laquelle Villon en exploite les possibilités. Il fait coïncider le rythme thématique du discours avec le rythme soutenu et rapide des longues séries de huitains. Le rythme syntaxique, souvent décalé par rapport soit à l'un soit à l'autre, ne cesse d'en remettre en cause l'harmonie.

Je prendrai comme exemple les vers 89 à 328, constituant le premier élément des « Confessions » ou, comme on l'a dit, des « Regrets » : pseudo-titres ayant servi à désigner les v. 89 à 776 du *Testament*, dont Siciliano et d'autres pensèrent qu'ils avaient formé un poème d'abord indépendant, plus tard raccordé au reste [2]. Quoi qu'il en soit, c'est dans ce passage que Villon se montre le plus parfaitement maître de son art. Les « Regrets », étendus sur 67 huitains, sont fourrés d'une série de 3 ballades, puis d'une seconde série formée par une ballade et une « double ballade ». Cette construction ne présente aucune symétrie, on peut à peine y distinguer des « parties » : l'articulation des éléments est interne, et fonctionne de manière inchangée

1. Cf. Fox, 1962, et 1969, p. 47, 101-103. — 2. Dufournet, 1966, p. 21-34.

d'un bout à l'autre du texte. D'où, peut-être, la fonction des ballades, qui suspendent l'effet formel et, sans briser la suite thématique, en stoppent la progression. Les huitains tirent leur unité d'un très petit nombre de thèmes lexicaux enchevêtrés de manière apparemment inextricable mais où l'on finit par percevoir l'action de lois de distribution. Ces thèmes constituent des noyaux d'énoncés, avec lesquels se combinent divers éléments amplificatoires (descriptifs, aphoristiques ou, plus rarement, narratifs). Thèmes et amplifications se rapportent les uns aux autres comme les types aux éléments non typiques dans toute poésie médiévale : en fait, ces thèmes, par là même qu'ils relèvent de la tradition, peuvent être considérés comme des types réduits à une constellation sémique et qui ont perdu leur appareil lexical et rhétorique.

Le fragment que je retiens est formé des trente premiers huitains des *Regrets* : le trentième est suivi de la fameuse ballade des *Dames du temps jadis*, qu'en suivent deux autres où est repris le même thème. Je cite, selon l'édition Longnon-Foulet, p. 15-22, le début et la fin de ce passage.

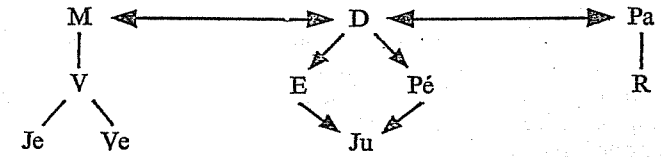
XII Or est vray qu'après plainz et pleurs
Et angoisseux gemissemens,
Après tristesses et douleurs,
Labeurs et griefz cheminemens, (92)
Travail [a] mes lubres [b] sentemens,
Esguisez comme une pelote [c],
M'ouvrit plus que tous les Commens [d]
D'Averroys sur Aristote... (96)

XLI ... La mort le fait fremir, pallir,
Le nez courber, les vaines tendres,
Le col enfler, la chair mollir,
Joinctes [e] et nerfs croistre et estendre, (324)
Corps femenin, qui tant es tendre,
Poly, souef [f], si precieux,
Te fauldra il ces maux attendre?
Oy, ou tout vif aller es cieulx. (328)

Je donne ici les résultats de l'analyse de tout le contexte formé par les 30 huitains. J'y relève dix « types sémiques », séries paradigmatiques à très petit nombre d'unités; ainsi : *espérance-miséricorde-pardon*, aux connotations identiques; *douleur-tristesse-travail* (« tourment »), *maux*, *doulouser*, *triste*; *povre*, *povreté*, *mendier*, *faim*, *affamé*. Ces

a. Souffrance. — b. Instables. — c. (= obtus). — d. Commentaires. — e. Articulations. — f. Doux, tendre.

dix séries, rangées selon le nombre décroissant de leurs occurrences, sont les suivantes : mort (M) 20 fois; pauvreté (Pa) 20 fois; douleur (D) 17; péché (Pé) 10; jugement (Ju) 7; vie (V) 5 : jeunesse (Je) 4; richesse (R) 4; espérance (E) 3; vieillesse (Ve) 2. On a ainsi une constellation formée d'un noyau central M, Pa, D soit 57 occurrences, et d'éléments relatifs ou subordonnés, soit 35 occurrences :



Au sein de cette constellation, les unités se regroupent en oppositions : M *vs* V, Je *vs* Ve, Pa *vs* R ou, plus complexe D/Pé *vs* E; seul Ju reste hors du système oppositionnel. Dans toutes ces oppositions, le terme positif (non-marqué) est le plus faible, numériquement et même syntaxiquement : de 5 V, deux figurent dans un contexte dubitatif ou négatif (v. 126 et 217); de 4 Je, trois comportent des connotations textuelles plus ou moins négatives (v. 169, 202, 214); les occurrences de R, non seulement sont beaucoup moins nombreuses que celles de Pa, mais sont disséminées dans le dernier quart du texte, à partir du vers 248 du *Testament*, 160 des *Regrets*; effet inverse, et plus accusé encore avec E, dont les trois occurrences sont concentrées au début (v. 102, 110 et 112). Il en résulte que ces oppositions à demi estompées sont comme rejetées dans le domaine du virtuel; la rareté du terme non-marqué confère au terme marqué, négatif, une actualité d'autant plus forte.

Dans la linéarité du texte, on observe plusieurs « accumulations » : plusieurs termes d'une même série apparaissent successivement avant que ne surgisse un terme d'une autre série. La plus forte accumulation est celle de D au début : 10 occurrences, du v. 89 au v. 97. La série la plus fortement valorisée par ce procédé est celle de M, dont 14 occurrences sur 20 figurent en accumulation; ensuite viennent D (12 sur 17) et Pa (10 sur 20) : le noyau central conserve, même de ce point de vue, sa cohérence.

L'apparition des éléments de ces diverses séries n'est pas, dans le déroulement du texte, tout à fait régulier ; dans plusieurs passages de caractère amplificatoire narratif ou descriptif, ils sont moins denses, mais ils ne manquent jamais tout à fait : ainsi, v. 128-168 (histoire de Valère Maxime), v. 224-256 (description des anciens amis).

La succession, sous ces réserves, est la suivante (je marque les accumulations d'un chiffre indiquant le nombre d'occurrences) : 10D.Pa. E. 4Pé. 2M. V. E. Je. Ve. 3M. Ju. V. Pa. M. Ju. Pa. M. Ju. Pa. Je. Ve. 2Pa. D. 2Pa. 2Pé. D. Pa. Je. Pé. Je. V. 3M. Ju. Pa. V. 2Pa. R. 2Ju. Pé. D. 4Pa. M. Ju. Pa. 2D. V. Pa. R. M. Pé. R. 2M. Pa. M. Pa. R. 3M. 2D. M. D.

Le discours commence et finit par D. Le groupement M + Ju apparaît 5 fois, distribué régulièrement. D, M et Pa sont présents du début à la fin. Pé l'est aussi, dans des limites un peu plus étroites : il n'apparaît que plus de 20 vers après le début, et disparaît plus de 30 vers avant la fin. V et Ju subissent la même restriction, en ordre croissant. Je et Ve sont localisés au centre (entre les v. 116 et 214); E et R, nous l'avons vu, le sont respectivement au début et à la fin.

Au huitain 24, Pé est amplifié en *trop amer*, et divers jeux sur les mots *amer* et *amoureux* occupent une partie du huitain 25. Au huitain 41, une amplification descriptive de M s'achève par l'interrogation au corps fénimin... que développera la ballade des Dames, et où réapparaît M, au v. 327. Cette double amplification (*aimer* + *corps de femme*) s'intègre par la suite au thème et engendre une série paradigmatique nouvelle. Dans la suite des *Regrets*, M recule, Ve prend plus d'importance, tandis que se combinent Amour et Femme à tous les thèmes jusqu'ici posés pour aboutir, vers la fin du poème, aux invectives contre Amour, justifiées conclusivement, v. 728 :

Qui meurt a ses loix de tout dire.

Dans le *Testament* tel qu'il nous a été transmis, les *Regrets* sont précédés d'un prologue en diptyque (insultes à Thibaut d'Assigny, éloge du roi). La fiction propre au type-cadre du « Testament » (adaptation, ironique ou non, de formules juridiques introductive et conclusive; legs) est esquissée v. 73-83, reprise v. 793-796 et dès lors suivie de façon à peu près continue, comme dans le *Lais*. Togeby a proposé, il y a peu, une analyse comparative de la composition rhétorique du *Lais* et du *Testament*, à laquelle je renvoie [1]. Le *Testament* contient, surtout à propos des legs, un nombre considérable de noms propres grâce auxquels on a trop souvent tenté un décryptage historique précis, permettant de remonter du poème à quelque anecdote. Il est clair que Villon utilise le cadre traditionnel du « Testament », et certains éléments de « réalité » d'une manière qui les fonctionnalise en vertu d'un dynamisme propre au poème. Il n'en reste pas moins qu'il n'y a sans doute pas de poème médiéval aussi chargé que les v. 800-2000

1. Togeby, 1970.

du *Testament* d'effets de réels dont le nombre et la complexité semblent (sans doute à tort) se dérober à toute codification. La plupart des meilleures interprétations de cette partie du *Testament* consistent à rejeter implicitement dans une sorte de hors-texte les traits « historiques », ou à les référer à quelque autobiographie [1]. D'où l'intérêt de la tentative récente de P. Guiraud [2] : certes, elle pose des interrogations auxquelles on aimerait pouvoir donner réponse; et l'on ne saurait tenir pour assuré qu'elle nous a définitivement ouvert tous les secrets du monde verbal de François de Moncorbier, créateur, selon Guiraud, du « héros » fictif Villon. Du moins, la voie méthodologique ainsi frayée est-elle, me semble-t-il, la meilleure. Pour Guiraud, *Lais* et *Testament* (dans ce dernier, spécialement les v. 800-2000) constituent un langage ironique, rigoureusement codé, à partir de noms de procéduriers célèbres, choisis en vertu de syllabes qu'ils contiennent et qui, prises isolément, renverraient toutes aux sèmes « parler », « bouche » et « coup ». Ainsi, serait posé un thème général et fondamental, indéfiniment repris et varié à tous les niveaux du texte. Un poète basochien aurait systématisé ainsi des procédés de codage cryptique empruntés au folklore de son milieu. Le texte posséderait plusieurs plans de signification : relativement aux Parisiens (vus par un Bourguignon), aux officiers de justice (vus par un clerc de la Basoche) et, au moins figurément et par plaisanterie, relativement à quelques images érotiques .

L'œuvre entière est montage : d'une « complainte » (les *Regrets*) et d'un « testament » ; mais aussi des noms, des phrases. Les lignes thématiques assurent la solidité et la cohérence de l'ensemble : Amour, Mort, prison, fosse... qui ne sont pas des métaphores, mais des virtualités associatives aptes à toutes les actualisations, et qui simultanément renvoient les unes aux autres en une sorte de vaste synonymie ; la fosse, c'est la prison, qui est la mort, qu'est finalement l'amour. C'est en ce sens que l'on peut admettre, avec D. Kuhn, que le *Testament* fournit, de façon au moins virtuelle, une interprétation cosmologique du vécu. Des modèles sémantiques se « montent », au cours du texte, par contiguïté et contamination progressive. Grâce à eux, en dépit des interruptions digressives, chaque partie du poème est motivée par rapport à toutes les autres. Un tel montage est dramatique au sens où l'entendait Eisenstein [3], produisant l'unité d'images opposées. Cette tension ne se relâche pas. On passe sans cesse d'une ironie interne, perceptible à partir du texte même, à la probabilité d'une ironie externe, exigeant savoir et commentaire (les « pauvres orphelins

1. Kuhn, 1967, p. 401-442. — 2. Guiraud, 1970. — 3. Eisenstein, 1968.

tout nus »). On n'est jamais certain de rien, quoique le déroulement général du discours soit celui même d'une existence : dans les *Regrets*, prédominent les formes verbales du passé; dans le Testament proprement dit, le présent; dans les derniers legs, se multiplient les futurs. De même dans les ballades : les *Dames*, au passé; la *Grosse Margot*, au présent; *Notre-Dame*, au futur. Et ce temps mesure un monde concret, d'objets et d'êtres affectés de marques syntaxiques ou sémantiques qui les particularisent. Villon s'oppose fortement par là aux derniers poètes courtois [1]. Le premier peut-être en cela des poètes médiévaux, il pose, mais n'interprète pas. Il organise une grande quantité de menues images, de faits, de données empiriques, qu'il refuse de filtrer à l'aide d'un *ars* impliquant une connaissance préétablie de l'objet même. Lui ne sait rien, ne se connaît pas, perçoit les formes et les mouvements du monde au niveau de l'expérience vécue. Par ailleurs, rien de cela n'existe que par sa fonction dans le texte, au sein de la plus générale des figures sémiques oppositionnelles qui semble fondamentalement inscrite dans ce discours : inclusion-exclusion, action-passivité, entrer-sortir, la maison et l'exil [2].

Ni le *Lais* ni le *Testament* ne peuvent être entendus hors du contexte formé, non seulement par les divers « testaments » que nous ont légués les siècles du XIII^e^ au XVI^e^, mais d'ouvrages antérieurs qu'ils parodient en quelque manière, comme peut-être le cycle de la *Belle Dame sans merci*, sinon (au moins pour son cadre, transposant de façon systématique la procédure de demande de sursis) le long et très didactique *Respit de la mort* de Jean Le Fèvre [3]; d'ouvrages contemporains comme *le Jardin de Plaisance* ou les *Arrêts* de Martial d'Auvergne en certaines de leurs parties, ou encore, avec plus de pertinence sans doute, le *Passe-Temps* de Michault (Mary, II, 232) et *les Fortunes et Adversitez* de Jean Régnier, qui contiennent un testament de 200 vers, çà et là très proche de celui de Villon (Mary, II, 201-205).

Régnier passa, sans doute à tort, pour le maître de Villon. La différence de nature que l'on constate entre son texte et celui du poète parisien réside dans l'attitude de celui-ci envers le langage même qu'il utilise avec tant de verve. Villon ne croit plus à la poésie, c'est-à-dire à la cohérence et à la vertu qui seraient propres à certains modes de dire. La poésie ne se justifie que par assimilation à une autre forme de la parole, pourtant inaccessible pour elle, mais plus évidemment légi-

1. Fox, 1969, p. 140.
2. Birge-Vitz, 1971.
3. Hasenohr, 1969, p. LVI-LXIX; Rychner, 1970 *c*, p. 272-274.

time. Ce langage-là, seconde nature, reflète l'organisation du monde. Mais celle-ci a fait faillite. La poésie ne peut que réorganiser dans son ordre propre des éléments pris hors d'elle : elle ne crée rien. Rien dans l'infinie flexibilité du langage n'est absurde ni gratuit; la poésie ne peut que tendre au même statut, par sa façon d'en respecter, malgré l'inertie de ses formes, la nature. D'où le décalage constant introduit dans le maniement des variétés du dire poétique : tout ce qui est dit devient double, ou triple : référé à un individu, à l'Homme, à la collectivité [1]. La parole même de Dieu y perd sa consistance et fait problème : ainsi, au *Testament*, huitain 27. Le poème s'achève par une déclaration expresse d'anxiété au sujet de la possibilité même d'un discours poétique :

> Car en amours mourut martir :
> Ce jura il sur son couillon.
> Et je croy bien que pas n'en ment (v. 2002-2004).

Mais, dans les 2 000 vers qui ont précédé, l'érosion ironique, retournant sur elles-mêmes les formes du vieux langage, a fini par corroder non seulement le message dit, mais la capacité même de le dire. Le vide menaçant d'un silence sous-tend et enveloppe chaque mot.

> ... Je m'esjouys et n'ay plaisir aucun;
> Puissant je suis sans force et sans povoir,
> Bien recueully [a], débouté de chascun... (éd. Longnon-Foulet, p. 84)

La ballade dite du concours de Blois, qui nous est parvenue dans le manuscrit même des poèmes de Charles d'Orléans, est peut-être le plus factice des poèmes de Villon : trente-cinq vers amplifiant le motif traditionnel « oui et non » ; restent l'harmonie des timbres, la gradation des échos, et le refrain quatre fois répété : dedans-dehors. Mais, au moyen de la convention la plus surfaite, une sorte de référence emblématique à tous les textes qui constituent pour nous l' « œuvre de Villon » et qui, à cette date, étaient sans doute encore à venir : l'ambivalence, le paradoxe universel, la contradiction au cœur des phrases; en deçà de l'apparente logique de celles-ci, le divorce, inscrit dans la structure des choses, entre peine et plaisir, espoir et désespoir, ami et ennemi, le foyer et la prison. Les contrastes projetés à la surface en figures d'antithèses, comme une provocation réduisant à l'absurde la doctrine de sens multiples. Ceux-ci se détruisent mutuellement. Loin de coïncider, ils divergent. Ils agressent en la sollicitant

1. Kuhn, 1967, p. 479-483.
a. Accueilli.

l'attention du lecteur, la dispersent dans un *contre-sens* généralisé. D'où l'absence de métaphores, que remplace l'équivoque [1]. La relation allégorique ne fonctionne plus. Où l'allégorie posait une réalité raisonnable et connaissable en soi, Villon propose une série illimitée de libres analogies, attachées à n'importe quel trait formel, un son, une ressemblance syllabique, ou un quiproquo. A la seule exception du *Débat de Cœur et du Corps*, de caractère étroitement traditionnel, jamais Villon ne s'analyse au moyen de personnifications. Cela seul compte, qui signifie son rapport ambigu avec le monde. Il n'y a pas de sens profond, de signification essentielle et ultime : seulement, les vicissitudes d'une perception et peut-être d'une émotivité. Villon refuse toute synthèse : pas plus au niveau des sens qu'à celui des mots. Ce monde poétique éclate en fragments et retrouve, dans leur accumulation, une autre unité, qui désormais a cessé de tenir à l'essence et procède de l'existence même. Le *Testament* est le contraire d'une formalisation imposée en vertu d'un ordre extérieur, voulu comme totalisant. Le plan de référence de ce discours n'a pas de structure propre. Le poème n'est plus le reflet d'une ordonnance cosmique mais, au moins en intention, l'expression d'une prise de conscience. Ce que Villon conteste, comme, d'une autre manière, le font les rhétoriqueurs c'est qu'il existe une signifiance intrinsèque des choses — de ce qu'il *dit*.

1. Cf. Paris, 1970, p. 38.

10. Dialogue et spectacle

A plusieurs reprises, au cours des chapitres précédents, j'ai signalé l'existence de formes poétiques dialoguées. Généralement, il s'agissait de produits dérivés d'un modèle initialement « lyrique », narratif, voire « didactique » : tensons et jeux-partis, rameaux latéraux du grand chant courtois; débats divers; ou, d'une manière différente, textes didactiques en tout ou en partie dialogués. Je ne considère pas ici le dialogue assumé par un récit, ni même les nombreux débats introduits par le type-cadre de la Rencontre; mais le dialogue autonome, dans lequel se résorbe la totalité du texte, et qui constitue une forme de discours particulière.

Cette forme est abondamment représentée dans les documents des XIII^e^, XIV^e^, XV^e^ siècles mais on peut supposer qu'elle fut très vivante dès une époque plus ancienne : elle est en effet liée à ce que j'ai nommé la théâtralité de la poésie médiévale. On ne saurait douter que le dialogue ait été d'usage fréquent entre compères-jongleurs. Des textes tels que *le Dit des bourdeurs ribauds*, attestent en particulier l'existence d'une tradition d'invectives plaisantes ou de vantardises, comportant un petit nombre de motifs typiques. Parfois, le dialogue est virtuel : le *tu*, innommé, c'est quelque auditeur même; ainsi dans l'éblouissant *Dit de l'herberie* de Rutebeuf [1]. On nomme habituellement « monologue dramatique » cette variété de textes, qu'il n'est du reste pas toujours facile d'identifier. La tradition s'en maintint jusqu'aux XVII^e^-XVIII^e^ siècles au moins, à la foire. « Sermons joyeux », boniments (ainsi, *De la goutte en l'aine*); aux XV^e^-XVI^e^, apparaît le type du fantassin fanfaron, reflet ironique des transformations de la technique militaire, et qu'illustre un certain nombre de « monologues » : le plus célèbre est *le Franc-archer de Baignollet* [2]. A la limite, la charmante

1. Freeman-Regalado, 1970, p. 250.
2. Polak, 1966, p. 7-24.

« chante-fable » d'*Aucassin et Nicolette* pourrait être un « monologue dramatique », voire un dialogue entremêlé, d'une manière mal expliquée, de passages narratifs. Du moins le manuscrit atteste-t-il que la parole y alterne avec le chant, la première portant un discours en prose, le second de curieuses laisses d'heptasyllabes.

Quelle fut, dans la diffusion de ces dialogues ou monologues, la part du langage et celle du geste; dans leur réception, celle de l'audition et celle de la vue? A une époque assez ancienne, jusqu'au XIIIe siècle sans doute, gesticulation du visage et du corps, facteurs visuels de la communication, remplirent, on peut le présumer, une fonction forte; mais non nécessairement plus forte que dans la déclamation de chansons de geste, le chant de pastourelles, voire la lecture publique de romans. Plus tard, la situation s'obscurcit, dans la mesure même où diminue l'importance des facteurs de théâtralité. D'Alain de Chartier à Jean Molinet, le débat semble n'être plus qu'un type-cadre : sa fonction est purement textuelle et n'a rien à voir avec quelque forme que ce soit de spectacle. Ainsi, *le Débat de l'homme et de la femme*, de Guillaume Alexis, suite de 40 tercets mis alternativement sur les lèvres d'un homme et d'une femme : ceux que prononce le premier sont suivis du refrain

Bien eureux est qui rien n'y a;

ceux de la femme, de

Mal eureux est qui rien n'y a...

Montage d'éléments traditionnels dont les caractères pertinents semblent de l'ordre du dire, non du faire : la traduction anglaise que l'on fit de ce texte au début du XVIe siècle le pourvut d'une introduction narrative du type Rencontre. Peut-être en va-t-il de même des textes où, vers la fin du XVe siècle, sur le modèle des Danses Macabré picturales, on fait dialoguer avec leur propre cadavre les représentants des divers « estats du monde » (Mary, II, 347-350 et 353-355). Aucune certitude n'est toutefois assurée : nous sommes aux confins de ce qui pourrait être un jeu dramatique.

D'où la difficulté de définir, surtout à haute époque, ce qui, dans les traditions médiévales, pourrait correspondre, même approximativement, à notre notion de théâtre. Certains textes toutefois impliquèrent une concentration spécialement forte de procédés gestuels et de visualité. Mais on ne saurait, ici non plus, tracer de limite nette. Les spécifications que l'on est bien contraint d'opérer en vue de classifier le matériel conservent un caractère artificiel dont il faut éviter d'être

dupe. S'agit-il des gestes du dialogue, on admettra qu'il doit être prononcé alternativement par deux parleurs au moins; s'agit-il du geste, qu'il comporte un facteur mimétique, fonctionnellement lié à la déclamation du texte; s'agit-il enfin du lieu, on admettra que celui-ci possède une intériorité et une signification particulières, relatives aux autres éléments du « jeu » : que ce soit l'église des *ludi* liturgiques anciens, ou la représentation peinte d'une maison, il est le site d'un enchantement. Les faits, tels que nous les connaissons jusque dans le cours du XIVe siècle, interdisent toute précision supplémentaire : ces trois critères restent relativement ambigus. Après 1350, et surtout au XVe siècle, en revanche, le nombre des acteurs, la complexité du geste et la figuration des lieux prennent un tel développement que, par opposition avec tout le reste du corpus poétique, se dégage un « théâtre » proprement dit... entouré du reste, jusqu'au XVIe siècle, de franges indécises et de textes aux fonctions équivoques. Pour nous modernes, le théâtre est un art que seul un abus de langage permet de classer parmi les genres littéraires. La situation médiévale originelle était inverse : toute poésie y participait plus ou moins à ce que nous nommons théâtre. Cette situation évolua lentement, à partir du XIVe siècle, vers celle que nous connaissons. Elle n'y parvint jamais tout à fait.

LE MESSAGE SCÉNIQUE

Le propre du théâtre est d'accentuer fortement la « situation externe [1] » du texte, résultant des rapports qui s'établissent entre celui-ci et l'auditeur-spectateur : à la limite, la « situation interne » produite par les références propres du texte, pourrait n'être plus perçue. D'où l'équivocité du théâtre, à la fois plus « réel » que la poésie narrative, et plus évidemment fonctionnel puisque la réalité perçue du matériau (espace, personnes) tend à effacer l'impression de réalité provoquée par le texte [2] : ce double caractère (qu'avaient senti les rhétoriciens antiques lorsqu'ils distinguaient entre les degrés d'immédiateté de l'action [3]) explique peut-être le fait que l'opposition chant *vs* non chant soit neutralisée dans le « théâtre » ; certains dialogues dramatiques (à l'époque la plus ancienne) sont entièrement chantés; d'autres

1. Kibedi-Varga, 1970, p. 85.
2. Metz, 1968, p. 19-22; cf. Duvignaud, 1965; Stryan, 1965; Bentley, 1967.
3. Lausberg, 1960, p. 560, 565; sur le drame : p. 565-600.

(surtout à basse époque), entièrement parlés; la plupart combinent, de façon diverse, chant et parole.

Parmi les divers codes dont l'usage se cumule dans la communication théâtrale, le langage, au moyen âge, remplit une fonction ambiguë [1]. Le discours se subordonne à l'action au point de parfois ne presque jouer le rôle que d'un livret : *le Miracle de Théophile*, de Rutebeuf, serait irreprésentable si l'on n'y introduisait des scènes muettes dont le texte apparaîtra comme l'annonce, la conclusion ou la glose. Dans bien des manuscrits, de telles scènes sont suggérées par les didascalies. Certains épisodes traditionnels comme les diableries ont dû constituer des pantomimes intégrées à la représentation. Nombre de textes, surtout des « passions », nous sont parvenus fourrés de passages narratifs versifiés, dont l'interprétation n'est pas sans faire difficulté [2] mais qui, du moins, attestent qu'une transformation quelconque se produisait dans le texte au moment où il était projeté en action.

En d'autres passages, ou dans d'autres drames, le texte au contraire est poussé au premier plan, et résorbe pour un instant l'action: prières, sermons, discours, d'autant plus détachés du geste, réduits à la seule solennité de la voix, que celui qui les prononce ou à qui on les adresse « représente » une autorité plus haute : Dieu, la Vierge, un patriarche, un saint. Il est vrai que l'absence de geste n'est pas sans signification scénique. Mais, çà et là, un trait propre à la matérialité de l'écriture, et comme tel non perceptible à la représentation, importe au sens global du message dramatique. Ainsi, dans certains manuscrits, l'usage de majuscules pour noter les noms d'êtres surnaturels; ainsi, dans le manuscrit du *Jeu d'Adam*, l'emploi du mot *Figura* pour désigner le premier acteur qui prend la parole, lequel est nommé *Salvator* par la didascalie, ce qui constitue un renvoi à l'épître aux Hébreux 1, 13, et fonde une interprétation typologique : le Sauveur est la figure du Créateur. De même, encore, les nombreuses annotations marginales que comportent les manuscrits de quelques mystères. Notes de lecture. Mais de qui? Il paraît probable que la plupart des indices de valorisation du texte comme tel s'adressent à un lecteur privilégié : le metteur en scène ou le meneur de jeu, dont la fonction consiste à traduire les signes textuels dans l'un ou l'autre des codes dont il dispose. La multiplication même, à basse époque, des éditions de textes dramatiques n'infirme pas nécessairement cette thèse. Si la *Passion* de Jean Michel fut vingt fois rééditée entre 1489 et 1542, ce put être à fin de représentation, ou en vertu des nombreux développe-

1. Ingarden, 1965, Appendice. — 2. Noomen, 1958.

ments didactiques qu'elle comporte et qui invitent à la lecture partielle, sinon à la méditation.

Il n'est pas question de nier les fonctions du langage dans le jeu; mais de souligner le fait que ces fonctions furent beaucoup plus limitées dans le théâtre médiéval qu'à une époque plus récente. Aucune espèce de lecture ne peut se substituer à la perception totale du message dramatique : ce truisme est plus vrai, si j'ose dire, du moyen âge que, mettons, des siècles classiques. Cette prédominance absolue des facteurs extra-linguistiques est mise en relief par le fait que tous les textes du théâtre médiéval, sans aucune exception, sont rédigés en vers, souvent en vertu de schèmes très complexes, où les divers modèles de versification fonctionnent les uns par rapport aux autres comme des signes rythmiques [1]. Les auteurs ont valorisé l'élément qui, dans le langage, tient en quelque manière du geste. D'une manière analogue, on évoquera l'usage constant, dans toutes espèces de textes, du « jargon absolu », depuis le pseudo-chaldéen de *Théophile* jusqu'au pseudo-flamand de *Pathelin*. Il s'agit là d'un pur effet sonore, inséparable d'une mimique qu'il a pour fonction de renforcer, et qui ne tient plus au langage que, justement, par le lien du vers [2].

Plus encore que pour les autres parties du corpus poétique médiéval, nous sommes, en ce qui concerne le théâtre, victimes de l'état fragmentaire de notre documentation. La tentation est trop forte de lire les textes subsistants comme, à un niveau d'existence virtuelle, une communication qu'actualisa et manifesta jadis la représentation. Le texte est en réalité une partie de la manifestation, laquelle procède de la combinaison de plusieurs ensembles signifiants. Le texte seul nous reste, et les rares renseignements que par ailleurs on peut tirer des didascalies, de l'examen des manuscrits, de divers documents ou de figurations plastiques, nous permettent mal de discerner la totalité des éléments non linguistiques, moins encore leur fonctionnement. Aussi, pour simplifier, parlerai-je ici de deux ensembles signifiants : le *texte* et le *jeu* [3]. Par « jeu » on entendra les personnages dans leur présence physique, leur action, et le décor. Personnages et action diffèrent de ce qu'ils sont dans le discours narratif, puisque visuellement déterminés, et puisque la fiction à laquelle ils se réfèrent est elle-même visuelle (même si, au niveau mémoriel, elle emprunte des formes linguistiques). Quant au décor, il se distingue de la description par sa simultanéité et par son caractère sensoriel (visuel et auditif).

Les deux ensembles signifiants sont en rapport d'inclusion, tel que

1. Noomen, 1962. — 2. Cf. Paris, 1970, p. 151. — 3. Cf. Riffaterre, 1961, p. 325-328.

le second fonde la cohérence du premier [1]. En ce sens, les didascalies font partie intégrante du texte, dont elles constituent un niveau particulier, où sont concentrées les marques externes de cette cohérence; les répliques, en revanche, autre niveau du texte, en portent les marques internes, difficiles à percevoir si les didascalies nous manquent; il peut arriver, spécialement si le texte est court, que toute marque de cohérence soit absente [2]. Ainsi, dans la parabole dramatisée dite *Courtois d'Arras*, dont tout ce qu'on connaît est son support narratif dans l'Évangile. De même, *le Jeu de la Feuillée*, d'Adam de la Halle, dont les éléments textuels, en apparence incohérents, ont suscité les interprétations les plus diverses. Le sens primaire de tout ensemble dramatique surgit de l'organisation d' « acteurs » en un jeu stratégique, et de « personnages » dans une « situation [3] ». Ce sont là deux couches de signes et deux niveaux de fonctionnement, du reste indissociables car les uns et les autres se projettent dans le plan syntagmatique [4].

Le langage est partie de ces signes et de leur fonctionnement; mais, perçu comme parole, il conserve une élasticité extrême et ce n'est pas lui qui suscite le sens global ultime [5]. La linéarité textuelle se prolonge de façon continue à travers des groupements scéniques discontinus : ce contraste permet de dégager la notion de situation, sur laquelle on a proposé à maintes reprises de fonder l'analyse du drame [6]. En ce qui concerne le théâtre médiéval, nous percevons mal le groupement scénique et, par suite, l'unité situationnelle. Depuis le livre déjà ancien de G. Cohen sur *la Mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen âge*, on ne possède que quelques études de détail, intéressantes mais encore insuffisantes à justifier une théorie [7]. Il est vrai que le caractère en grande partie conventionnel et typique des arguments permet le plus souvent de définir au moins deux situations, initiale et finale, et d'en déduire les limites entre certaines des situations intermédiaires : un jeu qui commence au Paradis terrestre et se termine par la Résurrection ou le Jugement dernier ne peut, quelle que soit sa longueur, échapper tout à fait à une logique externe, « historique », impliquée par cette double référence. Si, même d'un jeu à l'autre traitant le même argument, le découpage scénique diffère, les options possibles ne sont pas en nombre illimité.

L'argument fonctionne ainsi comme une sorte d'archisème, la plupart du temps connu d'avance par les spectateurs, relevant du bien culturel qui leur est commun avec l'auteur et les acteurs, et dont, en

1. Jansen, 1968, p. 73-76. — 2. Jakobson, 1963, p. 39. — 3. Stryan, 1960, p. 50. — 4. Veltrusky, 1964, p. 84.-5. Slawinska, 1959, p. 112. — 6. Jansen, 1968, p. 77-82. — 7. Lejeune, 1961; Macini, 1965; Piemme, 1969.

général, un prologue rappelle didactiquement les termes. La situation initiale le pose concrètement, en une première suite sémique : celle-ci, contrairement à ce que l'on a dit du théâtre moderne [1], n'est pas un cadre vide qu'empliront *a posteriori* les situations suivantes. Des potentialités le remplissent, une prévisibilité relative de la suite y est impliquée.

L'émetteur du message dramatique médiéval doit être considéré comme une collectivité. Un auteur, certes, nous est parfois nommément désigné par le manuscrit : il s'agit de l'auteur du texte; le jeu des acteurs n'est que partiellement déterminé par ce dernier. Le metteur en scène, enfin, s'identifia ou non avec le premier ou avec l'un des seconds. S'y joignaient les musiciens et les fabricants d'accessoires. D'une représentation à l'autre, chacun de ces éléments, texte compris, pouvait différer en quelque manière. La « mouvance » de l'œuvre, caractéristique de la tradition médiévale, tient ici à la nature des choses plus qu'à un modèle chronologiquement marqué. L'argument, fourni par la tradition commune; le fait aussi que les confréries dramatiques étaient formées d'amateurs : tout contribuait à cimenter cette communauté qui, sur ses franges, se distinguait sans doute mal du public auquel elle s'adressait. Peut-être certains jeux brefs jouant de l'effet de surprise, comme beaucoup de farces, échappèrent-ils à cette règle : ils sont du reste tardifs, des XV^e^ et XVI^e^ siècles.

Le récepteur est, lui aussi, collectif : l'ensemble des spectateurs. Mais il reçoit le message par le truchement des acteurs, intégrés dans la totalité du jeu. L'acteur n'est pas un interlocuteur : une distance a été créée, que ne suffisent pas à réduire les indices, même bruyants, d'émotion ou de blâme. Les actants du drame se classent et sont reconnus par le spectateur en vertu de certains paradigmes typologiques [2] : ceux-ci contribuent à fixer et figer cette distance.

Si l'acteur monologue, et il le fait généralement en discours didactique ou lyrique, la transmission du message de l'émetteur au récepteur est univoque : les auteurs l'ont passé à l'acteur qui le passe allocutivement au spectateur. La marque propre de ce discours se situe dans le *je*, qui devient fictif et porte référence à un ensemble complexe d'autres signes tels que costume, décor, et situation connue. Lorsque ces signes pourraient ne pas suffire à lever les ambiguïtés, *je* se désigne d'un nom propre. De toute manière, *je* cesse d'être *je* : il est un signifiant parmi les autres. *Le Jeu de la Feuillée* constitue un cas-limite,

1. Jansen, 1968, p. 83. — 2. Greimas, 1967, p. 174-176.

unique de son espèce : l'auteur lui-même du texte, Adam, joue et parle en son propre nom. La première partie du jeu, dialoguée, tire de ce fait une puissance de figuration telle, que l'ensemble scénique paraît reproduire purement et simplement la réalité vécue. Le motif récurrent du *dervé* (le fou), qui débite des phrases dénuées de sens, lui rend son véritable statut : celui d'une fiction [1].

Si deux ou plusieurs acteurs dialoguent, et même si le dialogue est virtuel (monologue en aparté), le message parcourt un circuit plus complexe et en apparence fermé : l'acteur A s'adresse à l'acteur B, et le spectateur n'est plus qu'un témoin; s'il reste destinataire, c'est en vertu d'une finalité conventionnelle, résultant d'un certain nombre de circonstances au moins grossièrement codées : annonce du spectacle, localisation prévue et préparée à tel point de la ville, tréteaux, et peut-être costumes significatifs et typés. Quoi qu'il en soit, il n'y a communication qu'au second degré [2].

Les éléments non linguistiques du code dramatique sont difficiles à définir en unités discrètes, par suite même de leur fonction mimétique : les traits qui les constituent imitent visuellement ceux de la réalité, vêtements, outils, bâtiments [3]. Ils possèdent néanmoins, dans la pratique médiévale, un aspect artificiel et souvent emblématique : Dieu coiffe la tiare pontificale ou la couronne royale; le système des « mansions » figurait, au moins à l'origine, de façon à peu près uniforme les divers lieux, dont la signification résultait de leurs relations spatiales : à droite de l'acteur tourné vers le public, le ciel; à sa gauche, l'enfer; et derrière lui, de droite à gauche, tous les autres lieux dans l'ordre décroissant de la vertu de leur occupant : le saint évêque à gauche de Dieu, le pécheur à droite de l'enfer. Il est probable que des règles analogues régissaient l'usage de certains costumes et accessoires; que les gestes comportaient un minimum de codage, celui-ci se fondant sur le système culturel en vigueur.

Pour parler, l'acteur sortait de son lieu, et s'avançait dans un nulle part qui n'était plus que d'où émane la parole. Du moins tel semble avoir été le cas jusqu'aux XIIIe-XIVe siècles. Une sorte de structure paraît ainsi se dégager de diverses oppositions

— relativement à la personne de l'acteur :

dans son lieu	*vs*	hors de son lieu
immobilité	*vs*	mouvement
silence	*vs*	parole,

1. Adler, 1957; Sutherland, 1960. — 2. Cf. Todorov, 1968, p. 120. — 3. Cf. Greimas, 1967, p. 11-12.

qui se cumulent; et, d'un autre point de vue, ne concernant que les acteurs qui figuraient des êtres surnaturels (anges, démons) :

invisible	*vs*	visible;

— relativement au costume :

noblesse	*vs*	vilenie
surnaturel	*vs*	naturel;

— relativement aux machines, à époque tardive :

clarté	*vs*	obscurité
bruit	*vs*	silence.

Il serait souhaitable que l'on pût établir une liste complète de ces effets. Quant au code linguistique, il utilise, comme un indice de figuration, des oppositions de style, du reste imparfaitement inventoriées encore. La solennité de la situation ou du personnage représenté par l'acteur entraîne le plus souvent un allongement du vers, ou l'introduction de formes strophiques, ainsi que l'apparition d'un nombre plus élevé de figures de rhétorique. La présence ou l'absence de celles-ci n'est toutefois qu'un phénomène secondaire : en fait, le dialogue dramatique, dans son ensemble, est l'un des discours poétiques médiévaux les plus chargés de tels ornements.

Dans la mesure où ils relèvent de la poétique, c'est des « dits » que se rapprochent le plus les textes dramatiques de langue vulgaire, ainsi que de la poésie didactique et allégorique dont la floraison les accompagne chronologiquement : nous sommes dans la perspective « moderne » et, à part certaines formes de versification, le théâtre n'a plus aucun lien avec la poésie romane archaïque. Les voleurs de Jean Bodel s'interpellent en argot ou en patois d'Arras; le diable tentant Ève emploie le doux langage d'un héros de roman mondain. La transformation stylistique comporte toujours quelque référence culturelle, à une coutume ou à une opinion : Dieu s'exprime en prélat prédicateur; les diables, en bourreaux ou en mauvais garçons. Généralement, les personnages non marqués, les hommes quelconques, emploient un langage où Auerbach jadis, en de belles pages sur *le Jeu d'Adam* [1], discernait la tradition du *sermo humilis*. La fonction sociale du théâtre « religieux » (c'est-à-dire, à peu près la totalité du théâtre avant la prolifération des farces à la fin du XVe siècle), en effet, est de porter aux humbles le message sublime de l'Écriture : l'intensité même du contenu sacré exige le style bas, le mieux apte à accueillir les images suggestives

1. Auerbach, 1946, p. 147-152.

d'une vie quotidienne dont tous les détails remplissent ici la plus haute fonction : *sublimitas in humilitate*, selon le mot de Bernard de Clairvaux. Certains textes, comme *le Sponsus* du XIe siècle, semblent révéler sur ce point, chez les auteurs, réflexion et système. Le sacré possède en effet deux faces : un mystère du côté de Dieu, une action du côté de l'homme, entre l'un et l'autre desquels existe un lien figuratif. D'où la recherche d'une distribution comparable des plans de discours, et la composition d'un texte double, à registre élevé pour le mystère, alternant avec un registre bas pour l'action, quelques marques formelles maintenant claire la différence : versification, présence ou absence d'éléments lyriques, didactiques, narratifs, voire de formules latines. On observe ces tendances jusque dans les grandes « Passions » du XVe siècle.

L'*humilitas* tient à l'idéologie. Elle accentue le contraste entre chaque action humaine « représentée » et le drame universel de la Rédemption où elle s'inscrit; de la sorte, le jeu théâtral suggère une interprétation figurale de l'histoire. D'où, à mesure que s'en développèrent les techniques, l'importance croissante prise par la figuration de l'événement banal, jusqu'au burlesque qui le renforce en exaltant sa précarité. Bergers de la Nativité, soldats de la Passion, marchand d'aromates de la Résurrection, Balaam et son ânesse parlante : monde grouillant, multiple, contradictoire, impliqué dans l'Action, et qui se laïcisera, très tard, le jour seulement où l'amplification de ces éléments finira par distendre et faire oublier le lien central qui maintenait leur cohérence et révélait leur *sententia*.

Le fondement idéologique est présent dans la majorité des drames, sous l'aspect scénique des mansions du Ciel et de l'Enfer, impliquant une figuration du diable et de Dieu. Ensemble, ceux-ci constituent la marque évidente de la nature profonde de ce théâtre, qui *est* la réalité ultime, le *sensus allegoricus* de tout le vécu. C'est là sans doute ce qu'impliquent, chacun de manière différente, les mots *ludus* et *ordo* qui désignent en latin ces drames : *Ordo representacionis Adae*, écrit le copiste du *Jeu d'Adam* [1] — liturgie immuable, ordre souverain des choses, dans lequel est représenté le premier père. Isolé de toute évolution, le moment scénique prend une telle force actuelle qu'il se pose comme un modèle moral. L'événement est transmué : il n'a plus de réalité que dans l'ordre du sens, parmi les images émiettées qui le composent.

« Prédication par personnages », comme on l'a écrit [2], le théâtre dans son ensemble est le plan d'application privilégié de cette volonté d'enseignement inhérente à l'art médiéval. Sa supériorité, de ce point

1. Noomen, 1968, p. 146-147. — 2. *Ibid.*, p. 189.

de vue, par rapport aux diverses formes poétiques, provient de l'argument même de la grande majorité des jeux, du moins jusque vers le début du XVe siècle : le contenu diégétique s'en identifie en principe avec l'Écriture Sainte, ou avec la *legenda* de la vie d'un saint. Mais les farces mêmes, qui se multiplient tardivement, produisent un enseignement, typique et ironique, à la manière des fabliaux. Dans son essence, le théâtre est projection, objectivation, à l'aide de tous les moyens sensoriels de persuasion, d'une allégorie : à tel point que, vers 1400, alors que les formes théâtrales atteignent leur plénitude et bientôt leur point d'éclatement, se constitue la « moralité », dont les actants sont des personnifications. Le drame entier se présente ouvertement comme métaphore. Sur le plan linguistique, cette tendance profonde se manifeste souvent par la transformation du dialogue en débat, du monologue en plaidoirie : l'action s'interrompt, tandis qu'est *prouvée* l'existence d'un sens autre. Ce phénomène se produit déjà dans *le Jeu d'Adam* (dialogue d'Isaïe et du Juif); il prend une importance considérable au XIVe siècle.

De Dieu et du Diable, pôles entre lesquels se meut la sphère allégorique du drame « religieux », peut-être le second est-il, de façon plus profondément enracinée dans les modèles culturels communs, la marque par excellence d'une *sententia* surnaturelle. De même que tout homme, dans son existence, est figure, l'acteur qui, le temps d'un jeu, remplit le rôle démoniaque, *est* ce mal vivant, actif, qui perd alors, provisoirement, son caractère invisible, muet et larvé. On peut penser que, dans les jours qui suivaient la représentation, on hésitait à s'approcher de l'homme en qui s'était accompli ce mystère. Antithèse ratée de Dieu, le Diable se démultiplie en un Prince satanique et en une foule d'agents : homologue de Dieu et de ses anges. Parfois, Lucifer reste invisible, ce qui le grandit encore, tandis que ses sbires rôdent *per plateas*, comme dans *le Jeu d'Adam*.

Quant à Dieu, dans la mesure même de son éminence, il posait aux auteurs du jeu un difficile problème de représentation. Trois solutions étaient possibles. Ou bien, on le rejetait dans l'invisible, mais on déléguait de sa part soit des anges, soit le Christ ou la Vierge, dont l'humanité faisait naturellement des « personnages », situés, par l'un des aspects de leur action, sur le même plan que les autres : ainsi, dans *le Jeu de saint Nicolas* de Jean Bodel. Ou bien, on le montrait, dans un costume et dans une position de signification évidente; mais il restait hors du texte, rien dans les répliques ne lui étant attribué ni même, parfois, ne le concernant directement : ainsi, dans *le Miracle de Théophile*. Ou bien, enfin, il intervenait dans le texte : ainsi, dans *le Jeu d'Adam* et dans la plupart des *Passions*. Sa figuration était alors

fortement typisée, de deux manières cumulées [1] : d'une part, à l'aide d'un petit nombre de désignatifs, d'autre part à l'aide d'oppositions dans le jeu, ou dans le jeu et le langage simultanément. Lexicalement, syntaxiquement et stylistiquement, Dieu est au centre d'une constellation qui se réfère à lui et à lui seulement. Il est relativement rare que cette constellation s'organise autour du mot *Dieu*; elle le fait plutôt à partir d'un substantif qui désigne l'Invisible-par-essence en empruntant le biais, soit de l'une de ses qualités, soit de son action créatrice; ce substantif peut être remplacé par la formule *Celui qui*, introduisant une phrase adjectivale. La couverture linguistique de cette structure comporte une grande fixité sémique et, dans une moindre mesure, formelle : le nombre des options est restreint. Cet élément nucléaire est amplifié par voie de *determinatio*, dans des limites elles-mêmes à peu près figées : adjectifs, génitifs qualificatifs venus de la Bible (*Dieu de majesté, roi de Gloire*), attributs déterminants (*Dieu d'Israël*), appositions, propositions relatives. Les oppositions scéniques définissent le Dieu chrétien par rapport au Dieu de l'Ancien Testament; le Père par rapport au Fils. Chacune de ces oppositions peut être perçue au niveau linguistique. Le système est relativement rigoureux : certains qualificatifs ne se rapportent jamais qu'au Dieu des Juifs ou, par ironie, aux idoles. Dieu, par ailleurs, dialogue rarement avec les êtres terrestres. Ceux-ci parlent de lui; lui, monologue. Dieu se dégage ainsi d'une sorte de champ dramatique, qui coïncide avec un champ sémantique dénotant une certaine opinion collective. Celle-ci comporte trois thèmes, Puissance, Paternité et Justice, dont la relation semble du reste s'être modifiée au cours du temps : dans *le Jeu d'Adam*, la Puissance l'emporte de loin sur les autres attributs, et ses marques lexicales presque uniques sont *Créateur* (ce qui tient en partie à l'argument) et surtout *Seigneur*, variante *Roi*, ce qui provient évidemment de l'idéologie féodale. Au XVe siècle, le Père et surtout le Juge remplissent la fonction dramatique principale. Le jeu, du reste, se complique : Dieu siège au Ciel; s'il intervient sur terre, cette intervention s'accompagne de prodiges, bruits, effroi des hommes allant jusqu'à la paralysie. Il ne fait guère de doute qu'un système semblable pourrait être défini pour tous les personnages typiques (les plus nombreux) du théâtre médiéval. Presque tout est encore à faire dans ce domaine.

1. Cette question a fait l'objet d'un mémoire de maîtrise préparé sous la direction de P. Le Gentil, en 1969, par Mme J. Cerquiglini-Toulet. J'y emprunte les données qui suivent, tirées du reste d'un corpus limité.

LE GRAND JEU

Contrairement à la plupart des autres traditions médiévales, le théâtre nous est assez bien connu dans ses origines et ses premiers développements [1]. Ceux-ci ont eu lieu, aux Xe et XIe siècles, au sein de la tradition latine mais non dans la continuité du drame antique. Il s'agit d'un commencement absolu. L'élément scénique du message théâtral, qui en rendait sans doute, dans les brefs jeux les plus anciens, la compréhension globale aisée, pourrait expliquer que l'introduction de la langue vulgaire y ait été relativement tardive.

Ce théâtre est sorti de la liturgie : sur ce point, pas de doute. Il ne faut pourtant pas négliger l'autre source de dynamisme que constitua, durant dix siècles, la tradition des amuseurs, histrions, funambules, jongleurs. Le théâtre, tel qu'il nous apparaît à partir des XIIe et XIIIe siècles, se détache sur ce fond mouvant, vivant, auquel le lient plusieurs de ses caractères permanents : monde du geste factice, du gag, des effets de voix, du déguisement, fortement fonctionnalisé au sein du corps social. A mesure que se développent et s'affirment les formes dramatiques, ce monde pèse davantage en elles, les investit. A l'origine, l'église avait su l'intégrer à sa liturgie, comme elle avait intégré tant d'autres éléments culturels qu'en eux-mêmes elle condamnait. Elle finit par être débordée : d'où l'interdiction finale des mystères, au XVIe siècle. Mais, jusqu'au XIVe au moins, elle avait conservé le contrôle de ces énergies.

Les formes les plus anciennes constituent une dramatisation du rituel de Pâques; plus tard, d'autres grandes fêtes. Autour d'un dialogue nucléaire, parfois tiré littéralement du canon liturgique, se groupent des éléments empruntés soit à d'autres parties du cycle temporal (répons, antiennes), soit au texte biblique, soit à une tradition poétique (fragments d'hymnes, séquences). Des scènes s'ajoutent ainsi à l'épisode initial, et s'amplifient de façon relativement libre. L' « action » se décompose en une courte série d'unités, dont chacune est introduite par une formule canonique : les relations de l'une à l'autre sont d'ordre additif [2]. *Le Sponsus*, dramatisation de la parabole des Vierges (Matthieu, 1-13), et le plus ancien texte de cette espèce où apparaisse la langue romane [3], présente une composition apparemment plus complexe, due au fait qu'une version archaïque fut sans

1. Jodogne, 1965, et 1968, p. 12-14.
2. Noomen, 1969, p. 17, et 1971, p. 7-11.
3. Avalle, 1965 *a*, p. 10-26.

doute remaniée à la fin du XIe siècle. On y retrouve néanmoins, dans la distribution des strophes et les effets de bilinguisme, une composition analogue (éd. Avalle, p. 74-75) :

FATUE

VII Nos comites huius itineris
et sorores eiusdem generis,
quamvis male contigit miseris
potestis nos reddere superis.
Dolentas, chaitivas, trop i avem dormit!

VIII Partimini lumen lampadibus,
pie sitis insipientibus,
pulse ne nos simus a foribus,
cum vos sponsus vocet in sedibus.
Dolentas chaitivas, trop i avem dormit!

PRUDENTES

IX Nos precari, precamur, amplius
desinite, sorores, otius.
Vobis enim nil erit melius
dare preces pro hoc ulterius
Dolentas, chaitivas, trop i avem dormit!

X Ac ite nunc, ite celeriter,
ac vendentes rogate dulciter
ut oleum vestris lampadibus
dent equidem vobis inertibus.
Dolentas, chaitivas, trop i avem dormit!

(« Compagnes de ce voyage et, sœurs d'une même famille, quoiqu'un malheur nous soit arrivé, à nous misérables, vous pouvez encore nous rendre au ciel (= à la béatitude). Douloureuses, misérables, nous avons trop dormi! — Cédez-nous du feu pour nos lampes, soyez bonnes pour des folles, de crainte que nous ne soyons chassées de l'entrée lorsque l'époux vous appellera à prendre place. Douloureuses... — Cessez, ô sœurs, de nous prier plus longtemps. Il ne vous servira de rien en effet de nous adresser de nouvelles prières à ce propos. Douloureuses... — Mais allez donc, allez vite demander poliment aux marchands de vous donner de l'huile pour vos lampes, même à vous les négligentes. Douloureuses... »)

Même structure, très nette, dans *le Jeu d'Adam*, à propos duquel je renvoie à l'excellente analyse de W. Noomen [1]. Les dialogues en

1. Noomen, 1968, p. 148-154 et 168-178, et 1971, p. 73.

français, développés au point de constituer l'essentiel du texte, peuvent encore être considérés comme les « farcitures », très étendues, de répons liturgiques : ainsi

Tunc incipiat lectio : in principio creavit Deus celum et terram. ... Qua finita corus cantet responsorium : Formavit igitur Dominus... Quo finito dicat *Figura.*

Adam!
Qui respondeat
Sire!
Figura
Fourmé te ai
De limo terre.
Adam
Ben le sai (éd. Noomen, 1971, p. 17-20).

(« Que l'on commence alors la lecture du texte : Au commencement Dieu créa le ciel et la terre... Après quoi, que le chœur chante le répons : Le Seigneur le forma... quand il sera terminé, que parlent : *Fig.* Adam! *Ad.* Seigneur? *Fig.* Je t'ai formé du limon de la terre. *Ad.* Je le sais bien. »)

Le dialogue ainsi consécutif au premier répons compte 88 vers. Dans la partie la moins élaborée du jeu, la Procession des Prophètes qui en forme la troisième partie, cet effet est plus immédiatement perceptible. Ainsi (éd. Noomen, p. 66) :

... Tunc veniet Aaron, episcopali ornatu, ferens in manibus suis virgam cum floribus et fructu; sedens dicat :

Hec est virga gignens florem
Qui salutis dat odorem.
Hujus virge dulcis fructus
Nostre mortis terget luctus.
Iceste verge senz planter
poet faire flors et froit porter...

suivent encore six vers français.

(« Aaron s'avancera alors, en vêtements épiscopaux, portant en main un rameau avec fleurs et fruits. Après s'être assis, qu'il dise : Voici le rameau qui produit les fleurs et répand le parfum du salut. Les doux fruits de ce rameau apaiseront la douleur de notre mort — Ce rameau, sans même qu'on le mette en terre (*ou* : qui n'a pas été planté de main d'homme), peut produire fleurs et fruits... »)

Néanmoins, des premiers jeux liturgiques à l'*Ordo representacionis Adae*, s'est produite, dans la continuité formelle, une mutation qualitative. Cette dernière est perceptible au niveau linguistique (extension

du texte, prédominance du vulgaire). Mais ce n'est là qu'un indice secondaire d'une transformation affectant l'ensemble scénique : le lieu n'est plus le même. En dépit d'une certaine ambiguïté des rubriques, il semble bien que, dans la forme où il nous est parvenu (et qui n'est peut-être pas l'originale), *le Jeu d'Adam* fut représenté sur la place publique; du moins cela est certain de la plupart des drames du XIIIe : ils se sont donc affranchis de la spatialité primitive des dramatisations liturgiques, le bâtiment de l'église. Ce fait est si évidemment lié à une modification de la fonction sociale du théâtre, que tous les aspects de celui-ci ont dû s'en trouver affectés. Cette mutation n'en a pas moins laissé subsister longtemps, un type de composition fondé sur l'accumulation d'unités autonomes, simplement additionnées dans le plan syntagmatique, mais unifiées, organisées et hiérarchisées dans les structures profondes par le modèle liturgique qu'elles amplifient : ainsi, encore le *Ludus paschalis* d'Origny (fin XIIIe), la *Résurrection* dite de sainte Geneviève [1] (XIVe).

Cette structure profonde se brouille, il est vrai, dès que l'ensemble scénique et le texte s'éloignent trop de leur point de départ liturgique; ou la diégèse, d'un récit biblique bien connu. La composition à la fois centripète et continue du jeu n'est plus, dès lors, sous-tendue par une intention tout à fait homogène : du moins, à travers le texte seul, pouvons-nous mal la percevoir. Tel est le cas de la plupart des « jeux de saint » : l'unité, quand ils en ont une, provient moins de la réalisation d'un dessein déterminé que de l'habileté d'un auteur à opérer le montage d'éléments disparates [2]. Cette variété de jeux, sortie, selon toute apparence, de la célébration de saint Nicolas, patron des écoliers, ne doit plus grand-chose à la liturgie : elle projette sur scène l'une ou l'autre des anecdotes merveilleuses qui couraient sur ce personnage légendaire. Le principe de cohérence est donc beaucoup plus flou. Il est vraisemblable qu'une autre cohérence lui était substituée, au niveau scénique, par le décor, le geste, la voix. C'est là une évolution générale : les jeux mêmes qui, jusqu'au XVIe siècle, restent liés à quelque situation liturgique ou à un récit biblique, se chargent de tant d'éléments adventices que cette référence ne suffirait plus à assurer l'unité du spectacle. A plus forte raison, les *Miracles de Notre-Dame*, dont l'argument est emprunté à l'un ou l'autre des contes désignés par cette même expression. Le plus ancien, *le Miracle de Théophile* de Rutebeuf, tient sa forte cohésion du fait que (grâce à sa brièveté) toute l'action est concentrée sur Théophile, tour à tour

1. Jodogne, 1964 *c*, p. 829, et 1966; Noomen, 1969, p. 18-20.
2. Cf. Henry, 1965, p. 16-43.

objet et sujet, en vertu d'un système qui fait de lui le point d'impact de deux hiérarchies de puissances : la Vierge et l'évêque du côté du Bien; Satan et le Juif, du côté du Mal. Cette composition est accusée à nos yeux par l'absence (peut-être volontaire) de prologue : tout commence par le désespoir d'un homme seul. Jamais plus de deux personnages ne sont dès lors en présence : d'où un schématisme extrême, aux confins de l'abstraction allégorique. A la limite, et en dépit des rubriques jalonnant le texte dans le seul manuscrit qui nous l'a conservé, il serait concevable de prendre le *Théophile* pour un mime, exécuté par un acteur unique. Il s'en faut de beaucoup que les autres *Miracles de Notre-Dame* possèdent cette fermeté. Nous en possédons une quarantaine, de la seconde moitié du XIVe siècle. De plusieurs d'entre eux, on connaît l'équivalent narratif, et il est possible d'étudier les moyens par lesquels a été produit le transfert d'une forme de discours à l'autre : ainsi, *le Miracle de l'empereur Julien*, et *D'un marchand et d'un Juif*, tous deux manifestement tirés de contes de Gautier de Coincy. Les auteurs possèdent des trucs de métier, assez simples et qui mériteraient d'être étudiés de près. Ainsi, ils conservent, en en rajeunissant le vocabulaire et la syntaxe, la quasi-totalité des discours directs du récit; à partir de ces éléments pour ainsi dire préfabriqués, les passages narratifs subissent une double mutation amplificatrice : sur le plan scénique, puisqu'il faut montrer ce qui était décrit; sur le plan linguistique, par l'instauration d'un dialogue. Il en résulte que la longueur totale du texte dramatique est sensiblement plus grande (trois, quatre fois ou davantage) que celle du texte narratif. Ces diverses opérations semblent pratiquées de façon systématique au sein d'un même texte; elles comportent un facteur situationnel : certaines suppressions, additions ou modifications par rapport au récit-« source », sont apparemment dictées par la nature du public et se ramènent globalement à des changements de ton, donc d'utilité scénique.

A cette époque, une technique théâtrale s'est, depuis assez longtemps déjà, constituée, qui permettait aux auteurs de se libérer des modèles diégétiques préexistants. Le théâtre s'est créé ses propres types, dont l'inventaire, du reste, est à faire : l'un des plus anciens, attesté dès le début du XIIe siècle au moins, et jusqu'au XVe, est celui du marchand d'aromates du matin de la Résurrection [1]. Des *Miracles de Notre-Dame* sortit le type de Marie, que l'on retrouvera jusqu'à la fin du moyen âge. Marie est, trait pour trait, l'opposé d'Ève, comme en témoigne le langage même (*Ave* Maria/*Eva*); elle se situe paradigmatiquement au niveau de Satan : médiatrice entre les hommes de

1. Mathieu, 1968.

bien et Dieu, comme l'autre l'est entre les pécheurs et Lucifer. Sur le plan syntagmatique, le paradigme se projette en actions, qui constituent les types, deux à deux, Marie s'en prend à Satan et triomphe de lui, soit physiquement (elle le foule aux pieds) soit dialectiquement (elle le confond par son discours). Scéniquement, Marie remplit une fonction essentielle : elle fait passer la *sententia* de l'implicite à l'explicite. C'est pourquoi, dans les Miracles, son apparition marque la fin du drame proprement dit : ce qui suit en constitue la glose.

Il suffit d'un thème initial pour construire sur lui un jeu qui se développe en vertu de ses propres règles. Il est remarquable que, jusqu'au XV^e siècle, il est toujours possible de retrouver l'équivalent narratif de ce thème. Les sotties, moralités et farces, groupées habituellement ensemble, plutôt à tort qu'à raison, sous l'appellation de « théâtre comique », paraissent échapper à cette règle; mais le thème qu'elles développent provient, sauf rares exceptions, de la tradition didactique-moralisante, ou de celle des bourdes et fabliaux [1]. Dans les farces, ce thème est souvent un personnage type, dont le dialogue constitue comme une expansion. Dès la seconde moitié du XIII^e siècle, tout est devenu virtuellement dramatisable. Le théâtre constitue un langage dans lequel n'importe quoi peut être traduit. On tire des jeux de paraboles évangéliques, de *Renart*, de nouvelles traduites de Boccace, comme *Griseldis*.

Le premier exemple de cette liberté est sans doute le charmant *Jeu de Robin et Marion* d'Adam de la Halle, composé, s'il faut en croire *le Jeu du pèlerin* qui l'accompagne, pour la cour du comte d'Artois, à Naples, vers 1285. Il ne s'agit pas de dramatisation d'un texte préexistant, mais d'un montage opéré à partir du texte virtuel constitué par la tradition des pastourelles. Adam rassemble un certain nombre de motifs propres à cette forme, tels que je les ai énumérés au chapitre VII : il les amplifie par des procédés analogues à ceux des auteurs de Miracles; mais la cohérence du tout, extrêmement forte, provient de ce texte virtuel auquel le texte réel fait référence : le jeu possède l'isotopie et utilise le code même des pastourelles, intégré au message scénique. L'indice de leur coïncidence réside dans la manière dont le type-cadre de la Rencontre est transposé en action : le chevalier, dans la pastourelle « lyrique », se désigne au premier vers par une phrase telle que *L'autrier chevauchoie...*; après quoi, il *trouve* la pastoure, souvent en train de chanter. Dans le jeu, Adam nous montre d'abord Marion, chantant un texte chargé d'éléments lexicaux typiques, fixant d'emblée le ton du discours; puis le chevalier, qui chante la formule

1. Goth, 1967 ; Knight, 1971.

d'introduction dans le discours narratif original ; les v. 1 à 12 constituent ainsi une pastourelle en raccourci :

Marion (chanté)	Robins m'aime, Robins m'a; Robins m'a demandee, si m'ara. Robins m'acata cotele D'escarlate boine et bele, Souskanie et chainturele. A leur i va! Robins m'aime, Robins m'a; Robins m'a demandee, si m'ara.
Le chevalier (chanté)	Je me repairoie du tournoiement, Si trouvai Marote seulete, au cors gent.
Marion (chanté)	Hé! Robins, si tu m'aimes. Par amour, maine m'ent.
Le chevalier (parlé)	Bergière, Dieus vous doinst boin jour!

(« Robin m'aime, je suis à lui; Robin m'a demandée, il m'aura pour femme. Robin m'a fait présent d'une belle et bonne étoffe, d'un manteau et d'une ceinture, aleuriva! Robin m'aime... — Je rentrais du tournoi quand je rencontrai la jolie Marotte toute seule. — Ah! Robin, si tu m'aimes, emmène-moi, au nom de cet amour! — Bonjour, bergère, et que Dieu vous garde! ») (éd. Langlois, p. 1-2).

Le dialogue développe, jusqu'au vers 82 (ou 100), la situation ainsi donnée; le chevalier part en chantant (v. 95-100). Arrive Robin : dialogue chanté avec Marion (v. 101-114), puis parlé, développant le thème *jouer* du vers 105 (v. 115 à 170, ou plus loin). Ainsi de suite, de manière peu rigoureuse, jusqu'au vers 780 et dernier, du reste chanté : le procédé de composition, à partir de fragments chantés de pastourelle, n'est pas sans analogie avec celui que l'on observe dans les drames liturgiques.

De tous les arts, le théâtre est sans doute le plus réceptif aux changements de structure sociale, et le plus révélateur de celles-ci. Aucune des traditions poétiques médiévales ne subit, entre 1250 et 1350, des altérations aussi profondes que la tradition dramatique. La continuité, certes, n'est pas rompue comme elle l'avait été dans la basse Antiquité : mais un mouvement relativement rapide modifie les rapports entre constituants du système. L'ensemble signifiant scénique tend à l'emporter, non seulement sur l'autre, qu'il se subordonne; mais sa fonc-

tion propre, spectaculaire, s'étend au point de refouler, sinon d'effacer tout à fait, la fonction d'enseignement. La conséquence lointaine de cette évolution, au temps de la contre-réforme, sera à la fois l'interdiction des mistères et l'emprisonnement du théâtre dans un lieu clos.

Les mêmes causes provoquent des effets parfois différents d'apparence, mais convergents. Ainsi, la grande diffusion des farces après 1450. Le mot même de *farce* apparaît, environ 1400, pour désigner un intermède comique entre les deux parties du *Mistère de saint Fiacre*. Quelle qu'ait pu être sa dépendance originelle, qui semble impliquée dans son nom, la farce s'émancipa dès lors, et l'on connaît sa longue histoire post-médiévale. De même, les « jeux de saint » changent de caractère. Alors que, jusque vers 1400, ils montraient un miracle, faisaient intervenir, du haut de sa béatitude, le personnage vénéré, ils en retracent, au XVe siècle, la Vie ou le Martyre, adoptant ainsi le point de vue de la terre, rentrant dans l'univers sémantique du langage humain (exemple, Mary, II, 391-395 [1]).

Avant même que ne devînt manifeste cette orientation du théâtre, s'était constitué un type dramatique nouveau, dans lequel ces tendances trouvèrent leur complet épanouissement : la « Passion ». Les plus anciennes Passions, en partie fondées sur le récit de la passion du Christ tel que le colportaient les jongleurs, apparaissent peu avant 1300, puis au cours du XIVe siècle [2]. Elles trahissent peut-être, dans l'idéologie ecclésiastique, une réaction contre le culte de la Vierge ; elles mettent à la place centrale le Rédempteur, non plus même le Créateur comme le faisait *le Jeu d'Adam* : référent concret par excellence, le Dieu fait homme, et à qui le jeu scénique peut appliquer visiblement toutes les cruautés latentes dans la destinée de chacun. Après 1450, les grandes Passions de Mercadé, d'Arnoul Gréban (Mary, II, 283-293), de Jean Michel représentent le sommet de cet art. Trente mille vers, cent cinquante personnages, quatre « journées » : dans un tel ordre de grandeur, toutes les formes poétiques qu'avait créées et menées jusqu'à ce terme chronologique le moyen âge sont réutilisées en une polyphonie dont rien encore n'avait fourni le modèle; tous les discours, les types, les rythmes. Je renvoie à la belle édition Jodogne de Jean Michel [3]. Les modèles traditionnels éclatent, mais on ne trouve à peu près rien d'autre dans ces immenses constructions que le matériel qu'ils leur ont fourni [4]. Des parties parfois considérables, emboîtées dans les autres, y constituent des jeux complets, à qui l'on

1. Jodogne, 1964 *e*. — 2. Jodogne, 1964 *d*. — 3. Jodogne, 1959. — 4. Hatzfeld, 1963.

peut, par simple séparation matérielle, donner leur autonomie : ainsi, l'histoire de Madeleine dans la *Passion* de Gréban.

Au-delà de telles expériences, deux pas encore pouvaient être franchis : dans l'ordre dimensionnel, et dans celui des arguments. Tous deux le furent. *Le Mistère des Actes des Apôtres* compte plus de 60 000 vers et sa représentation, à Bourges, en 1536, aurait duré 40 jours. *Le Mistère du Viel Testament* (Mary, II, 271-280), en 50 000 vers, est probablement une compilation de pièces d'origine, d'auteurs et de qualité divers, dont certaines d'une grande netteté de structure [1]. De façon à nos yeux presque emblématique, est monté, dans le Midi de la France, après 1480, pour la première fois un drame du *Jugement général*, en provençal. Celui-ci, de dimensions modestes (2 800 vers), et dont le manuscrit est spécialement riche en indications scéniques, projette en spectacle un type diégétique propre depuis plusieurs siècles aux arts plastiques. Le texte s'en réduit pour l'essentiel à un montage opéré à partir du *Processus Belial* de Jacques de Teramo.La structure en repose sur deux séries symétriques de trois paradigmes dramatiques, dont le Christ en majesté constitue l'axe : remarquable équilibre, bien mis en lumière par l'éditeur, M. Lazar [2]. Durant la même seconde moitié du XVe siècle, *le Mistère du siège d'Orléans* et *l'Istoire de la destruction de Troie* abattent les dernières barrières : nous sommes bien sortis des poétiques médiévales, même si certaines de leurs tendances restent actives dans le sous-œuvre. Pourtant, nous ne touchons pas encore au monde moderne : moins d'un siècle plus tard, aura été définitivement sacrifié ce qui, entre les mains d'un Calderon, sinon d'un Shakespeare local, aurait pu donner le plus grand théâtre français. En attendant, Pierre de Lesnauderie fait jouer, à Rouen, vers 1492, l'une des plus anciennes pièces connues du théâtre de collège : 1 300 vers solennels et mythologiques où les Immortels invités chez Saturne s'interrogent sur l'opportunité d'envoyer la peste aux humains [3]...

1. Lazar, 1969 *a*.
2. Lazar, 1971, p. 9, 17-21, 32-35, 46-50.
3. Droz-Lewicka, 1961, p. 97-140.

Un livre comme celui-ci ne comporte pas de conclusion. Conclure risquerait de fermer l'analyse et d'en éliminer ce qu'on n'élude pas sans dommage : la présence de l'histoire. Celle du texte même peut-être, car le texte est infini dans sa signifiance, par suite du grand nombre des transformations par lesquelles une intention initiale, à jamais irrécupérable, a passé pour engendrer la surface dans laquelle (avec une spontanéité dont il est difficile de se défendre) nous croyons nous *réfléchir* : c'est-à-dire à la fois nous mirer et prendre conscience d'une pensée sur et en elle-même agissante.

Ces derniers mots ne sont pas inspirés par un quelconque pessimisme : aucun -isme n'a plus ici rien à faire. Un quart de siècle d'amicale familiarité avec les vieux textes dont il est question dans ce livre : c'est de là que, truchement sans doute malhabile, je suis parti. Mais c'est là que je reviens après avoir tracé le trait sous la dernière phrase du dernier chapitre. Pour un autre quart de siècle? Ce serait un -isme abusif encore : optime... Du moins, cette longue expérience a procuré bien des joies à celui qui l'a faite. Mais la qualité de toute joie réside dans une certaine pureté qui vient d'un refus d'être dupe. Non, certes, dupe de ces textes mêmes; mais du déguisement analogique dont les affuble, sans pouvoir s'en rendre compte, un lecteur mal averti... parfois un lecteur trop averti, aux prises avec un difficile problème particulier. Si l'on parvenait à dépouiller des connotations qui l'accablent depuis plus d'un siècle le mot de *primitif*, peut-être ne serait-il pas complètement faux d'évoquer, à propos de poèmes comme l'antique *Séquence d'Eulalie* ou l'admirable *Chanson d'Alexis*, du *Roland* et de la plupart des autres jusqu'aux rondeaux de Charles d'Orléans, au *Testament* même de Villon sinon à la flamboyance des rhétoriqueurs, la lente histoire des représentations picturales : des entrelacs encadrant les lettrines tracées par les *Scoti* du temps de Charles le Chauve jusqu'à Lukas de Leyde et ses confrères. Lors même que ce qui nous apparaît comme une figuration de la vie y prend

consistance et, par le biais de l'anecdote encadrante, s'y diversifie peu à peu, la forme visible demeure fondamentalement déterminée par le fond d'or monochrome sur lequel, d'abord, se détacha sa totale insularité. Subsiste, indéraciné, inscrit dans les nécessités sous-jacentes, un souvenir des temps héroïques où, dans un Occident recouvert encore de la grande forêt des âges géologiques, mal nourri, mal logé, mal chauffé, à peine éclairé, des langues nouvelle-nées, issues de patois stupéfaits de constater leur identité (mais sans moyens pour la décrire), partaient au-devant de leur destin : en vertu de cette exigence primordiale qui fait qu'un langage humain ne trouve sa part dans le chœur de l'histoire (à laquelle il appartient néanmoins par nature) que dans la mesure où il engendre le « Texte » — écrit ou pas, peu importe.

Il me semble percevoir là, dans ce qui n'est plus pour nous qu'un murmure dont l'audition exige finesse d'oreille et volonté et patience, un thème dont aujourd'hui, j'entends au point où nous en sommes de notre interrogation sur nous-mêmes, nous ne pouvons pas ne point tenir compte. Loin de moi l'intention banale de, médiéviste, prêcher pour ma paroisse. En termes plus simples et directs, je souhaiterais inciter à une lecture, et qui en fût une vraiment, ouverte à l'interprétation qui devra suivre. C'est en vain, sans cela, que j'aurais travaillé : et, comme l'écrit, avec la belle humilité des savants de son temps, Gervais de Melkley dans son *Art poétique* :

« *Cautum est igitur ut studiosis animis brevis sit hujus artis theoria : in practica plenius elaborent tam aliorum opera legendo medullitus quam propria componendo* » (Il vaut mieux abréger, pour mes studieux lecteurs, cette théorie d'un art : qu'ils l'élaborent eux-mêmes en pratique dans la plénitude de sa profondeur en lisant les œuvres qui le manifestent non moins qu'en en composant qui soient leurs...).

Force nous est de laisser tomber la dernière clausule : tel est l'indice de l'écoulement des temps.

Annexe

Trois points d'histoire

I. Les chansons de geste

L'expression de « chanson de geste », attestée dans l'usage médiéval dès le XII^e siècle, désigne de longs poèmes épiques en langue vulgaire, dont nous possédons une centaine d'exemplaires conservés dans des manuscrits des XII^e, XIII^e, et XIV^e siècles. Le genre littéraire qu'elles constituent, et qui semble avoir été propre à la tradition française, est l'un des plus typiques de la civilisation de l'Occident médiéval. Il témoigne, du moins à son époque ancienne, d'une vigueur poétique remarquable; les philologues de formation romantique qui, au milieu du XIX^e siècle, en firent la découverte, l'interprétèrent à l'aide des notions alors utilisées pour l'explication des poèmes homériques. Il en résulta une distorsion des perspectives critiques, qui n'a été progressivement corrigée, non sans violentes polémiques, qu'à partir de 1930-1940. Depuis lors, l'ensemble des questions relatives aux chansons de geste se pose en termes presque entièrement nouveaux.

Le mot *geste* (latin *gesta*, « actions ») signifiait en ancien français « récit de hauts faits » et se rapportait spécialement aux traditions héroïques relatives soit à un personnage particulier, soit à sa famille, soit même à une collectivité. L'expression de « chanson de geste » peut constituer une référence soit à la nature du sujet traité, soit à la source (réelle ou fictive) qui l'a inspiré.

Un fait complique singulièrement l'étude de ces ouvrages : la plupart des manuscrits nous offrent des textes plusieurs fois refaits et remaniés, où l'original est enfoui sous des couches plus tardives qu'il est difficile de percer. Lorsqu'une même chanson nous a été conservée par plusieurs manuscrits, les différences entre ceux-ci ne touchent pas seulement à la matérialité du texte, mais en général à sa composition et à sa conception d'ensemble.

Le cadre général de la quasi-totalité des chansons de geste, très

stylisé, est celui d'une société guerrière, perçue dans quelques-uns de ses traits essentiels, parfois hyperboliquement amplifiés : société qui apparaît du reste à nos yeux comme un reflet poétique du XIe siècle plutôt que du XIIe. Néanmoins, l'action est (sauf très rares exceptions) censée se dérouler à l'époque que nous appelons carolingienne : dans quelques cas, on retrouve même dans le récit certains souvenirs reconnaissables d'événements réels dont nous savons qu'ils se produisirent aux VIIIe, IXe, Xe siècles. Un petit nombre de héros de chansons de geste ont pu être, selon des degrés divers de probabilité, identifiés avec des personnages historiques des mêmes VIIIe-Xe siècles, très rarement plus tôt ou plus tard : ainsi, « Roland », « Guillaume au Courbe Nez », « Girard de Vienne » remontent plus ou moins directement à la personnalité de hauts fonctionnaires impériaux du temps de Charlemagne ou de Louis le Débonnaire; le Richard le Vieux du *Roland* pourrait être un duc de Normandie des environs de l'an mil. Bien des chansons nous montrent le peuple des barons chrétiens en guerre contre les « païens », ou « Sarrasins », ou contre des renégats liés à ceux-ci : ces adversaires, dont la figure est dessinée à très gros traits, souvent caricaturaux, et sans recherche descriptive, représentent les musulmans auxquels se heurtait, depuis le début du XIe siècle, une « chrétienté » en expansion. Au reste, de grandes différences de ton et de contenu narratif séparent sur ce point les diverses chansons de geste. Chacune d'entre elles a un sens général qui lui est propre, et se dégage de sa composition même : l'enchaînement particulier des épisodes, le maniement des motifs narratifs et des thèmes affectifs, le choix et le rythme des clichés récurrents, la disposition de certaines scènes à valeur emblématique. Tous ces éléments du contenu constituent comme un clavier dont jouent les auteurs. L'histoire qu'ils racontent est, en cela, moins significative et moins émouvante que la manière dont ils la mettent en forme et en cadence, dont ils magnifient (relativement au monde où ils vivent) les héros anciens, réels ou imaginaires. Leur art consiste, au moyen d'une sorte de rythme thématique, à prêter à la guerre la qualité et le sens que, dans la situation où ils se trouvent, ils sentent vrais.

Formellement, l'homogénéité du genre est indéniable, en dépit des altérations qu'il subit dès la seconde moitié du XIIIe siècle. La structure générale des poèmes a quelque chose de déconcertant pour nous, et a souvent induit les médiévistes en erreur en leur faisant supposer à tort des interpolations ou des accidents de copie. En règle générale, une chanson de geste présente un aspect hétéroclite, juxtaposant des épisodes de ton ou de style différent, accumulant digressions, redites, contradictions de détail : même le *Roland* du manuscrit d'Oxford,

de construction très pure, n'échappe pas entièrement à cette loi du genre (l'épisode de Baligant y revêt les apparences d'une longue et inutile digression, mais on peut tenir pour assuré qu'il remonte à l'une des formes anciennes de la chanson). De tels faits s'expliquent, beaucoup mieux que par la négligence ou l'incapacité des poètes, par le caractère exclusivement oral qu'eut le genre, sans doute, jusque vers le milieu du XIIe siècle. Il était alors colporté par des chanteurs spécialisés, peut-être comparables à ceux qui, au début du XXe siècle, parcouraient encore la région des Balkans. Plusieurs textes font allusion à l'heure de la déclamation : on commence après déjeuner, on finit avant la nuit tombée. J. Rychner admet qu'en une séance pouvaient être chantés de 1 000 à 1 300 vers. Si ce chiffre est exact, la déclamation du *Roland* pouvait s'étendre sur deux journées, avec diverses pauses. Il est notable qu'à partir du milieu du XIIe siècle, certains chanteurs utilisèrent comme aide-mémoire de petits manuscrits de poche (format de 16 à 17 cm sur 10 à 12), assez grossièrement copiés : nous en possédons encore sept, appelés « manuscrits de jongleurs », plusieurs de nos plus belles chansons nous ont été conservées de cette manière (*Raoul de Cambrai*, *Girart de Roussillon*, *Aliscans* et peut-être le *Roland* d'Oxford).

Un certain nombre de caractères stylistiques, particuliers au genre et qui entrent dans sa définition, s'expliquent par les nécessités propres de la transmission orale de ces longs récits. On a, certes, signalé dans les chansons de geste l'usage de procédés plus ou moins comparables à ceux de l'épopée antique, et inspirés par leur culture scolaire à certains auteurs (scènes de conseil ou d'ambassade; énumérations de peuples; épithètes figées); on a relevé l'emploi de certains ornements rhétoriques : mais ces observations ont été parfois surestimées, et il n'y a rien en tout cela qui ne se ramène à des données culturelles trop générales et vagues pour être historiquement décisives. Une tradition épique latine vécut indiscutablement, en milieu lettré, jusqu'aux XIe et XIIe siècles; des contacts entre cette tradition et la chanson de geste ont pu se produire au niveau d'individus, mais les traces d'influence réciproque que l'on a çà et là identifiées demeurent externes et superficielles.

Le système d'expression de la chanson de geste apparaît bien constitué dès les plus anciens textes subsistants, ce qui semble impliquer une période d'incubation et de tâtonnements initiaux peut-être longue. Les éléments de ce système ont été étudiés au chapitre VIII. Il faut y ajouter l'élément musical, dont, faute de documentation, nous ne pouvons juger. Du moins est-il assuré que, jusqu'au XIIIe siècle, les chansons de geste furent chantées. Nous ne possédons toutefois

que la musique d'un seul vers, emprunté à une parodie de chanson de geste, *Audigier*, qui figure parmi les digressions musicales du *Jeu de Robin et Marion* d'Adam de la Halle. Les travaux de F. Gennrich et de J. Chailley permettent de présumer que le chanteur avait à sa disposition trois phrases mélodiques (de la longueur d'un vers chacune) qu'il faisait librement alterner au cours de la laisse de manière à conférer à celle-ci un caractère mélodique particulier. De plus, certaines chansons comportent en fin de laisse soit un court refrain, soit un vers plus bref dit « vers orphelin ».

L'opinion la plus répandue et la plus probable aujourd'hui, est que la chanson de geste, dans sa forme primitive, apparut vers le milieu du XI^e^ siècle. Diverses tentatives, anciennes ou récentes, pour la faire remonter au X^e^ siècle procèdent de conceptions peu convaincantes. Quant à la localisation de cette genèse, les données, internes et externes, fournies par les textes les plus anciens, semblent indiquer la France du Nord, entre Loire et Somme, et plus spécialement la partie Ouest de ce terroir (Normandie et régions adjacentes). R. Lejeune a remis en question cette théorie, et suggéré une origine méridionale.

De nombreux médiévistes se sont efforcés jadis de trouver à la genèse des chansons de geste une explication causale. La plupart des doctrines ainsi élaborées se sont mutuellement détruites. Peut-être aujourd'hui distingue-t-on plus clairement quels facteurs ont dû concourir à l'émergence de ce genre : existence d'une forme apte à soutenir de longs récits; existence de sujets propres au grandissement épique; enfin un mouvement culturel assez puissant, pour produire et diffuser, en l'espace de deux générations, un art aussi nouveau et aussi sûr de ses moyens.

Le problème des sujets a été posé d'abord; mais, trop souvent, on se limita en fait à inventorier le substrat historique ou légendaire des chansons. Les premiers médiévistes furent en effet surtout frappés par l'écart chronologique séparant ces poèmes des événements réels sur lesquels semble reposer l'affabulation épique. Constatant ainsi un vide de trois à quatre siècles, on s'efforça de le combler, soit en supposant une continuité qui faisait remonter l'origine du genre jusqu'à l'époque carolingienne, soit en définissant, de manière hypothétique, le mode de transmission des « légendes épiques ». Les diverses théories proposées sur ce dernier point se ramènent à deux types : on admet l'existence de traditions populaires locales, avec ou sans « cantilènes » narratives, sortes de ballades lyrico-épiques; ou bien l'on imagine une élaboration de la donnée immédiate (document, chronique) par des intermédiaires qui en transmettent les éléments

aux poètes. Ces doctrines pèchent surtout par excès de système. Les faits sur lesquels s'appuie leur argumentation ne sont parfois que le produit de reconstitutions arbitraires. Les rares documents sûrs ont une portée très limitée et ne justifient guère les généralisations. Les deux plus importants d'entre eux, constamment invoqués dans ces études, sont particulièrement ambigus : le premier, dit la « Chanson de saint Faron » est un fragment de huit vers, en un latin très corrompu, de contenu apparemment épique, cités par un hagiographe du IX^e^ siècle qui les donne comme une complainte populaire, chantée par des chœurs de femmes. Certains ont voulu voir dans ce texte une falsification pure et simple. Pourtant, il semble possible, sinon probable que, pour un nombre limité de traditions, relatives aux grandes crises politiques carolingiennes, ait eu lieu une élaboration légendaire, stylisée, aux IX^e^, X^e^, XI^e^ siècles, dans des chansons de cette espèce. On ne peut affirmer davantage. Le second document en question, dit le « Fragment de La Haye » est un tronçon épique, transposé en prose latine dans la première moitié du XI^e^ siècle, et dont l'interprétation est des plus difficiles : sans doute est-ce là le résidu d'un poème latin de type scolaire, sur un sujet emprunté à une tradition populaire (?) et apparenté à la future geste de Guillaume au Courbe Nez. A. Burger a cru de même retrouver les traces d'un poème latin sur Roland (XI^e^ siècle). Le lien entre de tels ouvrages et les chansons de geste reste pour le moins énigmatique.

On tend plutôt à admettre aujourd'hui que les diverses chansons de geste, dans la mesure où elles ont tiré leur sujet de l'histoire ou de traditions préexistantes, ne l'ont pas fait selon un processus uniforme. La préhistoire de certaines chansons (ainsi : *Gormont et Isembart*) a pu comporter des cantilènes ou leur équivalent; d'autres (ainsi, peut-être, les plus vieilles chansons du cycle de Guillaume, ou *le Voyage de Charlemagne*), reposent sans doute sur des amplifications d'origine cléricale; parfois, enfin, des traditions restées orales dans une région (*Girard de Roussillon*?), dans un lignage féodal (*Raoul de Cambrai*?), perpétuées et répandues le long d'une route importante (*Roland*?), ont pu fournir aux poètes une donnée initiale. Mais on ne saurait douter que la majorité des chansons ne soit due à l'invention proprement dite. Aussi bien, la relation des chansons de geste avec l'histoire est des plus lâches, non moins dans leur source lointaine que par rapport à l'époque qui les vit naître. Les noms des personnages historiques et les toponymes sont traités comme un pur matériel verbal, souvent très malmené. Les événements, tels que les a livrés l'histoire, la légende ou un poème précédent, sont l'objet de distorsions, de déformations parfois profondes, dues indifféremment à une exigence

interne du texte ou au besoin d'introduire des allusions à l'actualité. Ces allusions, sans doute très nombreuses, restent obscures et ont pu s'accumuler et s'entremêler d'une version à l'autre d'une même chanson : c'est ainsi que l'on a décelé dans le *Roland* deux ou trois couches chronologiques d'allusions à l'histoire des Normands (de France et d'Italie), et A. de Mandach, plus récemment, a montré à quel point les légendes épiques ont été perméables à l'influence de l'événement vécu ou du prince que l'on connaît.

Sur le plan de la forme, le problème à élucider est celui de l'origine de la laisse et du style formulaire. Pour la laisse, on peut tenir pour certain qu'elle se constitua au sein du genre archaïque des « chansons de saint » : le couplet régulier primitif se serait progressivement développé en laisses sous la pression des besoins narratifs (comme on le voit dans les versions postérieures de l'Alexis, ou dans *la Chanson de sainte Foy* occitane). Le système épique de liaison des laisses est en germe dans les chansons de saint; il en va de même du système des formules. Il faut tenir compte, enfin, du caractère essentiellement narratif des chansons de saint, et même du fait que leur longueur moyenne (de 250 à 600 vers octo- ou décasyllabiques) n'est pas hors de proportion avec celle des plus anciennes chansons de geste (de 900 à 2 500). Sur le plan même du contenu, les relations sont à peine moins frappantes. Les chansons de saint font une grande place aux thèmes chevaleresques (politiques, ou même guerriers); les chansons de geste les plus anciennes sont dominées par quelques antithèses simples, à valeur religieuse (chrétien-païen, victoire de la foi-défaite du démon, élection du chevalier-damnation de son adversaire), illustrées de motifs quasi hagiographiques : culte des reliques, phraséologie présentant comme martyre la mort au combat. On a par ailleurs montré l'existence d'une parenté formelle entre chanson de geste et « chanson de toile » : quoique ce dernier genre ne nous soit connu que par des réfections assez tardives, on pourrait voir en lui un témoin survivant de l'époque où se constituait la forme des futures chansons de geste.

Le mariage de cette forme avec les « légendes épiques » n'a guère pu (si l'on en juge aux faits recueillis par la critique comparée) s'opérer que dans certaines conditions sociologiques : du jour où une société guerrière, fortement hiérarchisée et pourvue de valeurs sacrales indiscutées, commença à prendre conscience d'elle-même, et à se définir dans le culte de ses propres héros passés. Ce processus s'est déroulé, en France, au XIe siècle, à la suite de l'écroulement définitif du mythe impérial : les croisades, à partir de 1050 environ, en sont l'une des manifestations, non moins peut-être que, dès l'an mil, la diffusion

du monachisme clunisien, l'architecture romane et l'émergence d'une poésie sacrale de langue vulgaire. Il se dessina alors un vaste mouvement créateur, qui, dans la chanson de geste constituée, se poursuivit jusque vers la fin du XIIe siècle. Ce mouvement nous reste perceptible dans la mobilité des intentions morales et politiques qui animent les chansons de cette époque et font d'elles, collectivement, un miroir de la société féodale, de ses conflits dynastiques, et de la tension latente qui la caractérise, entre la justice et le droit; tous facteurs qui confèrent à cette poésie sa véritable profondeur.

Les documents les plus anciens qui semblent mentionner expressément telle ou telle de nos chansons de geste, datent du dernier tiers du XIe siècle : une note marginale datable de 1060-1070, dans une chronique monastique espagnole, contient apparemment une allusion au *Roland*; un passage de l'historien Orderic Vital peut être interprété comme le souvenir d'une audition, vers 1080, de quelque chanson sur Guillaume; Hariulf, moine de Saint-Riquier, signale, dans une chronique terminée en 1088, un poème qui pourrait être *Gormont et Isembart*. Le sens et la valeur de ces documents ont été âprement discutés. On peut difficilement n'en pas tenir compte : mais il est probable qu'ils se rapportent à un état primitif de ces diverses chansons, antérieur à celui que nous ont transmis les manuscrits. En fait, tous les indices convergent : il exista, dès avant la fin du XIe siècle certainement, un *Roland* (plus archaïque et plus bref que celui d'Oxford, lequel remonte aux environs de 1100), un *Gormont* (qui pourrait être celui même dont nous possédons un fragment); dans le premier quart du XIIe siècle au plus tard, une chanson sur Guillaume, chanson dont l'identité a été jadis contestée mais qui ne peut être que la première partie de la « Chanson de Guillaume » conservée dans un très mauvais manuscrit anglo-normand, copié à la fin du XIIe siècle. Des considérations de contenu ont amené la plupart des médiévistes à dater du début (ou de la première moitié) du XIIe siècle la chanson du *Voyage de Charlemagne*.

Aucune autre chanson connue ne peut être datée d'avant 1150. Les quatre textes en question sont donc à nos yeux les seuls représentants de la première époque du genre. Ce qui frappe, c'est leur diversité, qui nous donne sans doute une image de ce que fut la première explosion créatrice du genre.

Diversité formelle : — quant à la longueur : le *Roland*, sans l'épisode de Baligant, compte environ 2 500 vers; la première partie du *Guillaume*, 1 980; le *Voyage*, 870; du *Gormont* ne nous reste qu'un fragment de 660 vers; — quant au vers : le *Roland* et le *Guillaume* sont en laisses de décasyllabes; le *Voyage*, en alexandrins; mais le *Gor-*

mont en laisses d'octosyllabes, forme qui semble avoir été en usage à l'origine du genre (on la retrouve dans la *Sainte Foy*), mais ensuite abandonnée; — quant au refrain : le *Voyage* n'en comporte pas; le *Gormont* en a un, d'une longueur de quatre vers mais à la suite des sept premières laisses seulement; le *Guillaume* présente, à la fin ou au début d'une trentaine de laisses, un très bref refrain dit « semainier », constituant une formule du type *al vespre* (« le soir ») ou *Lores fu* (« alors ce fut »), précédée ou suivie d'un nom de jour, sans rapport perceptible avec le déroulement de l'action; enfin, le manuscrit d'Oxford du *Roland* place dans les marges d'un certain nombre de laisses les lettres AOI, dont on ne peut savoir si elles désignent ou non un refrain.

Diversité de structure et de ton : autant le récit du *Roland* est fortement charpenté, autant le sont peu ceux du *Guillaume* et du *Voyage*. Tandis que le *Roland* et le *Gormont* sont continûment graves et dramatiques, usant de l'hyberbole en vue d'accroître l'admiration, le *Guillaume*, poème dru et fort, dont le héros fait figure de bon géant sans trop de scrupules, est fourré d'épisodes burlesques; le *Voyage* (qui pourrait provenir de l'abbaye de Saint-Denis) comporte une signification parodique générale, avouée, et fait fi des conventions héroïques. Dans les trois premières chansons, il s'agit d'une action guerrière, dont les motifs dominants sont ceux de la victoire ou de la défaite, et de la mort du héros; le thème du *Voyage* est celui d'une quête de reliques.

Quant à l'évolution ultérieure de la chanson de geste, un fait généralement reconnu est l'influence qu'exerça le *Roland* : on en a relevé des traces sur le texte du *Guillaume*; peut-être en trouve-t-on même dans le *Gormont*. Tel qu'il nous apparaît, le genre, dans son ensemble, procède du modèle fourni par le *Roland*; le *Gormont* et le *Voyage* font figure de développements divergents que, passé 1150, la tradition, dès lors fixée, n'a pas entérinés. Versification, procédés stylistiques, ressemblances dues à l'imitation proprement dite : des liens nombreux attachent au *Roland* (ou, du moins, au type de chanson primitive que celui-ci représente) la presque totalité des chansons de geste composées après le milieu du XII^e^ siècle.

Une évolution sensible du genre, concernant surtout le ton du récit, ne s'amorça pas moins dès les années 1160-1170, et s'accentua au XIII^e^ siècle. Une tendance générale se marque, à l'allongement de la laisse, qui souvent embrasse plusieurs dizaines de vers. Simultanément, la longueur totale de la chanson s'accroît parfois beaucoup à partir de la fin du XII^e^ siècle : si *la Chevalerie Vivien* (environ 1180) n'a que 2 000 vers, *Aliscans*, de la même époque, en compte 8 500; *Floovent*

(fin XII^e^ siècle) en a 2 500, mais *Aspremont*, même époque, 11 000. Les grands nombres prévalent au XIII^e^ siècle, tandis que la rime l'emporte sur l'assonance.

Des traits descriptifs relatifs à la vie économique du chevalier (questions d'argent, de terre) interfèrent dès le milieu du XII^e^ siècle avec la peinture de ses hauts faits. Cependant, l'influence des mœurs courtoises se marque en ceci que des figures féminines apparaissent et concentrent une partie de l'intérêt. Le genre touche à son déclin, irrémédiable après 1250. Dans le groupe de chansons composées, après 1260, par le ménestrel Adenet le Roi pour des cours seigneuriales du nord de la France, les jeux mondains occupent le devant de la scène, et la guerre ne remplit guère qu'une fonction sportive. Sans doute alors le chant et la déclamation ont-ils fait place à la lecture, du moins en milieu aristocratique... Car il se pourrait qu'il ait survécu, longtemps encore, dans la masse populaire, des déclamateurs de chansons de geste qui avaient cessé d'être des poètes. Toujours est-il que, dès avant 1300, la prouesse a définitivement reculé devant d'autres motifs narratifs, empruntés au roman, dont (à l'emploi près de la laisse) on ne voit plus très bien ce qui sépare les chansons de geste tardives.

Cependant, dès le milieu du XII^e^ siècle (et peut-être même plus tôt), une autre évolution s'était produite : la constitution de « gestes » ou cyles de chansons. Ce processus se déroule à partir du héros d'une chanson déjà existante: une ou plusieurs chansons nouvelles vont, soit reprendre ce héros et lui attribuer d'autres hauts faits, constituant ainsi de proche en proche une sorte de biographie poétique, soit chanter les ancêtres, collatéraux, voire descendants de ce héros. Dans cette prolifération épique, se détachent certains types particuliers de récits : les « Enfances » (premiers faits d'armes du héros adolescent), et le « moniage » (le héros se fait moine pour finir). Des développements marginaux peuvent s'esquisser et constituer comme des sous-cycles : ainsi, celui de Vivien, neveu de Guillaume. Les liens qui attachent entre elles les diverses chansons du cycle sont du reste assez lâches, et l'on ne peut même dire que chaque cycle ait un caractère stylistique propre.

On distingue habituellement trois cycles : celui de Guillaume, celui de Charlemagne, et celui des barons révoltés. Seul le premier constitue véritablement un cycle. Il embrasse deux douzaines de chansons, prolongeant et amplifiant les données de la vieille *Chanson de Guillaume* à l'aide de multiples éléments, soit d'origine historico-légendaire, soit purement imaginaires. Le premier stade de ce développement est représenté, dès le milieu du XII^e^ siècle, par trois chansons relative-

ment brèves, *le Couronnement de Louis*, *le Charroi de Nîmes* et *la Prise d'Orange*, dont l'ensemble constitue comme un vaste prologue du *Guillaume*. Par la suite, s'agrégèrent à ce noyau une série de chansons sur Guillaume lui-même (chansons dont les relations mutuelles sont loin d'être claires), comme *le Moniage Guillaume* et *Aliscans*, plusieurs chansons sur Aimeri, père fictif de Guillaume, sur leurs ancêtres (*les Narbonnais*) : vers 1220, le cycle était constitué pour l'essentiel. Complété au cours du XIIIe siècle, il sera, au XIVe, recopié dans sa plus grande partie par trois éditeurs : le plus complet des manuscrits ainsi établis (le Royal 20 D XI du British Museum) donne dix-huit chansons sur vingt-quatre en les rangeant approximativement dans l'ordre « naturel » des événements racontés. Dans la faible mesure où se dégage de cette masse un thème narratif général, celui-ci pourrait se définir comme l'action de vassaux fidèles pour soutenir un roi faible et hésitant, aussi menacé à l'intérieur que de l'extérieur de son royaume.

Le cycle de Charlemagne aurait plutôt pour thème celui de la lutte contre l'Islam et l'affirmation de la mission sacrée du roi. Mais ce cycle est beaucoup moins fortement constitué que celui de Guillaume. On peut y distinguer plusieurs chansons relatives aux « enfances » de Charles (*Mainet*, *Basin*), à sa mère (*Berthe au grand pied*), son épouse adultère (*la Reine Sebile*), divers épisodes de ses conquêtes (*Aquin*), et d'autres qui s'articulent plus ou moins directement sur le *Roland* (*Otinel*, *Guy de Bourgogne*, *Anseïs de Carthage*), tandis qu'*Aspremont* constitue des « Enfances de Roland ». L'ensemble se fixa entre la fin du XIIe et le milieu du XIIIe siècle.

Le « cycle des barons révoltés » (ou de Doon de Mayence) n'en est pas un vraiment : l'expression sert à classer un certain nombre de chansons dont le thème central est la révolte d'un vassal injustement traité par son roi. On rattache à ce « cycle » le vieux *Gormont*, puis deux des chefs-d'œuvre de cette poésie, *Raoul de Cambrai* et *Girart de Roussillon*, ainsi que *la Chevalerie Ogier* (vers 1220) et quelques autres.

Ces distinctions n'ont rien de systématique. On pourrait du reste les multiplier; on parle parfois d'un « cycle des Lorrains » embrassant quatre ou cinq chansons de la fin du XIIe et du début du XIIIe siècle; de la « geste de Nanteuil ». Beaucoup de personnages secondaires se retrouvent dans plusieurs chansons rangées dans des cycles différents. Il s'était, dès la seconde moitié du XIIe siècle, constitué un fonds onomastique épique où les auteurs puisaient en commun selon les besoins de leurs récits. Une chanson comme *Galien de Restoré* (fin XIIIe siècle) appartient autant au cycle de Charles qu'à celui de Guil-

laume. Plusieurs chansons enfin restent inclassables : *Floovent*, dont le héros est un fils de Clovis (cas exceptionnel d'un personnage non carolingien); deux chansons du XIIe siècle sur Élie de Saint-Gilles; la romanesque chanson d'*Amis et Amile* (fin XIIe) ; *Huon de Bordeaux*.

Cette poésie poursuivit, sur un mode différent, sa carrière au XIVe siècle. D'une manière générale, la dernière période du genre est caractérisée par deux phénomènes : le remaniement des chansons existantes, et parfois leur compilation en vastes « romans de chevalerie » ; d'autre part, des adaptations ou utilisations en langues étrangères. La série des remaniements est longue, et s'étend sur le XIVe siècle entier. Les poèmes grandissent démesurément : *Tristan de Nanteuil* compte 24 000 alexandrins; une réfection d'*Ogier*, 25 000! Quelques compositions renouvellent tant soit peu la matière en la réorganisant autour de personnages non encore utilisés: ainsi *Hugues Capet* et *Charles le Chauve*, ce dernier pouvant être considéré comme l'une des toutes dernières chansons de geste. Certains auteurs abandonnent la forme épique, et traitent la matière en un style plus libre que l'on pourrait qualifier de romanesque : ainsi, Girard d'Amiens, vers 1300 dans son *Roman de Charlemagne*, qui exploite plusieurs chansons. Une compilation de cet ordre, en prose norroise, la *Karlamannus Saga*, présente pour nous un intérêt capital : entreprise vers 1230-1250, considérablement amplifiée et enrichie, en 1290-1320, par un moine islandais, elle constitue une source de renseignements irremplaçables sur l'épopée française.

C'est dans l'Italie septentrionale que la chanson de geste connut sa dernière floraison. De la fin du XIIIe siècle en effet, jusqu'au début du XVe, un certain nombre de chansons françaises, dont le *Roland* et *Aliscans*, furent transposées dans une langue hybride, que l'on nomme « franco-italien », ou « franco-vénitien », et qui provient d'une italianisation plus ou moins profonde de l'original. Ces textes, dont les principaux sont conservés dans des manuscrits de Saint-Marc de Venise, attestent une large diffusion de la matière épique française en Italie. Telle est l'origine de la compilation tardive des *Reali di Francia* d'Andréa da Barberino, qui elle-même fournit la plupart des thèmes du théâtre populaire des marionnettes romaines, napolitaines et siciliennes du XIXe siècle. D'autres chansons franco-italiennes, moins proches de leurs modèles, constituent de véritables re-créations. D'autres enfin, tout en conservant la forme épique française, sont des œuvres originales, parfois du plus grand intérêt : ainsi, *l'Entrée d'Espagne*, de la fin du XIIIe siècle, due à un poète padouan, et sa suite, *la Prise de Pampelune*, vers 1330, par Nicolas de Vérone. Ces deux dernières

chansons, réutilisées ensuite par plusieurs poètes italiens du XIVe siècle, sont à l'origine des poèmes de Boiardo et de l'Arioste.

Au XVe siècle, l'épopée française s'est définitivement éteinte. Ces princes demandent à leurs hommes de lettres de rajeunir en prose quelques groupes de chansons de l'époque précédente : c'est ainsi que David Aubert offre au duc de Bourgogne ses *Cronicques et conquestes de Charlemagne*. Ces mises en prose, dernier et lointain avatar de la matière épique, seront la source de beaucoup de romans français et étrangers des XVe et XVIe siècles et, au-delà de ceux-ci, de toute une littérature populaire qui, jusqu'au XVIIIe siècle, circulera, sous la forme de livres de colportage, dans plusieurs régions d'Europe.

II. La « courtoisie »

Le mot *courtoisie* (en ancien français *corteisie*), désigne, aux XIIe, XIIIe, XIVe siècles, un fait spécifique de civilisation. Il apparaît vers 1150 dans le vocabulaire, dérivé de l'adjectif *courtois* (*corteis*) attesté dès environ 1100, sinon plus tôt, et provenant lui-même de *cort*, « cour d'un roi, d'un seigneur », du latin *cohors* « ensemble des compagnons d'un chef ». La signification fondamentale de *courtois* est donc « qui concerne la cour, propre à la vie d'une cour »; mais elle comporte deux aspects, généralement (non toujours) liés l'un à l'autre et perceptibles dès la première émergence du mot : l'un relatif aux qualités d'un individu (acception morale); l'autre, au caractère d'une collectivité (acception sociale). Dans ces deux sens, *courtois* s'oppose à *vilain* (proprement « paysan »), *courtoisie* à *vilenie* : d'où un jeu constant d'antithèses et de combinaisons paradoxales telles que *un vilain courtois* (*vilain* : acception sociale ; *courtois* : acception morale). Cette structure sémantique subsista dans les langues (italien, espagnol, allemand, anglais, néerlandais) qui, aux XIIe-XIIIe siècles, empruntèrent le mot au français ou au provençal.

La réalité à laquelle se réfère ce vocabulaire est elle-même double et comporte des données sociologiques et éthiques. Elle représente, dès les environs de 1100, l'aboutissement d'une évolution des structures féodales et des mentalités. Dans la seconde moitié du XIe siècle, et la première du XIIe, avec des décalages régionaux, la civilisation occidentale prend un tournant; un nouveau style de vie se constitue. On a parlé à ce propos de « haut » et « bas » âge féodal : poussée démographique, démarrage des grands défrichements, reprise des

échanges commerciaux amorcent un développement économique dont, à long terme, sortira un type d'homme nouveau, le « bourgeois », mais qui, dans l'immédiat, favorise quelques familles princières, généralement issues de hauts fonctionnaires carolingiens, et cela au détriment de la foule des petits chevaliers. Ceux-ci, appauvris par leur multiplication même et les partages nécessaires, forment dès lors une classe mal définie, presque excédentaire, prise entre les grands et leurs paysans; en fait, presque totalement dépendante des premiers. D'où une crise, et le besoin de justifier une relation devenue artificielle; une aspiration à s'intégrer dans un ordre commun. Les grands y trouvent leur compte : en acceptant de jouer le jeu, ils s'assurent la fidélité d'une masse de vassaux modestes, sur laquelle repose encore, pour l'essentiel, leur puissance; ils cimentent, pour un profit réciproque, une collectivité nouvelle. Collectivité matériellement attachée à la cour du riche seigneur, dispensateur de nourriture, de vêtements, d'armes, en même temps que de justice. Ce qui était une classe de fait (la noblesse) devient une classe de droit. Une prise de conscience s'opère. La fonction militaire du chevalier, sacralisée par le rite de l'adoubement qui se généralise alors, devient objet d'honneur, génératrice de vertu : du moins idéalement, car la réalité quotidienne est tout autre; mais l'état de tension régnant à la cour entre les deux groupes nobles qui forment celle-ci engendre la nécessité de neutraliser par une mythologie commune les divergences existentielles. Il n'y a pas de petit clan baronal où l'on n'aspire à entrer dans la soumission de quelque prince, à la cour duquel on enverra les jeunes hommes recevoir l'initiation chevaleresque. Une sorte d'esthétique s'attache maintenant à celle-ci : les clercs de la fin du XIe siècle stigmatisent le goût, soudain répandu dans certaines cours, de modes vestimentaires ou d'attitudes qualifiées d'efféminées, car elles témoignent d'un désir de plaire et de briller.

Causes et effets s'entremêlent. Un processus d'émancipation de la femme noble s'amorce : vers 1100, il est déjà bien engagé dans les lignages les plus puissants. Simultanément, s'ouvrent les frontières du monde : des contacts sont noués avec l'Islam, avec les populations celtiques de l'Extrême-Occident. La curiosité s'accroît pour tout ce qui est exotique : mœurs, gens, objets. Ces nouveautés modifient profondément la mentalité des nobles, jusqu'alors purement militaire et paysanne. De plus, elles canalisent vers les cours des traditions de culture intellectuelle et livresque qui survivaient çà et là, depuis deux siècles, en divers lieux de l'ancien Empire carolingien. Ces phénomènes, qui affectent plus ou moins tout l'Occident, atteignent, au début du XIIe siècle, dans le royaume de France, leur intensité la plus

grande. Mais ils revêtent un aspect différent de part et d'autre de la Loire : conséquence des différences existant entre la civilisation du Nord (française) et celle du Midi (occitane). Certes, ici comme là, l'influence de présences féminines au sein des cours servit de catalyseur à tant de nouveautés hétérogènes; elle polarisa leurs effets dans le sens d'un affinement de la sensibilité et d'un embellissement de la vie de société. Cependant, dans le Midi, les oppositions de classe sont moins nettes : l'appartenance à la cour procède d'une participation à un idéal et des fictions communs, plutôt que de l'origine des individus. La cour est un monde moralement clos, à l'intérieur duquel se constituent des échanges spécifiques, fondés sur des valeurs originales. Le caractère propre de la culture occitane favorise ce relatif isolement : éloignement du pouvoir royal et développement des autonomies locales; survivance du droit romain, dont profite la situation sociale de la femme; importance des villes; affaiblissement de l'esprit guerrier; goût naturel du faste et de la sociabilité; enfin, influence réduite de l'Église. Il en résulte que la « courtoisie » méridionale a un caractère à la fois fermé, tendant même chez certains à l'ésotérisme, et moins éthique qu'esthétique; dans la mesure où elle implique une doctrine, au moins virtuelle, celle-ci ne s'oriente pas spontanément vers l'action. En revanche, dans le Nord (y compris l'État anglo-normand, qui joua l'un des premiers rôles dans cette histoire) la courtoisie mit plus longtemps à trouver ses formes d'expression; elle resta largement ouverte sur l'action chevaleresque, intégra et valorisa le code d'honneur militaire, dont elle fit l'élément central d'une morale qui embrassait l'existence entière de l'homme et de la femme nobles. Le facteur esthétique s'y manifeste principalement au niveau des curiosités et des émotions, dans la recherche du rare, de l'étrange, de ce qui pousse l'imagination vers le rêve ou l'entreprise désintéressée. Le jeu revêt plus de gravité que dans le Midi; on en perçoit moins l'apparente gratuité. En même temps qu'une forme, il donne à l'existence un sens plus explicite : il tend à promouvoir l'image d'un ordre universel, à fonder une justice et une liberté. On a souvent, mais abusivement, considéré comme le fruit d'influences méridionales l'instauration de la courtoisie dans le Nord. Certes, des contacts eurent lieu, dès le début du XII^e siècle, entre cours occitanes et françaises. Mais c'est là un facteur secondaire, au sein d'une convergence générale. On a sans doute surestimé le rôle joué par Aliénor, fille du duc d'Aquitaine Guillaume X, qui, ayant épousé le roi Louis VII en 1137, divorça, se remaria en 1152 avec l'Angevin Henri Plantagenet (devenu, en 1154, roi d'Angleterre), et dont les filles, issues de la première union, Marie et Aélis, devinrent respectivement comtesses de Troyes et de Blois.

Ces trois femmes furent le centre de cours brillantes; leur personnalité laissa une forte empreinte sur la société courtoise de leur temps; mais on ne saurait leur attribuer un rôle à proprement parler créateur. Dès les premières décades du XII^e siècle, des milieux courtois existaient, non seulement dans le Limousin, le Bordelais, la Gascogne, peut-être même Toulouse, mais en Anjou, en Normandie, en Flandre, en Angleterre, chez les Normands de Palerme et les « Francs » de Terre sainte.

Réduite à ses traits fondamentaux, la « morale » courtoise comporte donc l'adhésion à un certain nombre de valeurs qui, selon les traditions locales ou même selon les individus, s'orientent, soit plutôt vers la création ou la reproduction des formes belles (dans l'ordre des pensées, des sentiments, des conduites, du choix ou de la fabrication des objets), soit plutôt vers la rectitude d'une action (rectitude appropriée au mode de vie particulier de la cour). Ces deux tendances ne peuvent du reste être tout à fait dissociées : il s'établit entre elles une sorte de dosage variable.

Sous cette réserve, on peut définir la courtoisie comme un art de vivre et une élégance morale; une politesse de conduite et d'esprit fondée sur la générosité, la loyauté, la fidélité, la discrétion, et qui se manifeste par la bonté, la douceur, l'humilité envers les dames, mais aussi par un souci de renommée, par la libéralité, par le refus du mensonge, de l'envie, de toute lâcheté. Deux termes complémentaires, sans cesse associés, en expriment la notion : *corteisie* (en occitan *cortezia*), qui en désigne plutôt les aspects intérieurs, modestie et contrôle de soi, équilibre entre le sentiment et la raison, volonté de conformation aux idéaux reconnus d'un milieu déterminé, la cour; et *mesure* (*mezura*), en connotant plutôt les aspects extérieurs, modération du geste, domination des mouvements passionnels, soumission spontanée à un code qui, au XII^e siècle, requiert un élan du cœur plutôt que l'obéissance à une étiquette (d'où l'importance de signes empruntés aux rites juridiques de la haute féodalité, et non encore banalisés : le salut, le baiser de paix, le congé). Autour de ces mots clés s'organise un vocabulaire typique : *dreiture*, qui est équilibre entre les exigences de l'esprit et l'action du corps; *sen*, qui est raison pondératrice; et les termes dénommant la possession parfaite des qualités courtoises : relativement à celui même qui les possède (*valor*) ou à la cour qui les reconnaît en lui (*pris*). L'adjectif *courtois* prend, dans cette perspective, une nuance impliquant l'appartenance à une élite. Il s'associe couramment avec *riche* et *gentil*, qui tous deux signifient à peu près « noble ». A cette terminologie s'ajoute un mot dont l'interprétation n'est pas absolument assurée : l'occitan *joven*, en

français *jouvent*, qui proviennent, matériellement, du latin *juventus* mais ne désignent, sauf exception, ni la jeunesse d'âge ni même la tournure d'esprit attribuée aux jeunes gens. Il semble bien qu'ils aient été détournés de leur sens primitif sous l'influence de l'arabe *futuwwa* qui, signifiant proprement « jeunesse », en était venu à désigner par métaphore des confréries d'hommes pratiquant la générosité et l'amour du beau. Le terme provençal aurait été lancé par les premiers troubadours après quelque expédition en Espagne ou Terre sainte. Faut-il admettre qu'il prit un contenu sociologique, et désigna la classe naissante des chevaliers pauvres regroupés dans les cours? Rien n'est moins certain. Il reste que la valeur du mot est plus morale que lyrique : elle renvoie à quelque état de perfection qui est comme la réalisation totale (souhaitée, admirée) de l'idéal courtois, une disponibilité sans arrière-pensée ni calcul, une propension naturelle au don et à l'amour.

La courtoisie en effet concerne, de façon particulière, les rapports entre les sexes. Elle s'oppose à une situation de fait : mépris des attachements féminins indignes d'un chevalier, indifférence à la volonté de la femme, et complète impudeur de parole. Les mœurs, pendant longtemps encore, consacrent la dépendance totale de la femme, attribuent au mari un droit à peine limité de correction, livrent la fille à son père, puis à l'époux qu'il lui choisit. Quoique, depuis la fin du XI^e^ siècle, les exceptions à cette règle deviennent de plus en plus nombreuses, l'idéal courtois représente sur ce point une insurrection contre la réalité dominante. Une fiction harmonieuse se substitue à celle-ci, dans le jeu de la cour. Une place d'honneur y est faite à la libre entente amoureuse et au don sexuel réciproque. Toutefois, ici aussi, une opposition se marque entre le Nord et le Midi. Au Nord, l'amour apparaît plutôt comme l'aboutissement, l'épanouissement de la conquête de soi que représente l'acquisition des qualités courtoises. Dans le Midi, l'amour est la source de la *cortezia*, celle-ci trouve en lui son aliment et sa justification. Cette différence entraîne des conséquences que les médiévistes, jusqu'à une époque récente, ont eu le tort de négliger. C'est ainsi qu'ils ont généralisé sans nuance l'expression arbitraire d' « amour courtois » (créée vers 1880 par Gaston Paris!) y embrassant des faits complètement hétérogènes. Dans la tradition propre du Nord, la pratique courtoise de l'amour consiste à appliquer aux relations entre l'homme et la femme les vertus de générosité, de discrétion et de fidélité mutuelle qu'exige désormais la vie de cour. Cette conversion implique un art d'aimer assez subtil, aux gentillesses parfois raffinées et qui n'excluent pas de grandes passions, tant que celles-ci restent maîtrisées. L'amour se situe ainsi

au sein d'une existence, qu'il anime et éclaire, mais qui le dépasse. L'œuvre presque entière de Chrétien de Troyes a ainsi pour ressort principal l'amour conjugal, sa croissance, ses cheminements et ses contradictions.

Dans le Midi, cet amour avec lequel se confond l'existence courtoise, porte un nom, *fin'amor* (l'adjectif *fina* implique l'idée d'un achèvement). C'est là un terme quasi technique, désignant un type de relation sentimentale et érotique, relativement fixe dans ses traits fondamentaux, en dépit des colorations multiples qu'il peut tenir des tempéraments individuels. La *fin'amor* est adultère en imagination, sinon toujours en fait. Le mariage est conçu en effet comme l'un des éléments de la contrainte sociale, alors que la courtoisie repose sur le mérite et le libre don. Toute situation amoureuse individuelle est pensée et exprimée en vertu d'un schème, d'origine métaphorique, emprunté aux structures féodales : la femme est suzerain; l'homme est son vassal. Le lien amoureux s'exprime, du côté de la femme, par les termes juridiques de *saisie*, *saisir*; du côté de l'homme, par *service*, *servir*. Le serment de fidélité, le baiser même, quel que soit leur sens érotique, comportent une valeur contractuelle. La « dame » (de *domina*, proprement l' « épouse du maître ») apparaît donc toujours comme haut placée par rapport à celui qui la désire : fiction marquant (dans les perspectives sociales de l'époque) quelque identité entre la satisfaction espérée et les dons que concède un prince. Par là même, le désir rapproche emblématiquement du centre de la cour (du centre de tout bien) celui qui le ressent; reconnu, accepté par celle qui en est l'objet, il confère l'*onor*, terme ambigu, désignant à la fois un fief, un titre de gloire et l'appartenance à *paratge* (mot dont le sens propre est « égalité », mais, dans l'usage provençal, relatif à quelque fraternité courtoise, exclusive du monde extérieur). La dame, à un moment qu'il lui appartient de choisir en toute justice, accorde (ou refuse) sa *merce*, mot qui signifia primitivement « salaire » (français *merci*). Il faut entendre par là, sinon toujours l'abandon de sa personne, pour le moins quelque faveur préliminaire, en attendant ce qu'on nomme discrètement le « reste » ou le « surplus ». La *fin'amor* en effet, n'est aucunement platonique. Une sensualité profonde l'anime et ne cesse d'affleurer sous les formes d'expression, suscitant dans le discours une abondante (quoique discrète) imagerie érotique : allusions au corps de la femme, au charme des caresses, aux chances qu'offrent l'alcôve, le bosquet du jardin, aux jeux que permet, sur une nudité difficile à toujours dérober, l'incessante promiscuité du château. Certes, la *fin'amor* comporte, dans les étapes de son déroulement, une subtilité de nuances qui, du point de vue d'une éthique post-médiévale,

peut apparaître comme une casuistique confinant parfois à l'hypocrisie. Le désir sexuel se camoufle çà et là sous des hyperboles qui ont pu donner le change aux historiens modernes. Mais il s'agit en réalité d'une attitude générale conforme à l'exigence courtoise de liberté : la possession et le plaisir sont exprimés à l'optatif ou au futur; ils représentent le terme auquel on aspire mais, paradoxalement, la *fin'amor* implique comme l'effroi que l'accomplissement n'entraîne un relâchement du désir. D'où le sentiment qu'un obstacle quelconque, placé entre l'homme et la femme, relève de la nature même de l'amour. L'amour partagé s'entoure du plus grand secret, se replie sur le pur échange mutuel de paroles et de gestes dans lesquels il tend à son épanouissement. Tout se passe comme si, au sein de la cour, une dame unique (l'épouse du seigneur) constituait le foyer de désirs multiples (ceux des chevaliers rassemblés), de sorte que la relation amoureuse comporte deux aspects, l'un unique, l'autre multiple. D'où l'absurdité de la jalousie; mais, pourtant, la constante pensée d'autres, impliqués dans le jeu, comme des témoins indiscrets que l'on n'individualise jamais mais confond dans le type collectif des *lauzengiers*; comme des rivaux possibles (*gilos*) ou comme des frères de destin (*cavaliers, domnejadors*). D'où, enfin, le caractère toujours fragile de la plénitude à laquelle on tend, que l'on atteint parfois, que l'on perd pour un rien : celle qu'exprime le mot de *joi*, lequel prend, selon les contextes, diverses valeurs qu'il faut percevoir dans leur implication réciproque : conscience du triomphe de la vie, dans la nature printanière, accordée à la beauté de la femme; dans la bienveillance amoureuse de celle-ci; dans le contact savoureux des corps. Le mot en vient à désigner métaphoriquement la dame elle-même, en qui tout se résume et se justifie.

Mais la *fin'amor* n'existe qu'au sein de la cour, du réseau de relations qu'ont noué les diverses cours du pays occitan. Elle ne survivrait pas à ses contacts habituels avec le monde extérieur : de celui-ci, qu'elle sent étranger, hostile, elle se défend. Elle sait qu'elle représente pour lui (ce monde rude et trop purement viril du XII^e siècle) virtuellement un scandale. A plusieurs reprises, des hommes d'Église la condamneront. Une réprobation générale, de leur part, l'entourera au XIII^e siècle. C'est pourquoi elle s'est constituée comme une sorte d'hermétisme aristocratique, ayant sa logique propre et sa rationalité qui, considérées de l'extérieur, paraissent vicieuses et contraires à la saine raison. Pour elle, tout ce qui n'est pas elle est *fals'amor* (« faux amour »). Dieu, quoi qu'on en dise, est avec les *fins amants*. Le désir est bien en soi, ce qui n'a pas besoin d'être prouvé. Vains et inutiles seraient les prétextes qu'on emprunterait à la religion ou à quelque philo-

sophie que ce fût. Il n'y a pas d'autre métaphysique que l'appel de la beauté et de la vie. Cela n'empêche pas l'existence d'un certain code d'obligations morales, canalisant la liberté de la dame : la nécessité d'accorder sa *merci* une fois qu'elle a été méritée par le service et l'éloge ainsi que par sa propre inclination. Si la dame s'y dérobait, on romprait avec elle : prouvant ainsi son manque de *valor* et de *pris*, elle se retrancherait alors elle-même de l'univers courtois. Si la *fin'amor* (ainsi enfermée dans les limites qu'elle a dessinées elle-même) fut, comme l'écrit J. Frappier, « une culture du désir érotique », il faut entendre ce mot de culture dans son sens sociologique : on comprend mieux dès lors ce que la civilisation européenne, sur le plan de la sensibilité et des mœurs, hérita de la « courtoisie » occitane.

D'où provint, historiquement, cette conception de l'amour? La question a été souvent débattue, et l'on ne peut tenir les diverses réponses pour assurées. Le problème ne se pose du reste que pour la première génération : ce qui suivit n'est que la conséquence naturelle de ces prémisses. Le seul point qui semble hors de doute, c'est l'absence de toute influence religieuse ou mystique. On a fait justice de l'hypothèse selon laquelle un lien existerait entre la spiritualité cistercienne et la *fin'amor* : il me paraît même difficile d'admettre un certain parallélisme des thèmes. La *fin'amor* reste indépendante des mouvements ascétiques du XII^e siècle, par lesquels Spitzer et A. Denomy encore (après Appel, Jeanroy, Wechssler et d'autres) tentèrent de l'expliquer, l'amour de la femme signifiant, pour ces savants, de manière plus ou moins indirecte, la *caritas* divine. Lazar a prouvé combien la *fin'amor* est naturellement étrangère à tout mysticisme (sinon pour quelques traits accidentels de vocabulaire tenant au fonds commun d'une civilisation). La dame n'est jamais ni symbole ni métaphore. L'idée, jadis lancée sans preuves, d'une collusion avec la secte des Cathares, ne résiste pas à l'examen. Il en va de même de celle de J. Wilcox, suggérant une influence du culte de la Vierge, lequel est en réalité de généralisation plus tardive et pourrait même être considéré comme une extension de la courtoisie sur le plan de la spiritualité.

Restent trois sources possibles. L'une, de nature savante, ne serait autre que les poèmes ovidiens, en particulier, l'*Ars amandi* et les *Remedia amoris*, devenus au XII^e siècle des classiques scolaires. La seconde résiderait dans une certaine tradition cléricale remontant au haut moyen âge : correspondances plus ou moins amoureuses entre hommes d'Église et moniales (la célèbre liaison d'Abélard et Héloïse doit se situer dans les années 1118-1120); poésie latine des « vagants » ou Goliards, où les thèmes érotiques apparaissent dès le XI^e siècle, sinon même plus tôt. La troisième hypothèse, qu'ont proposée avec

vigueur dès l'époque romantique de nombreux savants, décèle dans la *fin'amor* le produit d'influences musulmanes, plus spécialement andalouses, remontant soit à une certaine notion avicennienne de l'amour, soit à une poésie arabe inspirée par le mysticisme soufi. Quoique cette théorie paraisse de loin la plus probable, elle soulève (en particulier à cause de la différence des langues et des mentalités) des difficultés qui sont loin d'être toutes résolues. Du moins peut-on assurer que, si la *fin'amor* procède d'une philosophie préexistante, celle-ci n'a pas été recueillie comme telle, mais simplement en tant qu'elle suggérait certaines formes de sensibilité et d'expression. Quels qu'aient pu être les éléments originels dont se constitua la *fin'amor*, elle les plia aux exigences et aux aspirations particulières d'un milieu socialement déterminé : elle les combina en un tout original.

Au reste, la courtoisie, et spécialement la *fin'amor*, ne nous sont guère connues que par leurs reflets dans la poésie du XII^e^ siècle, de sorte que la question de leurs origines peut difficilement être dissociée des nombreux problèmes techniques relatifs à la constitution des formes poétiques correspondantes. La courtoisie revêt ainsi, aux yeux de l'observateur moderne, un caractère spécifiquement « littéraire ». On doit bien admettre que les infrastructures sociales ont précédé, la littérature n'étant que seconde; mais celle-ci, surtout à une époque aussi formaliste que le XII^e^ siècle, possède une inertie et une rigueur propres, qui lui permettent de se maintenir en vertu de lois intrinsèques et d'influer de façon durable sur les comportements. Il est pratiquement impossible de tracer la ligne de démarcation entre la convention poétique et l'expérience. Du moins, l'abondance et l'homogénéité de la poésie courtoise, la permanence de ses thèmes, la rapidité de sa diffusion dans toute l'Europe occidentale, lui confèrent-elles une incontestable valeur de témoignage. Ses racines, ses connotations, ses prolongements mentaux et sociaux sont totalement impliqués dans un langage, que nous percevons principalement au niveau de la poésie. Mais ce langage imprégna les idiomes européens dans la vigueur de leur jeunesse; et ses restes, aujourd'hui encore, constituent, dans la plupart des langues occidentales, le fond stable du vocabulaire de la politesse, de la sensibilité et de l'érotisme.

Dans le Midi, la croisade dite des Albigeois ruina, dans la première moitié du XIII^e^ siècle, la courtoisie occitane, en détruisant son substrat sociologique. Sous sa forme française, la courtoisie survécut, non sans rapidement se modifier. La situation économique et politique, en effet, a changé. La petite noblesse chevaleresque s'effrite en tant

que classe; pouvoir et richesse se concentrent dans un nombre de plus en plus limité de cours. La bourgeoisie urbaine, puissance montante, s'empare de certaines formes de sociabilité courtoise, en leur conférant un caractère plus étroit, celui d'une étiquette. Même évolution chez les princes, pour des raisons complémentaires, tenant à une sorte de rigorisme aristocratique. Cette disposition s'accentuera au XIV^e^ siècle. Au XV^e^, parmi les malheurs de la guerre de Cent ans, ce qui subsistera, çà et là, dans la plus haute noblesse, des manières courtoises de vivre, de sentir, de s'exprimer, ne constituera plus guère qu'un vernis mondain, ou bien un mythe relatif à quelque glorieux passé qu'on feint de faire revivre.

III. Chrétien de Troyes

La personnalité de cet auteur, l'un des plus illustres du moyen âge, nous est très mal connue : quelques traits en sont discernables dans son œuvre, mais les données externes manquent presque totalement. Il se nomme lui-même « Chrestien de Troyes » dans son roman d'*Erec*; ailleurs simplement « Chrestien », nom fréquent au XII^e^ siècle et qui ne suffit donc pas à rendre tout à fait convaincant le rapprochement opéré naguère avec un chanoine de Saint-Loup de Troyes, dont la signature (*Christianus*) figure sur un acte de 1173. Si l'on en juge aux traces de dialecte champenois relevées dans sa langue, le surnom « de Troyes » pourrait désigner l'origine de Chrétien; la dédicace du *Lancelot*, présentant cette œuvre comme écrite à la demande de la comtesse Marie de Champagne, implique qu'il fut en relations assez étroites avec la cour de cette dernière. Le *Perceval*, dédié au comte de Flandre Philippe d'Alsace (1168-1191), n'indique pas nécessairement, en revanche, un séjour en terre flamande, car Philippe, prétendant, en 1182, à la main de Marie devenue veuve, n'était pas inconnu à Troyes. On a cru tirer de divers passages de ses romans, la preuve que Chrétien aurait voyagé en Angleterre, et séjourné à Nantes: rien n'est moins assuré. Le confrère et imitateur allemand de Chrétien, Wolfram von Eschenbach, lui donne le titre de *Meister*, « Maître », dont on désignait un homme ayant reçu une formation scolaire complète : l'ensemble de l'œuvre témoigne, par ailleurs, d'une bonne connaissance du *trivium* et même du *quadrivium*.

Quant aux dates entre lesquelles situer la vie de Chrétien de Troyes, on ne peut les déduire que très approximativement de la chronologie

des textes subsistants. Chrétien dut commencer sa carrière avant 1165, ce qui permettrait de supposer qu'il naquit vers 1135-1140; nous savons qu'il mourut tandis qu'il travaillait à son *Perceval*, dont le dédicataire quitta la France, pour n'y plus revenir, en 1190.

Les premiers textes composés par Chrétien le furent sans doute dans les mêmes années que le volumineux *Roman de Troie* que rima, dans le sillage de l'*Enéas*, le Tourangeau Benoît de Sainte-More à l'intention de la reine Aliénor; mais aussi, que d'autres ouvrages témoignant de l'étendue des curiosités régnantes et d'une puissante invention thématique. Chrétien de Troyes puisera à toutes les sources d'inspiration que lui offrait son siècle, et les unifiera dans une forme parfaitement maîtrisée, en vue d'un dessein désormais tout à fait conscient : à l'appel brutal d'un risque extérieur, il substitue le dépaysement par la littérature. Celle-ci s'émancipe ainsi de ses fonctions primitives, exaltation d'une collectivité mal différenciée. Elle s'adresse à un public particulier, à une caste assez raffinée pour ne point confondre avec un rêve d'évasion la réalité quotidienne de sa vie.

Par sa culture latine, Chrétien est en contact avec l'art poétique des Anciens. Ovide est alors à la mode. Il le lit, l'adapte. Il possède un métier solide, dû à sa pratique des classiques non moins qu'à son expérience de toutes les adresses de la rhétorique. Il est conscient et fier de cette culture. Mais son œuvre atteste en outre sa familiarité avec la poésie en langue vulgaire de son siècle : il connaît la chanson des troubadours, et fut sans doute l'un de ses premiers introducteurs au nord de la Loire; il a lu l'*Enéas*, et s'en souvient. Il apprécie le charme de contes dont les Croisés peut-être ramenèrent de Grèce le premier modèle : histoires d'enlèvements et de reconnaissances d'amours juvéniles contrariées mais irrésistibles, dans un décor fictivement méditerranéen ou oriental. Dans sa jeunesse, Chrétien dut entendre raconter la légende de Tristan, et cette expérience le marqua. Il appartint à l'une des premières générations françaises qui prirent, par le truchement de récitants gallois ou armoricains, connaissance de la « matière de Bretagne ». A cet ensemble d'éléments, Chrétien de Troyes donna un style. Il semble très tôt s'être détourné des sources antiques et « byzantines », comme si les thèmes « bretons » seuls lui fournissaient un matériau assez souple. Il l'utilise comme tel, le plie à ses propres fins, qui sont assez souvent ironiques : mais aussi parfois, comme par pur plaisir de conter, il s'abandonne un instant au mouvement propre de ces thèmes, leur permet de proliférer en vertu d'une pure amplification littéraire. Peut-être en deux ou trois passages de son œuvre, a-t-il introduit en bloc des fragments de contes gallois.

L'œuvre relativement considérable de Chrétien peut être classée en deux catégories : les ouvrages d'authenticité assurée (cinq grands romans), et les autres (de genres divers). Seuls les romans présentent une tradition manuscrite abondante, sinon très claire : chacun d'eux nous a été transmis par plusieurs (de 5 à 13) manuscrits; le nombre total de ces derniers est de plus de 30, à quoi s'ajoutent divers fragments : deux de ces manuscrits sont des recueils collectifs fournissant, avec divers ouvrages d'autres auteurs, la série des cinq romans de Chrétien : ce sont B. N. fr 794 et B. N. fr 1450, le second établi sans doute en Picardie; le premier, parfois nommé manuscrit Cangé, est dû à un copiste qui signe Guiot, éditeur de Provins, du début du XIIIe siècle.

Dans le prologue de son roman de *Cligès*, Chrétien énumère les ouvrages qu'il a antérieurement composés. Cette liste pose quelques problèmes. Elle cite, en effet, outre *Erec et Enide* (que nous possédons, par ailleurs, dans sept manuscrits), cinq titres difficiles à identifier :

— un *Art d'amour* et des *Commandements d'Ovide*, par quoi il faut entendre sans doute des adaptations de l'*Ars amandi* et des *Remedia amoris* du poète latin;

— un *Mors de l'épaule* et une *Muance de la hupe, de l'aronde et du rossignol*, selon toute apparence récits adaptés des *Métamorphoses* du même Ovide;

— enfin un *Roi Marc et Iseut la Blonde*.

Les quatre premiers de ces ouvrages (dits collectivement *Ovidiana*) relèvent de la mode classicisante à laquelle nous devons par ailleurs *Thèbes* et l'*Eneas*; avec *l'Art d'amour* et *les Commandements* se manifestait de plus, pour la première fois, sur le plan littéraire et en langue vulgaire, une certaine tendance didactique propre à la courtoisie. Ces textes de Chrétien sont par malheur perdus, à l'exception peut-être de la *Muance*, dont on a cru découvrir une version rajeunie dans une *Philomena* de la fin du XIIIe siècle. Ce poème de 1 468 octosyllabes amplifie un passage de quelque 250 vers des *Métamorphoses*, sanglante histoire d'amour des filles de Pandion, qui pouvait offrir, à un jeune poète frais émoulu de l'école, un terrain d'expérience parfait. *Philomena* témoigne de qualités de composition et de style qui sont comme le germe de celles que l'on observe dans les romans de Chrétien. Aussi peut-on en tenir l'authenticité pour à peu près assurée... en dépit de l'étrangeté de la signature (« Chrestien *Li-Gois* », terme incompréhensible, que l'on a lu comme « Le Gai » ou même « Le Juif »).

Le texte du *Roi Marc* est perdu lui aussi, et les spéculations sur

ce titre n'ont été que trop nombreuses. Certains ont supposé, sans la moindre preuve, que Chrétien aurait été l'auteur du premier roman de Tristan et Iseut, archétype hypothétique des diverses versions restantes. Il est plus probable qu'il s'est agi là de l'un de ces brefs contes épisodiques composés dans le sillage de la « légende », et dont *le Lai du Chèvrefeuil* de Marie de France est un exemple.

Postérieurement à *Cligès* doivent être rangés les trois romans que le prologue ne cite pas : *le Chevalier à la charrette* (couramment intitulé *Lancelot*), *le Chevalier au lion* (ou *Yvain*) et *le Conte du Graal* (ou *Perceval*). L'authenticité de ces ouvrages est attestée à la fois par la signature de l'auteur, par leur unité stylistique et par la tradition manuscrite. Reste le cas douteux d'un conte de *Guillaume d'Angleterre*, signé « Chrétien », mais dont l'agencement et le style s'accordent mal avec le reste de l'œuvre. Cette édifiante et romanesque histoire en 3 366 octosyllabes retrace les malheurs, l'errance et le triomphe final de saint Guillaume, roi supposé d'Angleterre : mélange d'aventures assez décousues, fourrées de sermons, et développant un thème hagiographique traditionnel (le saint renonce à tout au monde et fuit au désert, où éclatent ses vertus). Il est notable que, par la localication des aventures non moins que par le merveilleux, cette histoire s'apparente à la « manière de Bretagne »; le penchant de l'auteur à un certain pittoresque du détail n'est pas sans rappeler le ton habituel à Chrétien de Troyes.

Enfin divers chansonniers attribuent à Chrétien des chansons courtoises : six au total, mais dont deux seulement (R 121 et 1664) peuvent être considérées comme authentiques. Ce sont vraisemblablement là les derniers restes parvenus jusqu'à nous d'une œuvre lyrique qui peut avoir eu un certain volume. Ces poèmes représentent l'exact équivalent français de la chanson de troubadour dans sa structure la plus classique.

L'établissement d'une chronologie de cette œuvre fait difficulté. Pour les romans, des allusions possibles à des événements contemporains, les dédicaces et diverses vraisemblances ont permis récemment de dégager les probabilités suivantes : *Erec* serait de 1170 (d'autres proposent 1165); *Cligès*, de 1176 environ; entre 1177 et 1180, Chrétien aurait travaillé concurremment à *Lancelot* et à *Yvain*; *Perceval* aurait été commencé dans la seconde moitié de 1181 (d'autres le repoussent jusqu'aux alentours de 1190). Pour les autres ouvrages, il semble qu'il faille placer le groupe des *Ovidiana* avant *Erec*; *le Roi Marc* précéda en tout cas *Cligès*. Les chansons, à supposer qu'elles aient marqué dans l'évolution de Chrétien un moment d'attrait pour les thèmes de *fin'amor*, pourraient avoir précédé de peu ou

accompagné le *Lancelot*, dont l'inspiration est semblable. Si *Guillaume d'Angleterre* est de Chrétien de Troyes, son imperfection porterait à le classer comme un ouvrage de jeunesse (?).

Erec semble avoir été construit à partir d'un thème banal de tradition populaire : un jeune prince riche et beau épouse une fille belle et pauvre. Bien des éléments folkloriques affleurent dans le récit de Chrétien; l'un des épisodes finaux, la « *joie de la cour* », pourrait n'être que le démarcage d'un conte de fées: verger clos par une muraille invisible, où un mauvais enchanteur retient ses victimes. L'intention générale de l'auteur, le « sens » de ce roman, se dégagent mal d'une certaine ambiguïté. Par comparaison, *Erec* apparaît comme tant soit peu archaïque, plus proche par son art de l'*Eneas* que de *Cligès* ou d'*Yvain*. Chrétien n'a pas encore atteint de doigté délicat, la subtilité, l'ironie en demi-teinte qu'il possédera bientôt. D'où, aussi bien, une vigueur juvénile. Si les descriptions de fêtes où se plaît l'auteur sont bien faites pour séduire un milieu courtois non encore blasé, les sentiments du héros et de sa jeune femme Enide ne sont l'objet que d'une peinture « en acte », qui les exprime par effets violents, posant des réalités plus que des nuances. C'est moins, du reste, le jeu affectif qui intéresse Chrétien, qu'une présence provenant de l'action même, et proposant aux auditeurs moins une leçon qu'un modèle. L'usage qu'il fait du mot *joie* suggérerait qu'il a choisi de trancher avec les équivoques des poètes lyriques, et résolu de lui conférer un sens global, transcendant l'érotisme pour désigner un épanouissement de tout l'être : Erec est valorisé comme amoureux, certes; mais comme mari, puis comme personnage social : il finit roi, succédant légitimement à son père. Le plan du roman en cela est très clair. La première partie noue avec bonhomie et pittoresque l'intrigue galante, à demi naïve, qui va attacher le fringant Erec à la jeune et modeste mais courageuse Enide. La seconde partie fait surgir un conflit. Erec et Enide sont mariés, mais ce n'est pas le happy end : le bonheur fait d'Erec un « recréant », il l'engourdit, l'enfonce dans ce calme conjugal; Erec néglige la quête des aventures chevaleresques : autour de lui, on en jase; Enide l'apprend, blâme amèrement son époux. Dès lors, Erec va tenter d'unir le mariage et la prouesse. Il part en aventure... mais en emmenant Enide. De dépassement en dépassement, on le verra retrouver le bonheur, l'harmonie, l'estime des autres, et la gloire.

Cligès diffère d'*Erec* dans sa conception même. Il est centré, moins sur l'événement que sur ce que celui-ci provoque ou révèle dans les sentiments des héros. C'est pourquoi sans doute les personnages féminins apparaissent plus diserts et plus subtils : moins engagés

dans l'action, plus disponibles pour le jeu de scrupules, d'interrogations, de monologues tour à tour lyriques ou délibératifs qui permettent à Chrétien d'intégrer à son récit la casuistique courtoise des relations d'homme à femme. L'amour est une raison de vivre, donc un devoir : tel est le fond de cette « courtoisie »; et Chrétien proclame qu'il ne peut être éternellement cause de souffrance. Non sans humour, Chrétien présente son roman comme un anti-Tristan. Le philtre qui liait fatalement Iseut à Tristan devient ici une potion magique empêchant le mari de Fénice d'exercer son droit conjugal; Fénice refuse en effet tout partage (« qui a le cœur, il ait le corps », déclare-t-elle); elle appartiendra totalement à Cligès. Iseut était l'esclave de son destin; Fénice crée librement les conditions de son propre bonheur; elle ira jusqu'à feindre la mort, afin de permettre un enlèvement où elle renaîtra comme le Phénix dont elle porte le nom, tandis que le mari trompé mourra de rage, laissant la scène aux amants... Cette opposition est systématique : Chrétien place ses personnages dans des situations sans cesse identiques à celles de Tristan et Iseut, et les en fait sortir de manière contraire. Ce dessein n'a pas empêché Chrétien de construire son ouvrage de façon originale. Une première partie (environ un tiers du roman), de type « arthurien », raconte les amours des parents de Cligès, Soredamor et Alixandre, jeune prince grec venu apprendre la chevalerie en Bretagne; la seconde partie, racontant les amours de Cligès et, à plus long terme, son accession au trône, se déroule principalement à Constantinople, dans le décor propre aux romans dits « byzantins ». Dans les deux parties, l'intrigue amoureuse suit le même développement général, du premier regard au mariage; mais l'histoire de Soredamor (sans obstacles que ses scrupules), se déroule de façon exemplaire, presque idéale; celle de Fénice reprend les mêmes éléments affectifs mais au milieu de situations apparemment inextricables.

De *Lancelot*, le sujet et la signification générale furent imposés à Chrétien, nous dit-il, par la comtesse Marie. A l'arrière-plan, on discerne quelque conte narrant l'enlèvement d'une reine par un monstre ou un dieu, et sa libération par son époux. Mais ici, le rôle de l'époux est tenu par l'amant. Ce roman a en effet, pour l'un de ses ressorts, la *fin'amor*, telle que l'exaltait la chanson. Au reste, la *matière*, le *sens* non moins que la *conjoncture*, de *Lancelot*, nous l'avons vu au chapitre VIII, sont loin d'être clairs. D'où, à propos de ce texte, les contradictions de la critique et, peut-être, ce malaise que l'on croit sentir chez l'auteur lui-même, et qui provient d'une contradiction interne; la *fin'amor* et l' « aventure » sont des données divergentes, que l'on ne peut combiner. La composition du livre en souffre.

Une première partie assez incohérente (l'enlèvement) est suivie par un drame amoureux dont certains aspects rappellent *Cligès*, mais où l'effort de Chrétien s'est porté sur le ciselage d'un type d'amant parfait, chevaleresque et extatique... auquel lui-même apparemment ne croyait pas, mais qui, après lui, subsista dans la tradition romanesque jusqu'au XVII^e siècle. Chrétien pourtant n'acheva pas cet ouvrage : peu après le vers 6100, il passa la plume (par manque d'intérêt, par déception?) à son collègue ou disciple Geoffroi de Lagni, qui se chargea de conclure, en un millier de vers.

Yvain, le mieux construit des romans de Chrétien, présente quelque analogie avec *Erec*. Après une exposition formant le tiers de l'ouvrage et probablement construite à partir d'un conte celtique, une première partie raconte comment une aventure merveilleuse amène Yvain à épouser la jeune et jolie veuve d'un chevalier qu'il vient de tuer; suit un drame, né du conflit entre le mariage et la prouesse, drame finalement surmonté. Les épisodes sont habilement gradués, non sans humour : l'intrigue amoureuse tient, dans la seconde partie, du fabliau et comporte quelque comique volontaire. L'épouse légitime devient objet de la *fin'amor*, situation paradoxale. Au héros porteur de cette ambiguïté, Yvain, s'en oppose un autre, Gauvain, modèle de courtoisie mondaine et conventionnelle ; d'où un renforcement de la valeur morale du roman : un bonheur terrestre est possible, qui épanouira l'homme entier, par-delà les conflits qui le déchirent. Chrétien atteint là le sommet de son art.

On ne saurait en dire autant de *Perceval*, en dépit de la grande célébrité qu'eut ce roman, le mieux représenté dans la tradition manuscrite, et des ambitions que peut-être il trahit. Il a depuis longtemps constitué un mystère pour les médiévistes. Il est à la fois beaucoup plus complexe que les romans précédents, et l'agencement des épisodes y est plus obscur. Or, le fait que l'ouvrage est inachevé enlève presque toute possibilité d'analyse interne satisfaisante. Il est possible, voire probable, que Chrétien de Troyes laissa en mourant un brouillon non encore relu. On a supposé qu'après sa mort auraient été réunis et greffés l'un sur l'autre, par un remanieur, deux manuscrits inachevés : un « Perceval » et un « Gauvain ». Le texte que nous possédons met en effet alternativement en scène ces deux héros, en des intrigues sur plusieurs points contradictoires. J. Frappier, qui rejette cette hypothèse, préfère parler de composition en contrepoint. Dans le prologue, Chrétien déclare tenir son sujet du comte de Flandre, qui lui aurait remis un « livre » contenant un « conte du Graal ». Cette assertion a été interprétée de diverses manières, dont aucune ne comporte de probabilité sérieuse. Quant au Graal lui-même, quoique Chrétien

le désigne ainsi comme sujet principal de son livre, il n'apparaît qu'après 3000 vers, dans un épisode dont la suite manque, de sorte que nous n'avons aucune idée sûre du sens qu'il convient de lui donner.

Perceval est un adolescent naïf, que sa mère, veuve, entend détourner du métier des armes. Un hasard lui permet de s'initier néanmoins à la chevalerie, dont le prestige l'éblouit. Diverses aventures le dégrossissent peu à peu, des conseillers bénévoles l'instruisent des devoirs de sa caste; l'amour l'attendrit; il va accéder à la perfection chevaleresque. C'est alors qu'un soir, dans un château fabuleux, au milieu d'un pays dévasté dont le roi blessé, demeure inguérissable, il assiste au cortège accompagnant le Graal et la Lance que l'on transporte à travers la salle jusque dans la chambre du roi. La scène tourne court et l'on apprendra plus tard que le péché commis par Perceval quand il abandonna sa mère, empêcha que ce soir-là ne prît fin l'enchantement. Perceval partira dès lors à la quête du Graal : nous ignorons comment Chrétien nous l'eût contée. On peut discerner, au moins dans les parties du roman consacrées à Perceval, comme un triple plan de progression. Ce fait est d'autant plus frappant qu'ici Chrétien, contrairement à sa technique habituelle, narre et décrit moins en son propre nom qu'il ne nous fait voir et sentir les événements à travers son héros. Le premier plan, où l'humour, le goût du pittoresque jouent encore un grand rôle, est celui de l'éducation du jeune chevalier; le second, celui de la conquête d'une liberté qui est conscience et responsabilité acceptée; le dernier, autant qu'on peut en juger, devait être celui d'un approfondissement religieux : l'épisode du Graal, même si, comme il est probable, Chrétien s'est servi, pour le construire, de quelque conte celtique, comporte des allusions à l'eucharistie. Le second plan s'accorde avec le contenu des autres romans de Chrétien; le premier et le troisième constituent une innovation. L'existence du premier a permis à R. Lejeune de soutenir avec vraisemblance que *Perceval* (dont le dédicataire était chargé de diriger l'éducation du jeune Philippe Auguste) avait été, au moins dans son projet initial, une sorte de *Télémaque* destiné au petit roi.

En dépit de leur grande diversité, les romans de Chrétien comportent une unité profonde, dont un indice accessoire est le fait qu'ils sont de longueur très sensiblement égale (de 6 600 à 7 000 octosyllabes): *Perceval*, interrompu au v. 9234, fait ici encore exception.

La renommée de Chrétien fut considérable à la fin du XII^e^ et au XIII^e^ siècle. Le poète Huon de Méry, vers 1230, loue la qualité de sa

langue et son don d'invention. Ses romans furent réédités, dans le texte original, jusque vers la fin du XIV^e^ siècle; au XV^e^ siècle, on mit en prose modernisée *Erec* et *Cligès*, en 1530 encore *Perceval*. Lorsque furent composées les grandes sommes romanesques et symboliques en prose, caractéristiques de l'âge « gothique », c'est à partir des deux romans inachevés de Chrétien, *Lancelot* et *Perceval* que se constitua *le Lancelot-Graal*. Celui-ci fut par la suite adapté dans la plupart des langues européennes. Peut-être divers intermédiaires intervinrent-ils entre l'œuvre de Chrétien et cette somme : en ce qui concerne le *Perceval*, nous savons qu'il fut à l'origine d'une abondante littérature dans le demi-siècle qui suivit la mort de son auteur. Pourvu d'un prologue en prose (l'*Élucidation*), il fit de plus l'objet de quatre « Continuations » immenses (60 000 vers au total), formant deux combinaisons en chaîne : *la Continuation Gauvain*, écrite vers 1200 et suivie de *la Continuation Perceval* (attribuée jadis, sans raison, à Wauchier de Denain), puis, entre 1214 et 1227, d'une troisième due à un certain Manessier et que double celle de Gerbert de Montreuil, auteur bien connu par ailleurs, vers 1225. Durant les mêmes années, le thème du Graal fut repris dans plusieurs romans, en vers (*l'Estoire* de Robert de Boron) ou en prose (*le Didot-Perceval* et le *Perlesvaux*), certainement tributaires de Chrétien mais dans une mesure difficile à préciser. Plusieurs romans allemands du XIII^e^ siècle pourraient remonter, au moins partiellement, à des ouvrages de Chrétien, qu'ils adapteraient. Mais les relations sont loin d'être claires entre l'*Erec* et l'*Iwein* de Hartman von der Aue et les œuvres françaises du même nom, entre le *Lanzelet* d'Ulrich von Zatzikoven et *Lancelot*, moins encore entre l'illustre *Parzival* de Wolfram von Eschenbach (entre 1200 et 1212) et *le Conte du Graal*. Wolfram cite comme sa source, à côté de Chrétien, un « Kyôt der Provenzâl » dont on ne sait rien : contre beaucoup d'autres hypothèses, des critiques ont suggéré que cet inconnu pourrait être simplement le Guiot de Provins, copiste du manuscrit B. N. 794. Même incertitude sur les rapports entre *Erec*, *Yvain* et *Perceval* et les romans norvégiens du XIII^e^ siècle correspondants. Enfin, de nombreuses controverses n'ont pu élucider la question de savoir si *Erec*, *Yvain* et *Perceval* ont fourni leur modèle aux Mabinogion gallois de *Geraint*, *Owen* et (moins probablement) *Peredur*. Il semble plutôt qu'il y ait eu sources communes (sous la forme de contes populaires celtiques) et développement divergent.

Liste des livres et articles cités

Je n'entends pas fournir ici une bibliographie, mais un simple système de renvois.

Les titres d'articles ou essais parus dans des recueils collectifs sont suivis de l'abréviation *ds* introduisant le titre du recueil en question; ceux qui ont paru en revue sont suivis immédiatement du titre de la revue, et de l'indication du tome ou fascicule. Dans aucun de ces deux cas je ne donne la pagination, le lecteur pouvant se reporter à la table du volume mentionné.

Plusieurs ouvrages collectifs souvent cités le sont sous une forme abrégée. Ce sont :

ChRom	*Chanson de geste und höfischer Roman*, Heidelberg, 1963.
Hum	*L'humanisme médiéval*, Paris, 1964 (édité par A. Fourrier).
Ren	*Entretiens sur la Renaissance du XII^e siècle*, La Haye et Paris, 1968 (sous la direction de M. de Gandillac et E. Jeauneau).
Stil	*Stil-und Formprobleme*, Heidelberg, 1959.
Techn	*Technique littéraire des chansons de geste*, Paris, 1959.

Les volumes de Mélanges sont uniformément cités, quelle que soit la langue dans laquelle ils sont écrits, par l'abréviation *Mél* suivie du nom du jubilaire. *Mél* équivaut donc, selon les cas, à *Mélanges*, *Miscellany*, *Festschrift* ou *Studi in onore di...* etc. Quelques mélanges fréquemment cités le sont sans autre indication; ce sont :

Mél Delbouille	*Mélanges Maurice Delbouille*, Gembloux, 1964, 2 vol. (toutes les références que j'y fais renvoient au second volume, seul consacré à la littérature médiévale).
Mél Frappier	*Mélanges... Jean Frappier*, Genève, 1970.
Mél Guiette	*Mélanges... Robert Guiette*, Anvers, 1961.
Mél Lejeune	*Mélanges... Rita Lejeune*, Gembloux, 1969.
Mél Siciliano	*Studi... in onore di I. Siciliano*, Florence, 1966.

De même, plusieurs revues souvent citées le sont par abréviations :

AIEO	*Annales de l'Institut d'Études Occitanes.*
CAIEF	*Cahiers de l'Association internationale des études françaises.*
CCM	*Cahiers de civilisation médiévale.*
CN	*Cultura neolatina.*
GRM	*Germanisch-romanische Monatschrift.*
LF	*Langue française.*
MLN	*Modern Language Notes.*
MP	*Modern Philology.*
PMLA	*Publications of the Modern Language Association.*
R	*Romania.*
RBPH	*Revue belge de philologie et d'histoire.*
RLR	*Revue de linguistique romane.*
RP	*Romance Philology.*
RSH	*Revue des sciences humaines.*
SSI	*Social science information.*
TLL	*Travaux de linguistique et de littérature.*
VR	*Vox romanica.*
ZRPh	*Zeitschrift für romanische Philologie.*

J'indique toujours l'année du volume ou du tome de la revue aussitôt après le nom de l'auteur cité.

Pour le classement alphabétique, je n'ai, pas plus que dans les notes, tenu compte de la préposition précédant certains noms : en particulier du *van* figurant devant de nombreux patronymes néerlandais ou flamands; j'ai agi de même en ce qui concerne l'article néerlandais *de*.

La mention (*édit.*) signale l'ouvrage comme une édition de texte.

Adler (A.) 1957, *Sens et composition du Jeu de la Feuillée*, Ann Arbor.
Adorno (Th.) 1958, *Noten zur Literatur* I, Francfort/Main.
Alter (J.) 1966, *Les Origines de la satire anti-bourgeoise en France*, Genève.
Aron (Th.) 1970, « Une seconde révolution saussurienne? », *LF*, 7.
Aston (S. C.) 1959, « The troubadours and the concept of style », ds *Stil.*
1969, « The lament for a lady », ds *Mél Lejeune.*
1970, « The provençal planh : the lament for a prince », ds *Mél J. Boutière*, Liège.
Auerbach (E.) 1946, *Mimesis*, Berne (trad. fr., Paris, 1968, non consultée).
1958, *Literatursprache und Publikum*, Berne.
1964, *Typologische Motive in der mittelalterlichen Literatur*, Cologne.
1967, *Gesammelte Aufsätze*, Berne.
Avalle (D. S.) 1960, *Peire Vidal, poesie*, Milan, 2 vol. (édit.).
1961, « Le origini della quartina monorima di alessandrini », ds *Mél E. Li Gotti*, Palerme.
1962, *Cultura e lingua francese delle origini*, Milan-Naples.
1965 *a*, *Sponsus*, Milan (édit.).

1965 *b*, *Latino circa romançum e rustica lingua latina*, Padoue.
1966, *Alle origini della letteratura francese*, Turin.
1967, *Monumenti prefranciani*, Turin.
1970 *a*, *L'analisi letteraria in Italia*, Milan.
1970 *b*, *I vallonismi del Sant Lethgier*, *TLL*, VIII, 1.
Baader (H.) 1966, *Die Lais, Geschichte einer Gattung*, Francfort/Main.
Badel (P. Y.) 1969, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Age*, Paris.
1970, « Raison, fille de Dieu, et le rationalisme de Jean de Meun », ds *Mél Frappier.*
Baehr (R.) 1967, *Der provenzalische Minnesang*, Darmstadt.
Baldinger (K.) 1962, « Moyen Age : un anglicisme? » *RLR*, XXVI.
Baltrusaitis (J.) 1960, *Réveils et prodiges : le gothique fantastique*, Paris.
Baldwin (C. S.)1959, *Medieval Rhetoric and Poetics*, Gloucester, Mass.
Baldwin (J. W.) 1970, *Masters, princes and merchants*, Princeton.
Banitt (M.) 1966, *Le Vocabulaire de Colin Muset*, *RP*, 20.
Barnet (S.) et Burto (W.) 1964, *Dictionary of literary terms*, Londres.
Barthes (R.) 1964, « Rhétorique de l'image », *Communications* 4.
1966, « Introduction à l'analyse des récits », *Communications* 8.
1967, « Le Discours de l'histoire », *SSI*, VI, 4.
1968 *a*, « Linguistique et littérature », *Langages* 12.
1968 *b*, « Drame, poème, roman », ds *Tel Quel*, *Théorie d'ensemble*, Paris.
1969, « L'Effet de réel », *Communications* 11.
1970, « Par où commencer? » *Poétique* 1.
Barzon (A.), Morpurgo (E.), Petrucci (A.), Francescato (G.) 1960, *Giovanni Dondi dall' orologio : Tractatus Astrarii*, Cité du Vatican (édit.).
Batany (J.) 1970, « Paradigmes lexicaux et structures littéraires au Moyen Age », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 70, 5-6.
Baum (R.) 1968, *Recherches sur les œuvres attribuées à Marie de France*, Heidelberg.
1969, « Les Troubadours et les lais », *ZRPH*, 85.
Bayrav (S.) 1957, *Symbolisme médiéval*, Paris.
Bec (P.), 1966, « Pour un essai de définition du Salut d'Amour », *Estudis romanics*, IX.
1968 et 1969 a, « La Douleur et son univers poétique chez Bernard de Ventadour », *CCM*, XI et XII.
1969 *b*, « Quelques réflexions sur la poésie lyrique médiévale : problèmes et essai de caractérisation », ds *Mél Lejeune.*
1970, *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du Moyen Age*, Avignon.
Beichner (P.) 1967, « The Allegorical interpretation of medieval literature », *PMLA*, 82.
Bender (K) 1967, *Köning und Vassal : Untersuchungen zur Chanson de geste des 12. Jahrhunderts*, Heidelberg.
Bense (M.) 1962, *Theorie der Texte*, Cologne.
1965, *Aesthetica*, Baden-Baden.
1967, *Semiotik*, Baden-Baden.
1969, *Einführung in die informationstheoretische Aesthetik*, Hambourg.
Bentley (E.) 1967, *The life of the drama*, New-York.

Benton (J. F.) 1961, « The court of Champagne as a literary center », *Speculum* 36.
Benveniste (E.) 1966, *Problèmes de linguistique générale*, Paris.
1969, « Sémiologie de la langue », *Semiotica, I*, 1 et 2.
1970, « L'Appareil formel de l'énonciation », *Langages* 17.
Bezzola (R.) 1958-1963, *Les Origines et la formation de la littérature courtoise en Occident*, Paris, 5 vol.
Billanovich (G.) 1964, « L'humanisme médiéval et les bibliothèques des humanistes italiens au *XIV*e s. », — « La Bibliothèque de Pétrarque et les bibliothèques médiévales », ds *Hum* (deux articles).
Bloomfield (M. W.) 1958, « Symbolism in medieval literature », *MP*, LVI, 2.
1963, « A grammatical approach to personification allegory, » *MP*, LX, 3.
Bonnefoy (Y.) 1967, « Sur la Chanson de Roland », *L'Éphémère* 4.
Boogaard (N. van den) 1962, « Note sur l'utilisation de motifs et formules dans la Chanson de Sainte Foy », *CCM*, V.
1969, *Rondeaux et refrains du XII*e *au début du XIV*e *s.*, Paris.
Bornäs (G.) 1968, *Trois contes français du XIII*e *s. tirés du recueil des Vies des Pères*, Lund (édit.).
Bosnaham (L.) 1964, « Wace's use of proverbs », *Speculum* 39.
Bossuat (R.) 1967, *Le Roman de Renard*, Paris (1re édition 1957).
Bremond (C.) 1964, « Le Message narratif », *Communications* 4.
1966, « La Logique des possibles narratifs », *Communications* 8.
1971, « Observations sur la Grammaire du Décaméron », *Poétique* 6.
Brisse (M. T.) 1970, « L'antithèse poétique chez les trouvères », *AIEO*, II, 5.
Bruyne (E. de) 1946, *Études d'esthétique médiévale*, Bruges, 3 vol.
Bulatkin (E.) 1959, « The arithmetical structure of the old French Vie de saint Alexis », *PMLA*, 84.
Bumke (J.) 1967, *Die romanisch-deutschen Literaturbeziehungen im Mittelalter*, Heidelberg.
Burgess (G. S.) 1970, *Contribution à l'étude du vocabulaire pré-courtois*, Genève.
Buyssens (E.) 1967, *La Communication et l'articulation linguistique*, Bruxelles-Paris.
Camproux (Ch.) 1965, *La joy d'amor des troubadours*, Montpellier.
Chailley (J.) 1948, « Recherches musicales sur l'origine des chansons de gestes », *Revue de musicologie*, 29.
1950, *Histoire musicale du Moyen Age*, Paris.
Chatman (S.) 1966, « On the theory of literary style », *Linguistics*, XXVII.
1967 *a*, « The semantics of style », *SSI*, VI, 4.
1967 *b*, « Stylistics : quantitative and qualitative », *Style*, 1.
Chaurand (J.) 1965, « Le Concept de l'histoire de Guibert de Nogent », *CCM*, VIII.
Chenu (M.) 1969, *L'Éveil de la conscience européenne*, Paris.
Cilento (S) 1961, *Medioevo monastico e scolastico*, Milan.
Cluzel (I.), Pressouyre (L.), Mouzat (J.), 1969, *Les Origines de la poésie lyrique d'oïl et les premiers trouvères : Textes*, Paris.
Cohen (C.) 1958, « Éléments constitutifs de quelques planctus des xe et xie s. », *CCM*, I.

Cohen (J.) 1966, *Structure du langage poétique*, Paris.
1970, « Théorie de la figure », *Communications* 16.
Colby (A.) 1965, *The portret in the twelfth century French literature*. Genève.
Colish (M) 1968, *The mirror of language*, New-Haven, Conn.
Condren (E. I.) 1970, « The paradox of Chrétien's Lancelot », *MLN*, 85.
Coopland (G. W.) 1969, *Philippe de Mézières, Le songe du vieil Pèlerin*, Cambridge, 2 vol., (édit.).
Corti (M.) 1969, *Metodi e fantasmi*, Milan.
Coseriu (E.) 1964, « Sémantique diachronique structurale », *TLL*, II, 1.
Cremonesi (C.) 1943, « Chansons de geste et chansons de toile », *Studi romanzi*, XXX.
1955, *Lirica francese del medio evo*, Milan, (anthologie).
Crespo (R.) 1969, *Jean de Meun, traduttore della Consolatio Philosophiae di Boezio*, Turin.
Curtius (E. R.) 1956, *Littérature européenne et Moyen Age latin*, Paris, (original allemand de 1948).
1960, *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Berne.
Czerny (F.) 1959, « Contribution à une théorie comparée du motif dans les arts », ds *Stil.*
Davenson (H.) 1964, *Les troubadours*, Paris.
Defourny (M.) 1969, « Observations sur la première partie du Roman de la Rose », ds *Mél Lejeune.*
Degh (L.) 1962, *Erzähler und Erzählergemeinschaft*, Berlin.
Delahaye (H.) 1955, *Les Légendes hagiographiques*, Bruxelles.
Delbouille (M.) 1962, « La Notion de bon usage en ancien français : à propos de la genèse de la langue française », *CAIEF*, 14.
1969, « Apollonius de Tyr et les débuts du roman français », ds *Mél Lejeune.*
1970 *a*, « A propos des origines de la lyrique romane : tradition « populaire » et tradition « cléricale » », *Marche Romane*, XX, 1.
1970 *b*, « Comment naquit la langue française », ds *Mél G. S. Straka*, Lyon-Strasbourg.
Demats (P.) 1970, « D'Amoenitas à Déduit : André le Chapelain et Guillaume de Lorris », ds *Mél Frappier.*
Dembowsky (P.) 1963, *La Chronique de Robert de Clari : étude de la langue et du style*, Toronto.
Derrida (J.) 1967 *a*, *De la grammatologie*, Paris.
1967 *b*, *L'écriture et la différence*, Paris.
Dessau (A.) 1960, « L'idée de la trahison au Moyen Age », *CCM*, III.
Dolezel (L.) et Bailey (R.) 1969, *Statistics and style*, New York.
Domerc (J.) 1969, « La Glossématique et l'esthétique », *LF*, 3.
Donovan (M.) 1969, *The breton lay : a guide to varieties*, Londres.
Dorfman (E.) 1969, *The narreme in the medieval Romance epic*, Toronto.
Dragonetti (R.) 1960, *La Technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Bruges.
1961 *a*, *Aux frontières du langage poétique*, Gand.
1961 *b*, « La Poésie, cette musique naturelle », ds *Mél Guiette.*

1964, « Aizi et aizimen chez les plus anciens troubadours, » ds *Mél Delbouille*.
1969, « Littérature et lettre », *Lingua e stile*, IV, 2.
Dronke (P.) 1965-1966, *Medieval latin and the rise of European love lyric*, Oxford, 2 vol.
Dubruk (E.) 1964, *The theme of Death in French poetry of the middle ages and Renaissance*, La Haye.
Dubuis (R.) 1966, « Genèse de la nouvelle en France au Moyen Age », *CAIEF*, 18.
Dufourne (J.) 1966, *Recherches sur le Testament de François Villon*, Paris (s. d.).
Dufrennet (M.) 1963, *Le Poétique*, Paris.
1968, *Pour l'homme*, Paris.
Duggan (J.) 1966, « Formulas in the Couronnement de Louis », *R*, LXXXVII.
Dumitrescu (M.) 1968, « Eble II de Ventadorn et Guillaume IX d'Aquitaine », *CCM*, XI.
1969, « L'escola N'Eblon et ses représentants », ds *Mél Lejeune*.
Duvignaud (J.) 1965, *Sociologie du théâtre*, Paris.
1967, *Sociologie de l'art*, Paris.
Eaton (T.) 1966, *The semantics in literature*, La Haye.
Ebel (U.) 1965, *Das altromanische Mirakel*, Heidelberg.
Eco (U.) 1965, *L'Œuvre ouverte*, Paris, 1965, (original italien de 1962).
1968, *La struttura assente*, Milan.
1970, « Sémiologie des messages visuels », *Communications* 15 (traduction d'un chapitre du précédent).
Eisenstein (S. M.) 1968, « Structure, montage, passage », *Change* 1.
Elias (N.) 1960, *Die höfische Gesellschaft*, Neuwied.
Emmel (H.) 1951, *Das Formproblem des Artusromans*, Berne.
Enqvist (N.) 1967, « On defining style », ds *Linguistics and Style*, Oxford.
Faye (J. P.) 1969 *a*, « Destruction, révolution, langage », *Change* 2.
1969 *b*, « Mallarmé : l'écriture, la mode », *Change* 4.
Febvre (L.) et Martin (H.) 1958, *L'Apparition du livre*, Paris.
Fechner (J. U.) 1964, « Zum Gap in der altprovenzalischen Lyrik », *GRM*, neue Reihe 14.
Fellmann (F.) 1962, « Style formulaire und epische Zeit im Rolandslied », *GRM*, 43.
Fernandez-Pereiro (N. de) 1968, *Originalidad y sinceridad en la poesia de amor trovadoresca*, La Plata.
Ferrier (J.) 1954, *Forerunners of the French novel*, Manchester.
Fierz-Monnier (A.) 1951, *Initiation und Wandlung*, Berne.
Fletcher (A.) 1964, *Allegory, the theory of a symbolic mode*, Ithaca.
Flinn (J.) 1963, *Le Roman de Renart dans la littérature française et dans les littératures étrangères au Moyen Age*, Paris et Toronto.
Focillon (H.) 1965, *Art d'Occident : I le Moyen Age roman; II Le Moyen Age gothique*, Paris, 2 vol., (réédition avec des compléments de J. Bony).
Folena (G. F.) 1970, « Introduzione al veneziano de là de mar », *Bolletino dell' Atlante linguistico mediterraneo*, 10-12.

Fonagy (I.) 1961, « Informationsgestalt von Wort und Laut in der Dichtung », ds *Poetyka*, Varsovie.
Foucault (M.) 1966, *Les Mots et les choses*, Paris.
1969, *L'Archéologie du savoir*, Paris.
Foulon (Ch.) 1958, *L'Œuvre de Jean Bodel*, Paris.
Fourquet (J.) 1964, « La Chanson chevaleresque allemande avant les influences provençales », ds *Mél Delbouille*.
Fourrier (A.) 1960, *Le Courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Age*, Paris.
1963, *Jean Froissart, l'Espinette amoureuse*, Paris (édit.).
Fox (J.) 1962, *The poetry of Villon*, Londres.
1965, « Charles d'Orléans, poète anglais », *R*, LXXXVI.
1969, *The lyric poetry of Charles d'Orléans*, Oxford.
Frappier (J.) 1959, « Les Destriers et leurs épithètes », ds *Techn.*
1961, « Remarques sur la structure du lai », ds *La littérature d'imagination : des genres littéraires aux techniques d'expression*, Paris.
1963, « L'humanisme de Jean Lemaire de Belges », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXV.
1964, « Remarques sur la peinture de la vie et des héros antiques dans la littérature française du XII^e^ et du XIII^e^ s. », ds *Hum.*
1967, *Les Chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, Paris, 2 vol., (1^er^ vol., réédité, de 1955).
1968, « Le Thème de la lumière, de la Chanson de Roland au Roman de la Rose », *CAIEF*, 20.
1969 *a*, « Le Motif du don contraignant dans la littérature du Moyen Age », *TLL*, VII, 2.
1969 *b*, *Étude sur Yvain ou le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes*, Paris.
1970, « Le Concept de l'amour dans les romans arthuriens », *Bulletin bibliographique de la Société internationale arthurienne*, XXII.
1971, « Le Graal et ses feux divergents », *RF*, XXIV, 3.
Freeman-Regalado (N.) 1970, *Poetic patterns in Rutebeuf*, New-Haven, Conn.
Frye (N.) 1967, *Anatomy of criticism*, New York (2^e^ édition ; trad. fr., Paris, 1969).
Gallais (P.) 1964 *a*, « Formules de conteur et interventions d'auteur dans les manuscrits de la Continuation Gauvain », *R*, LXXXV.
1970 *a*, « Robert de Boron en Orient », ds *Mél Frappier*.
1964 *b* et 1970 *b*, « Recherches sur la mentalité des romanciers français du Moyen Age », *CCM*, VII et XIII.
1971, « Littérature et médiatisation », *Études littéraires*, IV, 1.
Gandillac (M. de) 1968, *Introduction* à *Ren.*
Genaust (H.) 1965, *Die Struktur des altfranzösischen antikisierenden Lais* Hambourg.
Genette (G.) 1966, *Figures*, Paris.
1969, *Figures II*, Paris.
1970, « La Rhétorique restreinte », *Communications* 16.

Gennrich (F.) 1953 et 1956, *Altfranzösische Lieder*; Halle, 2 vol., (anthologie).
1965, *Die Kontrafactur im Liedschaffen des Mittel Alters*, Francfort/Main.
Genot (G.) 1968, « L'Écriture libératrice », *Communications* 11.
Ghellinck (J. de) 1955, *L'Essor de la littérature latine au XII^e s.*, Bruxelles-Bruges, (réédition, 1re édition de 1946).
Gittleman (A. I.) 1967, *Le Style épique dans Garin le Loherain*, Genève.
Glunz (H.) 1962, *Die Literaturästhetik des europaischen Mittelalters*, Francfort/Main (réédition).
Goldmann (L.) 1962, « Le Concept de structure significative en histoire de la culture », ds *Sens et usage du terme structure*, La Haye et Paris.
Goodrich (N.) 1967, *Charles of Orléans : a study of themes*, Genève.
Gossen (Th.) 1957, « Die Einheit der französischen Sprache im XV und XVI Jahrhundert », *ZRPH*, 73.
1967, *Französische Skriptastudien*, Vienne.
Goth (B.) 1967, *Untersuchungen zur Gattungsgeschichte der Sottie*, Munich.
Greimas (A. J.) 1960, « Idiotismes, proverbes, dictons », *Cahiers de lexicologie*, 2.
1962, « La linguistique statistique », *Le Français moderne*, XXX, 4.
1966 *a*, *Sémantique structurale*, Paris.
1966 *b*, « Structure et histoire », *Les Temps modernes*, 246.
1967, « Les Relations entre la linguistique structurale et la poétique », *Revue internationale des sciences sociales*, XIX, 1.
1970, *Du sens*, Paris.
Grisward (J.) 1969, « Le Motif de l'épée jetée au lac », *R*, XC.
1970, « A propos du thème descriptif de la tempête chez Wace et chez Thomas d'Angleterre », ds *Mél Frappier*.
Groult (P.) et Edmond (V.), 1948, *Anthologie de la littérature française du Moyen Age*, Gembloux.
Grundmann (H.) 1952, « Sacerdotium, regnum, studium », *Archiv für Kulturgeschichte*, XXXIV.
1958, « Litteratus-illiteratus », *Archiv für Kulturgeschichte*, XL.
Gsteiger (M.) 1959, « Note sur les préambules des chansons de geste », *CCM*, II.
Gueunier (N.) 1969, « La Pertinence de la notion d'écart », *LF*, 3.
Guiette (R.) 1960, *Questions de littérature*, Gand.
Guiraud (P.) 1961, « Pour une sémiologie de l'expresssion poétique », ds *Langue et littérature*, Paris.
1969, *Essais de stylistique*, Paris.
1970, *Le Testament de Villon*, Paris.
Guiraud (P.) et Kuentz (P) 1970, *La Stylistique*, Paris.
Györy (J.) 1967-1968, « Prolégomènes à une imagerie de Chrétien de Troyes », *CCM*, X et XI.
Halbach (K.) 1959, « Das Problem der Gothik und die deutsche Dichtung des Hochmittelalters, » ds *Stil*.
Hackett (W.) 1964, « La Technique littéraire de Girard de Roussillon », ds *Mél Delbouille*.

Haidu (P.) 1968, *Aesthetic distance in Chrétien de Troyes*, Genève.
Halliday (M.) 1961, « Categories of the theory of grammar », *Word* 17.
1964, « The linguistic study of literary texts », ds *Proceedings of the 9th International Congress of Linguists*, La Haye.
1971, « Linguistic function and Literary Style », ds *Literary style*, New York.
Hamlin (F.), Ricketts (P.), Hathaway (J.) 1967, *Introduction à l'étude de l'ancien provençal*, Genève.
Hardt (M). 1966, *Das Bild in der Dichtung*, Munich.
Hasenohr-Esnos (G.) 1969, *Le Respit de la Mort par Jean Le Fèvre*, Paris, (édit.).
Hatzfeld (H.) 1963, « La Littérature flamboyante au XV^e s. » ds *Mél C. Pellegrini*, Turin.
1966, « Style roman dans les littératures romanes », ds *Mél Siciliano*.
1967, *Saggi di stilistica romanza*, Bari.
1970, « Le style flamboyant des Quinze Joyes de Mariage », *TLL*, VIII, 1.
Heger (K) 1960, *Die bisher veröffentlichten Hargas und Ihre Deutungen*, Tubingen.
1969, « Sémantique et dichotomie de langue et parole », *TLL*, VII, 1.
Henry (A.) 1965, *Le Jeu de saint Nicolas de Jehan Bodel*, Bruxelles, (édit.).
1967, *Chrestomathie de la littérature en ancien français*, Berne, (4e édition, 1re en 1953).
Hilty (G.) 1968, « La Séquence d'Eulalie et les origines de la langue littéraire française », *VR*, 27.
1970, « La Poésie mozarabe », *TLL*, VIII, 1.
Hitze (R.) 1965, *Studien zur Sprache und Stil der Kampfschilderungen der chanson de geste*, Genève.
Horrent (J.) 1970, « La Chanson du pèlerinage de Charlemagne et la réalité historique contemporaine », ds *Mél Frappier*.
Hough (G.) 1961, « The allegorical circle », *Critical quarterly*, III.
Imbs (P.) 1969, « De la fin'amor », *CCM*, XII.
Ingarden (R.) 1965, *Das literarische Kunstwerk*, Tubingen.
Jakobson (R.) 1962, « Deux aspects du langage », *Les Temps modernes*, 188.
1963, *Essais de linguistique générale*, Paris.
1966, *Selected writings*, La Haye.
Jakobson (R.) et Halle (M.) 1956, *Fundamentals of Language*, La Haye.
Jansen (S.) 1968, « Esquisse d'une théorie de la forme dramatique », *Langages*, 12.
Jantzen (H.) 1966, *Untersuchungen zur Entstehung des altfranzösischen Prosaromans*, Heidelberg.
Jauss (H. R.) 1959, *Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung*, Tubingen.
1960, « *Form und Auffassung der Allegorie in der Tradition der Psychomachia* », ds *Mél W. Bulst*, Heidelberg.
1963, « Chanson de geste et roman courtois », ds *ChRom*.
1964, « La Transformation de la forme allégorique entre 1180 et 1240. ds *Hum*.

1967, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Constance.
1970 *a*, « Littérature médiévale et théorie des genres », *Poétique* 1.
1970 *b*, « Ernst und Scherz in der mittelalterlichen Allegorie », ds *Mél Frappier*.
1971, « Allegorese, Remythisierung und neuer Mythos », *Poetik und Hermeneutik*, IV.
Jeauneau (E) 1968, « Nains et géants », ds *Ren.*
Jodogne (O.) 1959, *Jean Michel : Le Mystère de la Passion*, Gembloux, (édit.).
1964 *a*, « Le Caractère des œuvres antiques dans la littérature française du XII^e^ et du XIII^e^ s. », ds *Hum.*
1964 *b*, « La Personnalité de l'écrivain d'oïl du XII^e^ au XIII^e^ s. », ds *Hum.*
1964 *c*, « La Structure des mystères français », *RBPH*, XLII.
1964 *d*, « Le Plus Ancien Mystère de la Passion », ds *Bulletin de l'Académie de Belgique, classe des lettres*, L.
1964 *e*, « Le Miracle de saint Nicolas et d'un juif », ds *Mél Delbouille.*
1965, « Recherches sur les débuts du théâtre religieux en France », *CCM*, VIII.
1966, « La Tonalité des mystères français », ds *Mél Siciliano.*
1968, « Observations sur la tradition et l'originalité littéraires au Moyen Age », *CAIEF*, 20.
Johnston (R.) et Owen (D.) 1957, *Fabliaux*, Oxford, (anthologie).
Jolles (A.) 1968, *Einfache Formen*, Tubingen (réédition, 1^er^ édition de 1929).
Joly (R.) 1961, « Les Chansons d'histoire », *Romanistisches Jahrbuch*, 12.
Jonin (P.) 1970, « La Partie d'échecs dans l'épopée », ds *Mél Frappier.*
Katzenellenbogen (A.) 1964, *Allegories of the virtues and vices in medieval art*, New York.
Kellermann (W.) 1968, « Ueber die altfranzösischen Gedichte des uneingeschränkten Unsinns », *Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, 205.
1969, « Ein Schachspiel des französischen Mittelalters : die Resveries », ds *Mél Lejeune.*
Kelly (D.) 1966, *Sens and Conjointure in the Chevalier de la Charrette*, La Haye.
1969, « Multiple quests in French verse romance », *L'Esprit créateur* IX, 4.
1970, « The composition of Aimon de Varennes' Florimont », *RP*, 23.
Kibedi-Varga (A.) 1963, *Les Constantes du poème*, La Haye.
1970, *Rhétorique et littérature*, Paris.
Knight (A.) 1971, « The medieval theater of the absurd », *PMLA*, 86, 2.
Koch (A.) 1966, *Recurrence and a threemodel approach to poetry*, La Haye.
Koch (J.) 1959, *Artes liberales*, Leyde.
Köhler (E.) 1955, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik*, Tubingen.
1960, « Der Frauendienst der Trobadors dargestellt an ihren Streitgedichten », *GRM*, 10.
1962, *Trobadorlyrik und höfischer Roman*, Berlin.

1963, « Quelques observations d'ordre historico-sociologique sur les rapports entre la chanson de geste et le roman », ds *ChRom.*
1964 *a*, « Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours », *CCM*, VII.
1964 *b*, « No sai qui s'es », ds *Mél Delbouille.*
1966 a, *Esprit und arkadische Freiheit*, Francfort/Main.
1966 *b*, « Sens et fonction du terme jeunesse dans la poésie des troubadours » ds *Mél R. Crozet*, Poitiers.
1968, *Conseil des barons und Jugement des barons : epische Fatalität und Feudalrecht*, Heidelberg.
1969, « Sirventes-canzone : genre bâtard oder legitime Gattung? », ds *Mél Lejeune.*
Kristeva (J.) 1968 *a*, « Problèmes de la structuration du texte », *La Nouvelle Critique* (Linguistique et littérarure).
1968 *b*, « Le Texte clos, *Langages* 12.
1968 *c*, « La Productivité dite texte », *Communications* 11.
1969 *a*, « Narration et transformation », *Semiotica* I, 4.
1969 *b*, *Semèiotikè : recherches pour une sémanalyse*, Paris.
1970, *Le Texte du roman*, La Haye et Paris.
Kuentz (P.) 1970, « Remarque liminaire », *LF*, 7.
Kuhn (D.) 1967, *La Poétique de François Villon*, Paris.
Labande (E. R.) 1955, « Le Credo épique : à propos des prières dans les chansons de geste », ds *Mél C. Brunel*, Paris.
Lacy (N.) 1969, « Thematic analogues in Erec », *L'Esprit créateur*, IX, 4.
Lafont (R.) 1965, « Les Leys d'Amors et la mutation de la conscience occitane », *Revue des langues romanes*, 75.
Lakits (P.) 1966, *La Châtelaine de Vergi et l'évolution de la nouvelle courtoise*, Debrecen.
Lausberg (H.) 1954, « Zum altfranzösischen Assumptionstropus Quant li solleiz », ds *Mél J. Trier.*
1960, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Munich, 2 vol.
1967, *Elemente der literarischen Rhetorik*, Munich (3^e^ édition : condensé du précédent).
Lavis (G.) et Dubois (C.) 1970, *Les Chansons de Blondel de Nesle : concordances et index*, université de Liège (s. d.).
Lazar (M.) 1964, *Amour courtois et fin' amors*, Paris.
1966, *Bernard de Ventadour : chansons d'amour*, Paris (édit.).
1969 *a*, « Dramatisation de la matière biblique dans le Mistère du Vieil Testament », ds *Mél Lejeune.*
1969 *b*, « Lancelot et la mulier mediatrix », *L'Esprit créateur*, IX, 4.
1971, *Le Jugement dernier, drame provençal du XV^e^ s.*, Paris (édit.).
Lecoy (F.) 1964, « *A* propos du fabliau de Gauthier Le Leu, De Dieu et dou pescour », ds *Mél Delbouille.*
1965, *Le Roman de la Rose* I, Paris (II en 1966, III en 1970) (édit.).
1970, « A propos du Roman des Franceis d'André de Coutances », *RLR*, XXXIV.
Lefebvre (H). 1966, *Langage et société*, Paris.

Lefèvre (Y.) 1969, « L'amors de terra lonhdana dans les chansons de Jaufré Rudel », ds *Mél Lejeune.*
Le Gentil (P.) 1954, *Le Virelai et le villancico*, Paris.
1963, « Réflexions sur la création littéraire au Moyen Age », ds *ChRom.*
1964, « A propos de Guillaume de Dôle », ds *Mél Delbouille.*
1969, « Réflexions sur le thème de la mort dans les chansons de geste », ds *Mél Lejeune.*
Legge (D.), 1963 *Anglo-norman literature and its background*, Oxford.
1965, « The dedication of Guillaume d'Angleterre », ds *Mél E. Vinaver*, Manchester.
Le Goff (J.) 1964, *La Civilisation de l'Occident médiéval*, Paris.
Le Hir (Y.) 1970, *Martial d'Auvergne, les matines de la Vierge*, Genève (édit.).
Lehmann (P.), 1963, *Die Parodie im Mittelalter*, Munich (réédition).
Lejeune (R.) 1961, « Pour quel public la farce de Pathelin a-t-elle été rédigée? », *R*, 82.
Lejeune (R.) et Stiennon (J.) 1966, *La Légende de Roland dans l'art du Moyen Age*, Bruxelles, 2 vol.
Lerond (A.) 1964, *Les Chansons du Châtelain de Couci*, Paris (édit.).
Levin (S.) 1964, *Linguistic structures in poetry*, La Haye (2e édition; 1re de 1962).
Lévy (J.) 1969, « Mathematical aspects of the theory of verse », ds Dolezel-Bailey, ci-dessus.
Lewicka (H.) 1970, « Un procédé comique de l'ancienne farce : la fausse compréhension du langage », ds *Mél Frappier.*
Lewis (C. S.) 1958, *The allegory of love*, New York (réédition).
Limentani (A.) 1969, « L'io, la memoria e il giullare nelle novas di Ramon Vidal », ds *Mél Lejeune.*
Lonigan (P.) 1970, « Lyricism and narration in the Gormont et Isembard Fragment », *Neophilologus*, LIV.
Lord (A. B.) 1960, *The singer of tales*, Cambridge, Mass.
Lote (G.) 1955, *Le Vers français I*, Paris.
Lotman (I.) 1967, « Problèmes de la typologie des cultures », *SSI*, VI, 2.
1968 *a*, *Sémantique du nombre et types de culture*, Paris.
1968 *b*, « Le Nombre dans la culture », *Tel Quel* 35.
1970, « Le Hors-texte », *Change* 6.
Lotman (I.) et Pjatigorsky (A. M.) 1969, « Le texte et la fonction », *Semiotica* 1, 2.
Lüdtke (H.) 1964, « Die Entstehung der romanischen Schriftsprachen », *VR*, 23.
Lyons (F.) 1965, *Les Éléments descriptifs dans le roman d'aventure au XIIIe s.*, Genève.
Macini (V.) 1965, « Public et espace scénique dans le théâtre du Moyen Age », *Revue d'histoire du théâtre*, XVII.
Mac Laughlin (M.) 1967, « Abelard as an autobiographer », *Speculum*, 42.
Mac Millan (D.) 1964, « Notes sur quelques clichés formulaires dans les chansons de geste de Guillaume d'Orange », ds *Mél Delbouille.*

Maillart (J.) 1961, *Évolution et esthétique du lai lyrique*, Paris.
Mancini (M.) 1967, « Problemi di sociologia romanza », *Studi di letteratura francese*, I.
1969, « Recenti interpretazioni del trobar clus », *Studi di letteratura francese*, II.
Mandach (A. de) 1961, *La Geste de Charlemagne et de Roland*, Genève.
Marcus (S.) 1968, « Poétique mathématique non probabiliste », *Langages* 12.
Margoni (I.) 1965, *Fin'amors, mezura e cortezia*, Milan.
Marichal (R.) 1968, « Naissance du roman », ds *Ren.*
Marx (J.) 1965, *Nouvelles Recherches sur la littérature arthurienne*, Paris.
Matarasso (P.) 1962, *Recherches historiques et littéraires sur Raoul de Cambrai*, Paris.
Mathieu (M.) 1968, « Le Personnage du marchand de parfums dans le théâtre médiéval en France », *Moyen Age*, XXIII.
Mauro (T. de) 1969, *Une introduction à la sémantique*, Paris (original italien de 1966).
Meletinsky 1970 (E.) 1970, « Problèmes de la morphologie historique du conte populaire », *Semiotica* II, 2.
Melli (E.) 1962, « I « saluts » e l'épistolografia medievale », *Convivium* 30.
Ménard (P.) 1970, *Les Poésies de Guillaume le Vinier*, Genève (édit.).
Menendez Pidal (R.) 1951, « Cantos romanicos andalusies, continuadores de una lirica latina vulgar », *Boletin de la real academia espanola*, XXXI ; 1960, *La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs*, Paris, (original espagnol de 1959).
Mengaldo (P. V.), 1968, *Dante Alighieri, De vulgari eloquentia*, Padoue, (édit. partielle).
Merk (J.) 1946, *Die literarische Gestaltung der altfranzösischen Heiligenleben*, Affoltern.
Meschonnic (H.) 1968, « Problèmes du langage poétique de Hugo », *La Nouvelle Critique* (Linguistique et littérature).
1969, « Pour la poétique », *LF*, 3.
1970, *Pour la poétique*, Paris.
Metz (Ch.) 1968, Essais sur la signification au cinéma, Paris.
Micha (A.) 1964, « Ueberlieferungsgeschichte der französischen Literatur des Mittelalters », ds *Geschichte der Textüberlieferung*, Zurich.
1968, « Matière et sen dans l'Estoire du Graal de Robert de Boron », *R*, LXXXI.
Micha (H.) 1970, « Structure et regard romanesque dans l'œuvre de Chrétien de Troyes », *CCM*, XIII.
Michel (P.) 1961, *La Fresque romane*, Paris.
Mölk (U.) 1968, *Trobar clus, trobar leu : studien zur Dichtungstheorie der Trobadors*, Munich.
Moignet (G.) 1969, *La Chanson de Roland*, Paris (édit.).
Moles (A.) 1958, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris.
1968, *Zeichen und Superzeichen als Elemente der Wahrnehmung*, ds *Kunst und Kybernetik* (publié par H. Ronge), Cologne.

Monfrin (J.) 1964, « Humanisme et traductions au Moyen Age — Les traducteurs et leur public en France au Moyen Age », ds *Hum* (deux articles).
1969, « La Complainte d'Amours, poème du XIII^e s. », ds *Mél Lejeune*.
1970, « Pièces courtoises du XIII^e s. », *RLR*, XXXIV.
Monsonégo (S.) 1966, *Étude stylo-statistique du vocabulaire...* (d'*Aucassin et Nicolette*), Paris.
Monteverdi (A.) 1964, « Regolarità e irregolarità sillabica del verso epico », ds *Mél Delbouille*.
Morawsky (S.) 1970, « Mimesis », *Semiotica* II, 1.
Morier (H.) 1961, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris.
Mounin (G.) 1962, *Poésie et société*, Paris.
1969, *La Communication poétique*, Paris.
Nagler (M.), 1967, « Toward a generative view of the oral formula », ds *Transactions of the American philological association*, 98.
Nelli (R.) 1963, *L'Érotique des troubadours*.
Newman (F.) 1962, *Somnium, a history of dream vision in the middle ages*, Princeton.
Nichols (S.), 1964, « Discourse in Froissart's Chroniques », *Speculum* 39.
Niemeyer (K.) 1969, « The writer's craft : La joie de la cour », *L'Esprit créateur*, IX, 4.
Ninni (F. di) 1969, « La fin'amor e l'ideologia dei trovatori », *Studi di letteratura francese*, II.
Noomen (W.) 1958, « Passages narratifs dans les drames médiévaux français », *RBPH*, 36.
1962, *Étude sur les formes métriques du Mistère du Vieil Testament*, Amsterdam.
1968, « Le Jeu d'Adam : étude descriptive et analytique », *R*, LXXXIX;
1969, « Roman et gothique : mirage stylistique ou réalité structurelle? » *Het Franse boek*, 39, 1-2.
1971, *Le Jeu d'Adam*, Paris (édit.).
Nykrog (P.) 1957, *Les Fabliaux*, Copenhague.
Ohmann (R.) 1964, « Generative grammar and the concept of literary style », *Word* 20.
Ouy (G.) 1959, « Un poème mystique de Charles d'Orléans : le Canticum amoris », *Studi francesi* III, 1.
Panofsky (E.) 1948, *Albrecht Dürer*, Princeton.
1967, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, (original anglais de 1951).
Panzer (F.) 1950, *Vom mittelalterlichen Zitieren*, Heidelberg.
Paquette (J. M.) 1971, « Épopée et roman », *Études littéraires*, IV, 1.
Paris (J.) 1969, « La Mode, la rupture », *Change* 4.
1970, *Rabelais au futur*, Paris.
Pasqualino (A.) 1970, « I Reali di Francia », *Uomo e cultura*, III, 5-6.
Patton (Th.) 1968, « Syntactic deviances », *Foundations of language*, IV.

Payen (J. Ch.) 1968, *Le Motif du repentir dans la littérature française du Moyen Age*, Genève.
1969, « Sens et structure d'une chanson courtoise », *CCM*, XII.
1970 *a*, « Le Charroi de Nîmes, comédie épique? » ds *Mél Frappier*.
1970 *b*, *Le Livre de philosophie et de moralité d'Alart de Cambrai*, Paris (édit.).
1970 *c*, *Le Moyen Age : des origines à 1 300*, Paris.
1970 *d*, « L'Espace et le temps de la chanson courtoise occitane », *AIEO*, II, 5.
Picarel (M.) 1970, « Le Début printanier dans les chansons des troubadours », *AIEO*, II, 5.
Piemme (J. M.) 1969, « L'Espace scénique dans le jeu provençal de sainte Agnès », ds *Mél Lejeune*.
Poerck (G. de) 1963, « Les plus Anciens textes de la langue française comme témoins de l'époque », *RLR*, XXVII.
Poerck (G. de), Deyck (R. van), Zwaenepoel (R.) 1970, *Le Charroi de Nîmes*, Saint-Aquilin-de-Pacy, 2 vol. (édit.).
Poirion (D.) 1958, « Création poétique et composition romanesque dans les premiers poèmes de Charles d'Orléans », *RSH*, 90.
1965, *Le Poète et le prince*, Paris.
1970 *a*, « Narcisse et Pygmalion dans le Roman de la Rose », ds *Mél L. Solano*, Chapell-Hill.
1970 *b*, « La Nef d'Espérance : symbole et allégorie chez Charles d'Orléans, » ds *Mél Frappier*.
Polak (L.) 1966, *Le Franc archer de Baignollet*, Genève (édit.).
Pollmann (L.) 1965, *Chrétien de Troyes und der Conte del Graal*, Francfort/ Main.
1966 a, *Die Liebe in der hochmittelalterlichen Literatur Frankreichs : Versuch einer historischen Phänomenologie*, Francfort/Main.
1966 *b*, « Von der chanson de geste zum höfischen Roman », *GRM*, 47.
Pop (M.) 1970, « La Poétique du conte populaire », *Semiotica* II, 2
Porter (L.) 1960, *La Fatrasie et le fatras*, Genève.
Posner (R.) 1963, « The use and abuse of stylistic statistics », *Archivum linguisticum* 15.
Pottier (B.) 1964, « Vers une sémantique moderne », *TLL*, II, 1.
Prang (H.) 1968, *Formgeschichte der Dichtkunst*, Stuttgart.
Quadlbauer (F.) 1962, *Die antike Theorie der genera dicendi im lateinischen Mittelalter*, Vienne.
Rasmussen (J.) 1958 *La Prose narrative française du XV^e s.*, Copenhague.
Rattunde (E.) 1966, *Li proverbe au vilain : Untersuchungen zur romanischen Spruchdichtung des Mittelalters*, Heidelberg.
Ray (P) 1962, « The formation of prose », *Word* 13.
Raynaud (G.) et Spanke (H.), 1955, *Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, Leyde.
Régnier (Cl.) 1967, *La Prise d'Orange*, Paris (édit.).
Rémy (P.) 1964, « Jeu parti et roman courtois », ds *Mél Delbouille*.
Renzi (L.) 1964, *Tradizione cortese e realismo in Gautier d'Arras*, Padoue.

Rey (A.) 1968, « Préliminaires à l'étude lexicologique d'un texte littéraire », *RLR*, XXXII.
Ribard (J.) 1969, *Un ménestrel du XIV^e s., Jean de Condé*, Genève.
Riffaterre (M.) 1959, « Criteria for style analysis », *Word* 15.
1961, « Vers la définition linguistique du style », *Word* 17.
1964, « Fonctions du cliché dans la prose littéraire », *CAIEF* 16.
1970, « Le Poème comme représentation », *Poétique* 4.
Riquer (M. de) 1959, « Épopée jongleresque à écouter, épopée romanesque à lire », ds *Techn.*
Roger (J.) 1967, « Lecture des textes et histoire des idées » ; ds *Les Chemins de la critique*, Paris.
Roncaglia (A.) 1951, « Di una tradizione lirica pretovadoresca » ; *CN*, XI.
1963, « L'Alexandre d'Albéric et la séparation entre chanson de geste et roman » ; ds *ChRom.*
1969, « Trobar clus : discussione aperta » ; *CN*, XXIX.
Rossum-Guyon (F. van) 1970, *Critique du roman*, Paris.
Roubaud (J.) 1969, « La sextine d'Arnaut Daniel, *Change* 2.
1971, « Mètre et vers », *Poétique* 7.
Roussel (H.) 1957, « Notes sur la littérature arageoise du XIII^e *s.* », *RSH* 87.
Rousset (J.) 1967, « Les Réalités formelles de l'œuvre » ; ds *Les Chemins actuels de la critique*, Paris.
Ruelle (P.) 1965, *Les Congés d'Arras*, Paris (édit.).
Ruhe (E.) 1968, *Untersuchungen zu den altfranzösischen Uebersetzungen der Disticha Catonis*, Munich.
Ruwet (N.) 1967, *Introduction à la grammaire générative*, Paris.
1968, « Limites de l'analyse linguistique en poétique », *Langages* 12.
1970, « Linguistics and poetics » ; ds *The languages of criticism and the science of man*, Baltimore.
Rychner (J.) 1955, *La Chanson de geste : étude sur l'art épique des jongleurs*, Genève.
1960, *Contribution à l'étude des fabliaux*, Genève, 2 vol.
1964 *a*, « La Traduction de Tite-Live de Pierre Bersuire, ds *Hum.*
1964 *b*, « Observations sur le couronnement de Louis du manuscrit BN fr 1448 », ds *Mél Delbouille.*
1966, *Les Lais de Marie de France*, Paris (édit.).
1967, « Le Prologue du Chevalier de la charrette », *VR*, 26.
1968, « Le Sujet et la signification du Chevalier de la charrette », *VR*, 27.
1969, « Le Prologue du Chevalier de la charrette et l'interprétation du roman », ds *Mél Lejeune.*
1970 *a*, *L'Articulation des phrases dans la Mort Artu*, Genève.
1970 *b*, « Analyse d'une unité transphrastique : la séquence narrative de même sujet », ds *Beiträge zur Textlinguistik* (publié par W. Stempel), Munich.
1970 *c*, « Or est vray... », TLL, VIII, 1.
Schaff (A.) 1968, *Introduction à la sémantique*, Paris (original polonais de 1960).
1969, *Langage et connaissance*, Paris, (original de 1964).

Schon (P. M.) 1960, *Studien zum Stil der frühen französischen Prosa*, Francfort/Main.
Schossig (A.) 1957, *Der Ursprung der altfranzösischen Lyrik*, Halle.
Segre (C.) 1957, *Richart de Fornival, Li bestiaires d'amours*, Milan (édit.).
1963, *Lingua, stile e società*, Milan.
1967, « La Synthèse stylistique », *SSI*, VI, 5.
1969 a, *I segni e la critica*, Turin.
1969 *b*, « La Première Scène du cor dans la Chanson de Roland », ds *Mél Lejeune.*
1970 *a*, « Corrections mentales pour la Chanson de Roland », *TLL*, VIII,
1970 *b*, « La Structure de la Chanson de sainte Foy », ds *Mélanges Frappier.*
Sengle (F.) 1966, *Die literarische Formenlehre*, Stuttgart.
Serper (A.) 1969, *Rutebeuf, poète satirique*, Paris.
Sewell (E.) 1952, *The field of nonsense*, Londres.
Siciliano (I.) 1968, *Les Chansons de geste et l'épopée*, Turin.
Slawinska (I.) 1959, « Les Problèmes de la structure du drame », ds *Stil.*
Slovskij (V.) 1969, *Lettura del Decamerone*, Bologne, (original russe de 1961).
Smalley (B.) 1968, « L'Exégèse biblique au XII^e s. », ds *Ren.*
Smeets (J.) 1962, « Le Nombre est Sept : sur la structure de Quant li solleiz » ; *CCM*, V.
Spencer (J.) et Gregory (M.) 1967, « An approach to the study of style », ds *Linguistics and Style*, Oxford.
Spitzer (L.) 1959, *Romanische Literaturstudien*, Tubingen.
Stankiewicz (E.) 1961, « Poetic and non poetic language », ds *Poetyka*, Varsovie.
Starobinsky (J.) 1964, « Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure », *Mercure de France*, (février).
1967, « Les mots sous les mots », ds *Mél R. Jakobson*, La Haye.
Stefenelli-Fürst (F.) 1966, *Die Tempora der Vergangenheit in der Chanson de geste*, Vienne.
Stiennon (J.) 1960, *L'Écriture dans le diocèse de Liège du XI^e au milieu du XIII^e s.*, Paris.
Storey (Ch.) 1968, *La Vie de saint Alexis*, Genève (édit.).
Strawson (P.) 1970, « Phrase et acte de parole », *Langages* 17.
Stryan (J. L.) 1960, *The elements of drama*, Cambridge.
1965, *The dramatic experience*, Cambridge.
Sutherland (D. R.) 1960, « Fact and fiction in the Jeu de la Feuillée », *RP*, 13.
Sweetser (F.) 1966, *Les Cent Nouvelles nouvelles*, Genève (édit.).
Terracini (B.) 1966, *Analisi stilistica*, Milan.
Thorpe (L.) 1970, « Les Contes desrimez et les premiers romans en prose », ds *Mél Frappier.*
Tiemann (H.) 1960, « Bemerkungen zur Entstehungsgeschichte der Fabliaux », *Romanische Forschungen*, LXXII.
1961, *Die Entstehung der mittelalterlichen Novelle in Frankreich*, Hambourg.

Todorov (T.) 1964, « La Description de la signification en littérature », *Communications* 4.
1965, *Théorie de la littérature : textes des formalistes russes*, Paris.
1966, « Les Catégories du récit littéraire », *Communications* 8.
1967 *a*, *Littérature et signification*, Paris.
1967 *b*, « Les Registres de la parole », *Journal de psychologie*, 64, 3.
1968, « Poétique », ds *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Paris.
1969 *a*, *Grammaire du Décaméron*, La Haye-Paris.
1969 *b*, « La Quête du récit », *Critique*, 262.
1970 *a*, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris.
1970 *b*, « Problèmes de l'énonciation », — « Freud sur l'énonciation », *Langages* 17.
1970 *c*, « Synecdoques », *Communications* 16.
1970 *d*, « Language and Literature », ds *The languages of criticism and the science of man*, Baltimore.
1970 *e*, « Les Études du style », *Poétique* 2.
1970 *f*, « L'Histoire de la littérature », *LF*, 7.
Togeby (K.) 1967, « Littérature et linguistique », *Orbis litterarum*, XXII.
1970, « La Structure des deux Testaments de Villon », *TLL*, VIII, 1.
Tschirch (F.) 1959, « Zum symbolbestimmenden Umfang mittelalterlicher Dichtung », ds *Stil*.
Tyssens (M.) 1964, « Le Style oral et les ateliers de copistes », ds *Mél Delbouille*.
1967, *La Geste de Guillaume d'Orange dans les manuscrits cycliques*, Paris.
1970, « Les Sources de Renaut de Beaujeu », ds *Mél Frappier*.
Uitti (K.) 1969, *Linguistics and literary history*, Englewood Cliffs, N. J.
Ullmann (S.) 1964, *Language and style*, Oxford.
Vance (E.) 1970 *a*, *Reading the Song of Roland*, Englewood Cliffs, N. J.
1970 *b*, « The word at heart : Aucassin et Nicoletti », *Yale French Studies*, 45.
Veltrusky (J.) 1964, « Man and object in the theater », ds *A Prague school reader on esthetics* (publié par P. Garvin), Georgetown University.
Vendler (Z.) 1970, « Les Performatifs en perspective », *Langages* 17.
Venturini (J.) 1968, « Linguistique et littérature dans l'Italie de la fin du Moyen Age », *La Nouvelle Critique* (Linguistique et littérature).
Vinaver (E.) 1959, « A la recherche d'une poétique médiévale », *CCM*, II.
1966, *Form and meaning in medieval romance*, Oxford.
1970, *A la recherche d'une poétique médiévale*, Paris.
Vitz-Birge (E.) 1971, « Symbolic contamination in The Testament of François Villon », *MLN*, 86, 4.
Waltz (M.) 1970, « Zum Problem der Gattungsgeschichte im Mittelalter. Am Beispiel des Mirakels », *ZRPH*, 86.
Wathelet-Willem (J.) 1964, « A propos de la technique formulaire des plus anciennes chansons de geste », ds *Mél Delbouille*.
Weinrich (H.) 1964, *Tempus*, Stuttgart.
1967, « Für eine Literaturgeschichte des Lesers », *Merkur*, XXI, 236.
1970, « Structures narratives du mythe », *Poétique* 1.

Wells (R.) 1960, « Nominal and verbal style », ds *Style in Language*, Boston.
Wentzlaff-Eggebert (F.) 1960, *Kreuzzugsdichtung des Mittelalters*, Berlin.
Whitehead (F.) 1961, *La Châtelaine de Vergi*, Manchester (édit.).
1965, « Yvain's wooing », ds *Mél E. Vinaver*, Manchester.
Wilkins (N.) 1967, « The lyric works of Adam de la Halle », ds *Corpus mensurabilis musicae* 44 (American institute of musicology).
1969, *One hundred ballades, rondeaux and virelais from the late middle ages*, Cambridge.
Williams (S.) 1969, « An author's role in fourteenth century book production », *R*, XC.
Woledge (B.) et Clive (H.) 1964, *Répertoire des plus anciens textes en prose française*, Genève.
Wunderli (P.) 1965, « Die ältesten romanischen Texte unter dem Gesichtswinkel von Protokoll und Vorlesen », *VR*, 24.
Zaal (J.) 1962, *A lei francesca : étude sur les chansons de saints gallcromanes du* XI^e *s.*, Leyde.
Zumthor (P.) 1954, *Histoire littéraire de la France médiévale*, Paris.
1961, « Fatrasie et coq-à-l'âne », ds *Mél Guiette*.
1963 *a*, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane*, Paris.
1963 *b*, « Poésie médiévale et poésie moderne », *Cahiers du Sud*.
1963 *c*, « Les Planctus épiques », *R*, LXXXIV.
1963 *d*, « Essai d'analyse des procédés fatrasiques », *R*, LXXXIV (en collaboration avec E. Hessing et R. Vijlbrief).
1965, « Le Vers comme unité d'expression dans la poésie romane archaïque », ds *Actes du* X^e *congrès de linguistique romane*, Paris.
1966, « Roman et gothique : deux aspects de la poésie médiévale », ds *Mél Siciliano*.
1968 *a*, « De la chanson au récit : la Châtelaine de Vergi », *VR*, 27.
1968 *b*, « Testo e testura », *Strumenti critici*, V.
1969 *a*, « Charles d'Orléans et le langage de l'allégorie », ds *Mél Lejeune*.
1969 *b*, « Carmina figurata », *Change* 4.
1970 *a*, « De la circularité du chant », *Poétique* 2.
1970 *b* ,« La Chanson de Bele Aiglentine », *TLL*, VIII, 1.
1970 *c*, « Entre deux esthétiques : Adam de la Halle », ds *Mél Frappier*.
1970 *d*, « From the universal to the particular in medieval poetry, *MLN*, 85.
1971, « La Littérature médiévale », ds *L'Enseignement de la littérature* (publié par S. Doubrovsky et T. Todorov), Paris.

Index des matières et lexique

Cet index est fondé sur les notions autant et plus que sur les mots. Il est destiné à permettre une certaine lecture thématique du livre, ainsi que des consultations partielles.

Sont relevés : quelques termes techniques utilisés dans l'analyse; — d'autres termes particuliers à l'usage des médiévistes. Quatre termes seulement, ici marqués d'un astérisque, sont des néologismes de ma part.

Les chiffres renvoient aux pages : j'imprime en italiques ceux des pages où est donnée une définition du terme, ou bien où est spécialement traité tel sujet. Si aucune définition n'est donnée dans le livre et qu'il paraisse nécessaire d'en fournir une, je l'insère ici. Pour les termes les plus généraux employés fréquemment, je ne procure que ces éléments de définition, sans mentionner tous leurs emplois.

Allégorie : 95, 123, 125, *126-127*, 128-134, 179, 201, 219, 241, 266, 268, 271, 279, 280-285, 304, 344, 350, 354, 360, 361, 362, 363, 365, *370-380*, 403, 408, 428, 439.

analyse (procédures d' —) : 144-154, 163-164, 202-204.

argument : « forme la plus générale du contenu référentiel du message ».

arthurien (schème romanesque —) : 350-351, 362-363.

arts (d'aimer, etc.) : 419.

arts libéraux : 47-48.

aube : 158, 244, 264.

auditeur (s) : v. *public*.

auteur (s) (personnalité, rôle, fonction de —) : 20, 41-42, 43-44, 45-46, 49-50, 59, *64-70*, 72, 76, 81, 92-93, 98, 102, 110, 112, 138, 192, 239, 267, 324, 336, 343, 344, 349, 385, 430, 434-435.

autobiographie : 68, 69, 172-174, 310, 311.

aventure (notion d' — dans les récits des XII^e^-XIII^e^ s.) : *361-362*, 368-369, 380, 383, 387, 390, 394.

axiologique : « relatif à un système de valeurs organisé de façon paradigmatique ».

ballade : 158, 184, 249, *270*, 272, 279, 304, 306, 421; pour une autre acception (aussi *ballette*), v. *rondeau*.

bestiaires : 131, 180, 358, 377.

blasons : 115.

chanson (forme-type du grand chant courtois) : 14, 25-26, 30, 31, 38, 47, 60, 65, 79, 87, 89, 91, 93, 94, 96, 97, 102, 105-106, 108, 118, 119, 136, 153, 154, 158, 161, 171, 176, 182, chap. v (*189-243*), 244, 245-249, 254-255, 258-260, 266, 269, 276, 286, 303, 339, 340, 353, 369-370, 374, 380-381, 382, 383, 387, 403, 410, 412, 414-415, 416, 418.

chanson à boire : 105, 256.

chanson de croisade : 91, 256-257.

chanson de geste : 22, 24, 26, 30, 31, 32, 33, 38, 40, 45, 48, 57, 58, 59, 60,

68, 71, 76, 79, 84-86, 89, 92, 93, 95, 105, 108, 113, 119, 157, 159, 161, 162, 169, 170, 176, 182, 286, 312, 314, *322-388*, 340, 346, 352, 369, 399, *455-466*.
chanson de malmariée : 263-264, 276, 290, 300.
chanson mariale : 257.
chanson de saint : 31, 102, 157, 316, *317-322*, 323, 324, 394.
chanson de toile : 87, 158, *164-166*, 289-297, 302, 306, 381.
chansonniers (recueils de chansons) : 66, 70, 244, 403.
chant-royal : 158, 184, *270*, 304.
civilisation médiévale : 8, 19-20, 34-38, 40, 44-46, 50, 59-60, 62-63, 79, 112, 114, 123-124, 207, 232, 267-268, 269, 313, 336, 341, 344-345, 346, 351, 365, 415, 420-421; v. *idéologie*.
congé : 407, *409*, 411, 421.
contrafacture : *105*, 137, 140, 256, 258.
courtoisie : 60, 161, 267, 269, 351, 372, 383, *466-475*.
culture médiévale : v. *civilisation*.

danse macabre : 135, 268, 408, 421, 430.
débats : 131, 137, 175, 182, 264-265, 271, 275, 287, 300, 301, 302, 307-309, 429, 430; v. *jeu parti* et *tenson*.
descort : 158, *261*.
didactique (fonction —, discours —; ouvrages —s) : 31, 32, 35, 46, 54, 59, 92, 96, 129, 130-131, 135, *179*, 181, 182, 184, 269, 275, 306, 313, 353, 365, 375, 382, 405, 419, 426, 429, 435, 437, 438.
diégèse : « narration, indépendamment de la forme (linguistique, visuelle, etc.) qui la réalise. »
discours (formes de —) : 168, *170-172*.
dits : 60, 159, 182, 378, 394, chap. IX (405-428), 437.
dolce stil novo : 79.

écriture I (qualité définissant concrètement le texte comme travail et comme objet produit) : *74-75*.
écriture II (mise par écrit, fonction du support de l'écrit, livre) : 8, 11, 38, 39, 41-42, 45, 48, 50, 71-72, 73, 123-124, 142, 267, 432.
effet de réel : 91, 115, 129, 135, 267, 277, 310, 346, 354, 359; v. *représentation*.
emblème : 122.
épopée : v. *chanson de geste*.
équivoques, jeux de mots, de sons, de lettres : 100, *140-142*, 180, 248, 251-252, 271-272, 275-276, 301, 410, 427-428, 433.
estampie : 158, 261.
estats du monde (type de description de la société) : *134-135*, 137, 180, 259, 370, 408, 430.
exempla, exemples : 80, 159, 179, 315, 378, 391, *392-394*, 396, 401, 404.

fable animale : 52, 130, 378, 394.
fabliau : 32, 72, 154, 159, 161, 169, 182, 343, 344, 383, 391, *394-399*, 403, 410, 439, 446.
farce : 446, 448.
fatras, fatrasie : 43, 141, 169.
figurale (ou figurée) (interprétation —, exégèse —) : 125, 128, 130.
fine amour : 89, 105, 206-208, 243, 258, 259, 266, 274, 280, 359, 365, 370, 381, 382, 418, *471-474*.
folklore : 75, 79-80, 83, 182, 184, 246, 268, 339, 344, 359, 379, 385, 392; v. matière de Bretagne.
forme : (employé sans autre détermination, ce terme se réfère toujours à la fois au « contenu » et à l' « expression », considérés comme indissociables).
formule, style formulaire : dans l'épopée, 85-86, *333-335*, 346, 349 ; dans d'autres formes de chant narratif, 164-165, 299, 314, 381.

genèse : *58*.
genres (notion de —) : 160-161, 164, 167-169.
goliards : v. *vagants*.
Graal (légende du —; cycle du —) : 122, 351, 356, 358, *359-361*, 365.
grand chant courtois : v. *chanson*.

hagiographie : 30, 55, 139, 179, 315, 348-349, 393-394, 410; v. chanson de saint.
historicité : « mode d'existence, dans un texte, de la durée historique où, en tant que fait de culture, il s'inscrit; l'historicité est, comme telle, indépendante de tout élément d'information référentielle ».
historiographie : 30, 98, 178, 346-348, 365-366, 394.
historiques (méthodes —, points de vue —) : 21-22, 59, 62, 64, 94, 112-113, 145.

idéologie : 24-26, 43, 84, 129, 148, 206, 267, 346, 437-438, 448; cf. *civilisation*.
interprétation : *11-12*.
ironie : 94, 104-106, 137, 404, 427, 439.
isotopie : « faisceau redondant de catégories sémiques (Greimas). »

jarchas andalouses : 166.
jeu dramatique : v. *théâtre*.
jeu parti : 43, 175, 182, *264-265*, 429.
jeu de saint (dramatique) : 443, 448.
jongleurs : 40, 67, 88, 104, 138, 411, 429, 441.

lai lyrique : 159, 161, 261, *271*.
lai narratif : 105, 159, 344, *383-391*, 394, 395, 399, 403.
laisse épique : 97, 153, 161, 286, 311, 323, *328-331*, 334, 349.
latin, tradition latine : 35, 39-40, 43, *44-57*, 61, 65, 83-84, 88, 100-101, 119, 129, 137, 139, 154-155, 172, 174, 180, 246, 257, 261, 268, 269, 317, 319, 321, 346, 348, 349, 355, 358, 392, 404, 406, 408, 409, 420, 441-443; v. *vagants*.
lecture : *11-12*.
légende *, *legenda* : « tout ce qui, dans un texte, s'offre à la lecture et à l'interprétation ».
littérarité : (employé comme un synonyme plus général de *textualité*, applicable au « texte » oral).
liturgie : 31, 33, 37, 61, 161, 312-313, 431, 438-439, 441-444.
lyrique (forme — de discours) : 39, 76, 86-87, 90, 129, *174-175*, 176, 177, *179*, 181, 184, 188, 250, 287, 311, 323, 330, 341, 343, 369, 405, 406, 407, 419, 435.
lyrique (poésie —) archaïque (antérieure au XII[e] s.) : 68, 166, 169, 175, 184, 244, 246, 255, 264, 288, 289; v. *jarchas*.

matière de Bretagne : 23, 83, 139, 160, 182, 261, 359-360.
manifestation (opposée à *genèse*) : *58*.
mentalité (s) : v. *civilisation*.
merveilleux : *137-139*, 345, 350, 356, 359-360 ; v. matière de Bretagne.
message : « texte en tant qu'énoncé ».
mimesis : v. *représentation*.
Minnesänger : 255.
miracles de Notre-Dame dramatiques : 444-446.
miracles de Notre-Dame narratifs : 394.
mistères : 131, 441, 448, 449.
monologue dramatique : 429-430.
moralité dramatique : 131, 439, 446.
motet : 158, 246, *261-263*, 287.
motif : 109, 230, 296.
mouvance * : « le caractère de l'œuvre qui, comme telle, avant l'âge du livre, ressort d'une quasi-abstraction, les textes concrets qui la réalisent présentant, par le jeu des variantes et remaniements, comme une incessante vibration et une instabilité fondamentale » ; (cf. *43 bis-46*, 126).
Moyen Âge (et *médiéval*) : 7-9.
musica, musique, mélodie : 36, 39, 50, 61, 72, 98, 100, 109, 116, 118, 184, 190, 214, 241, 247, 261, 263, 267, 268-270, 286, 298, 311, 323, 324, 339, 340, 369, 405, 431-432.
mythe : *359-360*.

narratif (discours —, ouvrages —s) : 22, 31, 53, 96, 119, 129, 130, 135, 139, 153, 161, 163, *172-174*, 175, 176-178, 179, 181, 182, 184, 188, 249, 260, 262, chap. VII et VIII (286-404), 405, 416.
nombres (comme principe de composition) : *36*, 50, 177, 272, 310.
nouvelle : 47, 182, 345, *380-404*.

paradigme : « ensemble de signes unis *in absentia* et formant une série mémorielle ».
parodie : 104-106, 300.
passions dramatiques : 432, 438, 439, 448, 449.
pastourelle : 89, 158, 176, 182, 257, 266, 286, 287, 298-299, *302-304*, 341, 371, 381, 430, 446-447.
périodes de la littérature médiévale : 61-63.
philologiques (problèmes —, méthodes —) : 11, 58, 71, 164, 240, 246.
planctus, *planh*, *lamentation* : 58, 169, 258, 261.
poésie, poème, poète : *10*.
Poétique : 12-14, 52, 54, 58, 68-69, 99, 129, 145, 177.
prose (comme forme de dire) : 10, 40, 55, 57, 60, 61, 95, 98, 308, 365-366, 403.
proverbes : 35, *78-79*, 180, 247, 396, 411.
public (nature, besoins, fonction du —) : 13, 20, 26, *31-33*, *37-39*, 42, 43-44, 45, *49*, 59, 68, 69, 76, 79, 81, 82, 93, 96-97, 98, 101, 112, 119, 149, 162, 190, 193, 218, 232, 239, 254, 267, 303, 321, 324, 336, 340, 343-344, 346, 430, 435.

quête (procédé de composition romanesque) : 356-358.

razos (et *vidas*) de troubadours : 70, 119, 340, 403.
registre d'expression : *231-232*, *239-242*, *251-252*.
Rencontre * (poèmes de la —; type-cadre de la —) : 289, *298-304*, 305, 306, 311, 314, 371, 376, 415, 430, 446.
représentation (imitation de la « réalité ») : 113, *114-116*, 118, 134-136, 137, 160, 192, 207-208, 214, 267, 278, 285, 320, 336-337, 350, 353-355, 363, 367, 369, 381, 383, 412, 416, 419, 425, 431, 436, 439.
resverie : *141*.
rhétorique : 12, 39, 48, *49-51*, 53, 54, 57, 66, 131, 151, 154, 160, 162, 217, 220, 231, 233, 234, 236, 239, 265, 280, 348, 352, 367, 382, 410, 416, 419, 420, 431.
rhétorique seconde : 100, 269.
rhétoriqueurs (grands —) : 100, 271, 420.
roman : 14, 25, 32, 33, 39, 42, 47, 48, 59, 78, 89, 92, 95, 98, 103, 114, 119, 139, 154, 159, 163, 176, 178, 182, 244, 323, 344, 345, *346-370*, 380, 383, 394, 401, 403, 430.
rondeau (et *virelai*, *ballette-ballade*) : 97, 161, 184, 246, *249*, 256, 261, 263, 269, *270*, 287, 421.
rotrouenge : 158, 159, *263*.

salut d'amour : 418-419.
satirique (poésie —, motifs —s) : 88, 105-106, *134-137*, 251, *258-261*, 267, 277, 278, 302, 307, 378, 409, *411-412*, 416, 421.
sémiose : *111*.
sens (nature et production du — poétique) : 10, 12, 26, 34-35, 78, 93, 95, 107, *109-113*, 117, 128-129, 133, 142-143, 148-152, 240, 312, 315, 321, 345, 352, 353-355, 357, 358, 359-360, 362, 369, 371, 379, 383, 386, 401, 421, 425, 426, 428, 434, 438-439, 446; v. *allégorie*.
serventois : *158*, 159.
signe : « tout ce qui, dans le texte, est constituant d'un système producteur de sens. »
signifiance : *111*.
sirventès : 176.
sotties : 446.
structuration : « opération tendant à rassembler des éléments pour en constituer un système ».
structure : (j'évite ce terme, et ne l'emploie que, çà et là, pour *système*, avec une connotation plus concrète, relativement à un texte particulier ou dans le sens qu'il prend en grammaire générative) (cf. 146).
style : 12, 51, 74, 76, 78, 108, 130, 147, *154-156*, 160, 220, 437.
symbole, symbolisme : *93-94*, *121-122*, 125, 360-361.
syntagme : « combinaison de signes unis *in presentia*, et qui a pour support une étendue irréversible (Barthes) ».
système : « ensemble d'éléments liés les uns aux autres en vertu de relations fonctionnelles » ; v. *structuration*, *structure*.

temps du texte : 29, 31, 37-38, 70-71, 81, 152, 172, 199, 214, 216-218, 243, 272, 293-294, 312, 313, 316, 331-332, 337-338, 341, 345, 358, 361-362, 365, 381-383, 389-390, 391.
tenson : 175, 182, *264*, 275, 429.
terminologie littéraire usitée au Moyen Age : 158-160, 348, 394-395.
testament : 407, 409, *424*, 426.
texte : *74*.
textualité : « spécificité de l' « œuvre » comme texte ».
théâtralité * : *37-40*, 41, 44, 60, 70, 429, 430.
théâtre : 14, 31, 38, 44, 47, 60, 103, 129, 139, 140, 154, 159, 168, 175, 177, 182, 268, 410, chap. X (429-449).
thème : *23*, *109*, *152*.
titres : 73-74, 160.
tradition : 28, 32, 45-47, 48, 62, 68, 70, *47-82*, 83, 96, 100, 101-103, 112, 117-118, 119-121, 143-144, 145, 167, 171, 211, 220, 232, 265, 337, 355, 361, 379, 408, 420, 421, 435, 441 ; v. *types*.
traducteurs, traduction : 54-57.
trobar clus : 102, 118.
troubadours : 21, 32, 44, 59, 71, 78, 100, 102, 106, 118, 129, 130, 152, 155, 157, 162, 169, 190-191, 206, 209, 243, 246, 258, 264, 273, 339, 340.
trouvères : 14, 25, 152, 189, 190, 206, 209, 245, 246, 258, 264, 265, 276, 285; v. *chanson*.
types : 52, *82-96*, 101, 102, 105, 114, *118-120*, 129, 132, 134, 135, 137, 142, 161, 178, 220, 251, 259, 264, 276, 277, 284, 288, 312, 325-327, 342, 349, 350, 353, 356, 359, 366, 368, 376, 377, 383, 399, 409, 411, 412, 416, 422, 429, 445, 446.

vagants : 52, 408, 411.
versification (et *vers*, *strophe*) : 10, 85-86, 87, 96-98, 116, 150, 162, 166, 180, 193, 196, 215, 221-224, 245, 246, 248, 261, 262, 263, 270-271, 280, 286, 288, 294-295, 297, 302, 304, 311, 315, 320, 322, 323, 328, 331, 339, 347, 349, 352, 366, 406, 413, 416, 433, 437; v. *laisse*.
vidas : v. *razos*.
virelai : v. *rondeau*.
vraisemblance : *138*, 363.

Index des titres et auteurs médiévaux

Cet index renvoie aux titres d'ouvrages anonymes et, pour les autres, au nom de l'auteur seul. Lorsque plusieurs ouvrages d'un même auteur sont cités dans le livre, je ne les distingue pas ici : les renvois ne sont pas si nombreux que le lecteur ne puisse aisément s'y retrouver.

Un très petit nombre d'ouvrages sont cités, dans le livre, sans mention de l'auteur. Ils figurent dans l'Index sous leur titre, et j'ajoute le nom de l'auteur entre parenthèses.

Les auteurs sont désignés par leur prénom, à l'exception de quelques-uns pour lesquels prévaut l'usage contraire (ex. Villon) : on trouvera deux entrées, l'une avec, l'autre sans prénom.

L'habitude de beaucoup de copistes, reprise par les médiévistes, est d'intituler les textes à l'aide d'un générique suivi d'une détermination (ex. *la Chanson de Roland*); je ne relève que le second terme (*Roland*), en ajoutant, si nécessaire, le premier entre parenthèses.

Chaque titre ou nom d'auteur est accompagné d'une date. Je n'ai pas cherché à rendre précise une chronologie qui reste, dans l'état de nos connaissances et vu la nature des textes, généralement assez approximative. Mon intention est de fournir une simple échelle de comparaison. J'utilise, toutes les fois qu'il m'a paru opportun, un classement par quart ou moitié de siècle, à l'aide des abréviations suivantes : chiffre romain pour le siècle, puis chiffre arabe pour le quart de siècle, ou lettre majuscule pour le demi-siècle (ainsi, XII, 3 = troisième quart du XII^e^ s.; XIV, B = seconde moitié du XIV^e^ s.); enfin, dans certains cas, je fais simplement précéder le chiffre romain des sigles *d*, *m*, ou *f* signifiant respectivement « début », « milieu » et « fin » (f XIII = fin du XIII^e^ s.); *env.* = environ (écart possible d'une dizaine d'années).

Pour les auteurs, les dates fournies indiquent, dans la mesure du possible, les termes extrêmes entre lesquels s'est déroulée, non leur vie mais leur activité (ainsi, Chrétien de Troyes, 1160-1190); mais si un seul ouvrage de l'auteur en question est cité dans le livre, j'indique seulement la date de cet ouvrage.

Abélard (1110-1140) : 57, 66, 172, 261, 375, 473.

Actes des apôtres (ministère des —) (XV, 3) : 449.

Adam (jeu d' —) (XII, 3) : 432, 437, 439, 443-444, 448.

Adam de la Halle (1260-1285) : 68, 72, 168, 221, 249, 253, 287, 290, 331, 412-415, 416-418, 434, 435, 446-447, 458.

Adenet le Roi (1270-1285) : 331, 463.

Agnès (jeu de sainte —) (XIV, A) : 290, 306.

Alain Chartier (1415-1430) : 269, 274, 280, 308-310, 403, 426, 430.
Alain de Lille (XII, B) : 130.
Alard de Cambrai (m XIII) : 56.
Albéric de Pisançon (env. 1130) : 349-350.
Alcuin (f VIII) : 40, 174.
Alexandre (romans français d' —) (1170-1180) : 169.
Alexis (chanson de saint —) (env. 1040) : 36, 74, 102, 157, 286, 316, 319-322, 323, 451.
Aliscans (f XII) : 457, 462, 464, 465.
Amis et Amile (f XII) : 465.
Anseïs de Carthage (env. 1200) : 464.
Antoine de la Salle (1456) : 41, 106, 369.
Apollonius de Tyr (m XII) : 350.
Arioste (XVI, A) : 338.
Arnoul Gréban (m XV) : 448-449.
Arrière-ban d'Amours (XIII) : 419.
Aspremont (env. 1190) : 463, 464.
Athis et Prophilias (env. 1180?) : 66.
Aucassin et Nicolette (env. 1200) : 99, 168, 430.
Audefroi le Bâtard (XIII, 2) : 290.
Audigier (f XII?) : 105, 458.
Ave d'Avignon (f XII) : 331.

Baillet (XIII) : 140, 182.
Basin (XII, 4) : 464.
Bataille de Carême et de Carnage (XIII, B) : 131, 376.
Baude de la Quarrière (XIII) : 87.
Baudoin de Condé (f XIII) : 409.
Bele Aiglentine (env. 1200?) : 164-166, 286, 290-297, 298, 302, 315, 342.
Beneeit (env. 1120) : 349, 350.
Benoît de Sainte-More (env. 1170) : 71, 347, 476.
Bernard Sylvestre (XII, 2) : 130.
Bernart de Ventadorn (XII, 3) : 65, 155, 218, 229.
Béroul (env. 1170?) : 67, 353, 361.
Berthe au grand pied (XII, B) : 464.
Blondel de Nesle (f XII) : 228.
Boccace (XIV, 3) : 392, 446.
Boèce (d VI) : 39, 57, 308.
Boeci (env. 1000?) : 102, 169.
Boiardo (XV, 4) : 338.
Bourdeurs ribauds (dit des deux —) (XIII) : 159, 429.
Brunain (XIII) : 399.
Cent nouvelles nouvelles (env. 1460) : 403, 404.
Cercamon (1130-1150) : 58, 65.
Charles le Chauve (XV) : 465.
Charles d'Orléans (1415-1465) : 65, 72, 127, 131, 133, 156, 184, 269, 270, 273, 274, 278, 279-285, 377.
Charroi de Nîmes (m XII) : 333, 464.
Châtelain de Couci (f XII) : 105, 194-205, 209, 211, 218, 221, 239, 240-241, 256, 260, 380.
Châtelaine de Vergi (XIII, A) : 96, 163, 341, 380-383, 384, 394, 403.
Chevalerie Ogier (env. 1220) : 464.
Chevalerie Vivien (f XII) : 462.
Chevalier au barisel (f XII?) : 393.
Chevalier aux deux épées (XIII, 1) : 347, 357.
Chrétien de Troyes (1160-1190) : 24, 35, 59, 65, 66, 70, 74, 79, 90, 101, 114, 122, 138, 153, 154, 155, 163, 223, 258, 341, 342, 343, 349, 352, 354, 355, 357, 359, 361, 362, 363-365, 366, 369, 376, 471, 475-483.
Christine de Pisan (XV, 1) : 25, 67, 133, 135, 266, 269, 271, 272, 274, 276, 307.
Claris et Laris (env. 1265) : 357.
Clef d'Amors (f XII-XIII) : 420.
Colin Muset (XIII, 2) : 252, 254, 255, 259.
Commynes (f XV) : 366.
Confessio de Golias (XII) : 411.
Conon de Béthune (f XII-d XIII) : 64, 256, 259, 301.
Conquête de l'Irlande (1225) : 179.
Contemptus mundi (f XII) : 393.
Couronnement de Louis (m XII) : 337, 464.
Courtois d'Arras (XIII, 1) : 434.
Cris de Paris (env. 1300) : 419.

Dante (f XIII-XIV, 1) : 39, 46, 54, 126, 155, 160, 189, 231, 269, 373.
David Aubert (1458) : 466.
Deschamps : v. Eustache —.
Destruction de Troie (ministère de la —) (1452) : 449.
Dialogue du pape Grégoire (XII, 2) : 393.
Didot-Perceval (XIII, 1) : 483.
Disticha Catonis (adaptations diverses des —) (XII-XIII-XIV) : 57, 180.

Empereur Julien (miracle de l'—) (XIV, B) : 445.
Eneas (env. 1160) : 70, 350, 352, 363, 370, 476.
Entrée d'Espagne (XIV, A) : 465.
Étienne (épître de saint —) (env. 1130) : 316-317.
Étienne de Bourbon (XIII, 2-3) : 393.
Étienne de Fougères (env. 1170) : 135.
Eulalie (séquence de sainte —) (env. 880) : 48, 97, 315, 394, 451.
Eustache Deschamps (1370-1405) : 68, 71, 100, 266, 269, 270, 271, 274, 277, 278, 280, 307.
Everard de Kirkham (m XII) : 180.

Faits des Romains (env. 1215) : 366.
Fames, des dez et de la taverne (dit des —) (XIII, B) : 411.
Faron (chanson de saint —) (m IX) : 459.
Fauvel (de Gervais du Bus et Chaillou de Pestain) (1310, 1316) : 261, 378.
Fiacre (ministère de saint —) (XIV) : 448.
Flamenca (m XIII) : 341, 383.
Floovent (f XII) : 462, 465.
Folie Tristan (env. 1180, d XIII) : 394.
Fouke-Fitz-Warin (XIII, B) : 25.
Foy (chanson de sainte —) (env. 1060) : 52, 157, 169, 177, 317, 318, 320, 349, 460, 462.
Fragment de La Haye (d XI) : 48.
Franc-Archer de Baignollet (env. 1470-80) : 429.
François Villon : v. Villon.
Froissart (1360-1400) : 178, 258, 269, 270, 273, 274, 275, 304, 306, 311, 351, 366, 369, 377.

Gace Brulé (1180-1200) : 226, 236-239, 245, 246.
Galien le Restoré (f XIII) : 464.
Garencières (Jean de —) (1390-1415) : 280.
Garnier de Pont-Sainte-Maxence (1175) : 30, 125.
Gautier de Coincy (1200-1240) : 65, 257, 304, 393, 445.
Gautier d'Épinal (env. 1180-1200) : 245, 256, 259.
Gautier Map (env. 1190) : 393.
Geffroi Gaimar (env. 1140) : 178, 347.
Geoffroi de Lagni (XII, 4) : 481.
Geoffroi de Villehardouin : v. Villehardouin.
Gerbert de Montreuil (XIII, 2) : 483.
Gervais de Melkley (XIII, 1) : 452.
Gilles le Muisit (1350) : 135.
Gilles de Rome (f XIII-XIV, 1) : 25.
Girard d'Amiens (env. 1300) : 465.
Girard de Roussillon (XII, 3) : 109, 457, 459, 464.
Gormont et Isembart (d XII?) : 157, 323, 326, 331, 349, 459, 461, 462, 464.
Goute en l'aine (de la —) (XIII) : 429.
Griseldis (1395) : 446.
Gui de Warewic (1230-40) : 25.
Guibert de Nogent (XII, 1) : 66, 172.
Guillaume (chanson de —) (d XII?) : 297, 325, 337, 461, 462, 463.
Guillaume IX d'Aquitaine (f XI-XII, 1) : 65, 255.
Guillaume Alexis (1450-1485) : 88, 89, 307, 393, 430.
Guillaume le Clerc (1210-1230) : 125, 130, 370.
Guillaume de Conches (XII, 2) : 56.
Guillaume de Diguleville (env. 1300) : 92.
Guillaume Guiart (1306) : 366.
Guillaume de Lorris (env. 1240) : 371-373, 374.
Guillaume de Machaut (1325-1375) : 41, 66, 68, 69, 72, 99, 142, 173, 269, 273, 274, 275, 277, 310-311, 376.
Guillaume le Maréchal (histoire de —) (env. 1225) : 366.
Guillaume d'Occam (XIV, A) : 124.
Guillaume le Vinier (XIII, A) : 301, 304.
Guiot de Dijon (env. 1220) : 257.
Guiot de Provins (env. 1200?) : 205.
Guiraut de Bornelh (1175-1220) : 102.
Guy de Bourgogne (XIII, A) : 464.

Hartmann von der Aue (f XII-d XIII) : 483.
Hélinand de Froimond (env. 1195) : 406-408.
Héloïse (env. 1130-35) : 375, 409, 473.
Henri d'Andeli (XIII, 1) : 376.
Hérauts d'armes (débat des —) (env. 1460) : 308.

Hermann de Valenciennes (env. 1190) : 57.
Historia regum Brittanniae (de Geoffrey de Monmouth) (1135) : 348.
Hue de la Ferté (1225-1230) : 105, 106.
Hugues Capet (XIV, A?) : 465.
Hugues de Saint-Victor (1110-1140) : 115.
Huon de Bordeaux (env. 1220): 331, 465.
Huon de Méri (1235) : 130.
Huon d'Oisy (env. 1180) : 306.
Huon le Roi (1235-1270?) : 180, 376.

Isidore de Séville (600-635) : 46.

Jacquemart Gielée (env. 1290) : 378.
Jacques de Cysoing (XIII, 3) : 258.
Jacques d'Ostun (XIII, B) : 208.
Jacques de Teramo (1382) : 449.
Jacques de Vitry (d XIII) : 395.
Jardin de Plaisance (env. 1500) : 426.
Jaufré Rudel (XII, 3) : 92, 205.
Jean Bodel (d XIII) : 68, 160, 395, 439.
Jean de Condé (XIV, A) : 409.
Jean d'Eu : v. *Livre des cent ballades*.
Jean Le Fèvre (1376) : 67, 426.
Jean Froissart : v. Froissart.
Jean de Joinville : v. Joinville.
Jean de Lescurel (f XIII) : 270.
Jean Marot (f XV-XVI, 1) : 99.
Jean Meschinot (XV, B) : 100, 258.
Jean de Meung (1265-1290) : 57, 64, 373-375.
Jean Michel (1486) : 432, 448.
Jean Molinet (1460-1507) : 266, 269, 271, 306, 308, 377, 430.
Jean Régnier (1432) : 67, 122, 142, 164, 249, 250, 287, 293, 341, 342, 353, 383, 426.
Jean Renart (1200-1230) : 348, 377.
Jean de Salisbury (1159) : 135.
Jean de Thuin (env. 1250) : 348.
Jocelin de Dijon (env. 1220) : 247.
Joinville (env. 1300) : 25, 173.
Jugement général (mistère du —) (env. 1480) : 449.

Karlamannussaga (m XIII, d XIV) : 465.

Laetabundus (m XII) : 105.
Lancelot en prose (env. 1220-30) : 357.
Lancelot-Graal (cycle dit du —) (1215-1230) : 358, 366, 483.
Lapidaire (m XII) : 55.
Léger (chanson de saint —) (X, B) : 317-319.
Leys d'amors (env. 1330) : 102, 176, 215.
Livre des cent ballades (1390) : 266, 272, 306.
Ludus Pascalis (f XIII) : 444.

Macchabées (adaptations du livre des —) (XII-XIII) : 57.
Machaut : v. Guillaume de —.
Mainet (XX, B) : 464.
Manessier (env. 1235) : 357-483.
Marbode (XI, B-XII, 1) : 55.
Marcabru (XII, 2) : 100, 129.
Marchand et d'un Juif (miracle d'un —) (XIV, B) : 445.
Mariage des sept arts (de Jean le Teinturier) (XIII, 3) : 131.
Marie de France (1160-1190) : 66, 101, 123, 138, 154, 223, 343, 384-391, 394, 395, 401, 403, 478.
Martial d'Auvergne (1460-1508) : 136, 307, 377, 403, 426.
Martianus Capella (V, A) : 129.
Mathieu (env. 1295) : 409.
Méraugis de Portlesguez : v. Raoul de Houdan.
Mercadé (ou : Marcadé) (Eustache) 1430-40?) : 448.
Merveilles de Rigomer (XIII, A) : 357.
Michault (env. 1450) : 426.
Molinet : v. Jean —.
Moniage Guillaume (m XII?) : 464.
Mont Saint-Michel (roman du —) (1160-70) : 179.
Mort Artu (env. 1220-30) : 368.

Narbonnais (env. 1200) : 464.

Nicolas de Vérone (env. 1330) : 465.
Nicole Bozon (1300-1320) : 393.
Novellino (f XIII) : 392.

Otinel (XIII, A) : 464.
Oton de Grandson (env. 1370-1397) : 266.
Ovide moralisé (env. 1290-1330) : 24.

Parthenopeus de Blois (env. 1190) : 67, 108, 352, 369.
Passion (du manuscrit de Clermont) (X, B), 116.

Pathelin (farce de —) (1464) : 433.
Peire Vidal (1175-1205) : 230.
Perlesvau (env. 1210?) : 367, 483.
Petit Jean de Saintré : v. Antoine de la Salle.
Philippe de Beaumanoir (1250-1285) : 68, 395.
Philippe de Mézières (env. 1380) : 92, 132-133, 377.
Philippe Mousket (XIII, 2) : 347, 366.
Philippe de Novare (XIII, 2) : 173, 366.
Philippe de Thaon (1115-1130) : 131, 157, 180.
Philippe de Vitry (XIV, B) : 266.
Physiologus (II) : 377.
Pierre Alphonse (1106) : 393, 395.
Pierre Bersuire (1355) : 57.
Pierre le Chantre (XII, B) : 336.
Piramus et Tisbé (env. 1170) : 403.
Poème moral (env. 1220) : 393.
Prise d'Orange (XII, 3) : 327, 332, 342, 464.
Procession de l'abbé Ponse (env. 1240) : 306.
Prodicione Guenonis (de —) (m XIII?) : 48.
Proverbes au vilain (1175-90) : 78.
Prudence (IV) : 124, 129, 131, 376.
Pseudo-Turpin (chronique du —) (XII, 2) : 98.

Quant li solleis (env. 1100) : 36, 314-315.
Quatre sœurs (dit des —) (f XII) : 130.
Queste du Graal (env. 1220-30) : 356, 358, 361, 368.
Quinze joyes de mariage (env. 1400) : 403, 404, 409.

Rabelais : 141.
Raimbaut de Vaqueyras (f XII-d XIII) : 261.
Ramon Vidal (d XIII) : 176.
Raoul de Cambrai (env. 1180) : 325, 457, 459, 464.
Raoul de Houdan (f XII, d XIII) : 130, 131, 173, 357, 370.
Raoul Tainguy (d XV) : 71.
Razos de trobar (XIII) : 54, 258.
Reali di Francia (d'Andrea da Barberino) (f XIV-d XV) : 325, 465.
Reclus de Molliens (XIII, 1) : 135, 370.
Reine Sebile (XIII, A) : 464.
Renart (roman de —) (1170-1250) : 137, 378-380, 394, 446.
Renart le Contrefait (XIV, A) : 378.
Renaut de Beaujeu (d XIII) : 67, 93, 343.
Résurrection (jeu de la —) (XIV) : 444.
Richard Cœur-de-Lion (XII, 4) : 259.
Richard de Fournival (m XIII) : 93, 99, 173, 377, 404, 419.
Richart de Semilli (f XII-d XIII) : 300.
Robert de Boron (env. 1200) : 360, 366-367.
Robert de Clari (env. 1205) : 30, 98, 173.
Robert le Clerc (env. 1265) : 406.
Robert Grosseteste (XIII, 2) : 130.
Rodolphe de Saint-Trond (f XI-d XII) : 13.
Roland (chanson de —) (env. 1070-1100) : 13, 29, 40, 52, 59, 65, 67, 71, 73, 81, 155, 157, 163, 172, 223, 323, 324, 325, 326, 328-329, 331, 332, 335, 336, 337, 338, 451, 456, 457, 459, 460, 461, 462, 464, 465.
Rose (roman de la —) (env. 1240, env. 1280) : 92, 126, 130, 131, 132, 173, 173, 180, 274, 282, 284, 307, 359, 360, 374-375 ; v. aussi Guillaume de Lorris, Jean de Meung.
Rues de Paris (env. 1300) : 419.
Rutebeuf (env. 1245-1280) : 64, 66, 68, 131, 134, 137, 140, 179, 223, 302, 374, 376, 399, 405, 409, 410-412, 429, 432, 433, 439, 445.

Sept sages (roman des —) (XIII) : 404.
Septem sapientes (XII) : 393.
Siège d'Orléans (ministère du —) (entre 1440 et 1460) : 449.
Spencer (XVI, 4) : 338.
Sponsus (env. 1100) : 72, 101, 438, 441-442.
Suscitatio Lazari (d'Hilaire) (XII, 2) : 297.

Testament de l'âne (XIII) : 396.
Thèbes (roman de —) (env. 1150) : 67, 346, 347, 348, 350.
Thibaut (m XIII) : 377.
Thibaut IV de Champagne (XIII, 2) : 65, 234-236, 239, 248, 263.
Thibaut de Marly (env. 1170-90) : 135, 393, 408.
Thomas d'Aquin (XIII, 3) : 51.

Tombel de Chartrose (env. 1340) : 393.
Trebor (f XIV) : 276.
Tremontaine (dit de la —) (XIII) : 419.
Tristan en prose (env. 1230-50) : 367, 418.
Tristan de Nanteuil (XIV, A) : 465.
Troie (roman de —) : v. Benoît de Sainte-More.
Turold (env. 1100?) : 65.

Ulrich von Zatzikoven (f XII) : 483.

Vidas : v. *razos*.
Vieil Testament (mistère du —) (XV, B) : 449.
Vies des Pères (XIII) : 179, 393.
Vilain asnier (XIII) : 396-398.
Villehardouin (env. 1215) : 98, 173, 366.
Villon (1456-1463) : 42, 65, 105, 113, 123, 142, 143, 156, 266, 411, 420-428, 451.
Vincent de Beauvais (1250-1255) : 406.
Voyage de Charlemagne (XII, 2) : 326, 337, 399, 459, 461, 462.
Vrai aniel (dit du —) (1285) : 394.

Wace (XII, 3) : 30, 178, 347, 348, 349, 350.
Waldef (f XII?) : 25.
Wauchier de Denain (XIII, 1) : 483.
Watriquet de Couvin (XIV, A) : 395.
Wolfram von Escenbach (f XII-XIII, 1) : 475, 483.

Ysopets (XII-XIII) : 395.

FEDERICO J. ASISS GONZÁLEZ
Profesor de Historia

Table

Introduction 7

Problèmes et méthodes

1. La nuit des temps. 19
   - Histoire et historicité 19
   - Le texte et son public 31
   - La dimension classique 44
   - Genèse et manifestation 58

2. Le poète et le texte 64
   - Anonymat et « mouvance » 65
   - La tradition 75
   - Les « types » 82
   - Le facteur rythmique 96
   - « Un chant nouveau » 100

3. Le message poétique 107
   - Poésie et signification. 108
   - Typologies 117
   - La fantaisie verbale 134
   - Les niveaux de sens 143

4. L'organisation hiérarchique 157
   - Classes et genres 157
   - Les formes du discours 170
   - Distribution 181

Les modèles d' « écriture »

5. Le grand chant courtois 189

La chanson 192
Le chant qui vient du cœur. 205
Les signes de cohérence 219
Fonctionnement et signifiance 231

6. Les échos de la chanson 244

Oppositions et interférences registrales 245
La variété du dire 255
Le système en devenir 265
Au-devant d'un autre monde 279

7. Chant et récit 286

Le chant narratif 287
La survie des formes 306
Le récit chanté 311
L'épopée 322

8. Du roman à la nouvelle 339

La forme de l'histoire 346
Le modèle romanesque 352
La rose et le renard 370
La durée close 380

9. Le triomphe de la parole 405

Les « dits » 406
L'éclatement du discours 420

10. Dialogue et spectacle 429

Le message scénique 431
Le grand jeu 441

Annexe : Trois points d'histoire 455
1. Les chansons de geste 455
2. La courtoisie 466
3. Chrétien de Troyes 475

Liste des livres et articles cités. 485

Index des matières et lexique 505

Index des titres et auteurs médiévaux. 511

IMP. BUSSIÈRE SAINT-AMAND (CHER)
D. L. 1er TR. 1972, N° 2941 (1422)

Essai de poétique médiévale

Le moment semble venu de tenter une description systématique de la poésie médiévale : description qui permettra peut-être (c'est l'un des desseins de l'auteur) de l'intégrer à une Poétique générale où elle trouverait sa place spécifique.

Il s'agit donc ici de bien plus que d'un bilan des recherches sur le Moyen Age au XX^e siècle, encore que celui-ci soit donné chemin faisant.

Une première partie, théorique, s'appuyant sur l'acquis des recherches historiques et philologiques des vingt dernières années, pose les problèmes spécifiques de la « poéticité » médiévale : transmission orale, anonymat, « mouvance » des textes. L'auteur aborde ensuite de manière descriptive et analytique les « modèles d'écriture », qui ne sont pas seulement des *genres* au sens classique du terme, mais de véritables *types de discours*, agissant au niveau de la forme métrique, des systèmes lexicaux, des réseaux d'images et de figures : le grand chant courtois, les diverses formes intermédiaires entre chant et récit, les débuts du roman épique, « romanesque », satirique, allégorique, les « jeux » qui sont à l'origine de notre théâtre, et jusqu'à ce triomphe de la parole et cet éclatement du discours qu'incarne et symbolise l'œuvre de François Villon.

Le travail de Paul Zumthor met à jour la modernité de ce domaine si ancien, en dégageant cette idée-force que l'objet essentiel du discours poétique médiéval n'est rien d'autre que ce discours lui-même, qui se fascine et se réjouit de son propre jeu. C'est ce que l'auteur appelle la circularité du Chant.

Paul Zumthor

Professeur de Poétique et de Théorie de la littérature à l'université de Montréal, a publié depuis 1950 de nombreux ouvrages et articles sur la littérature médiévale, dont *Langue et techniques poétiques à l'époque romane* (Paris, Klincksieck, 1963).

Poétique — Au Seuil

Imprimé en France 3-72